

**The Rabotnik Story**

**Video et Al.**

**Madelon Hooykaas**

**De Umbris Idearum**

**Elsa Stansfield**

**Joseph Nechvatal**

**Jaques-Lois Nyst**

**Gérald van der Kaap CS**

**Rob Perrée's Beeldreligie**

**Bill Viola at the MOMA**

**Paul Groots Love Affair**

**On Line Video Juke Box**

**2ième Semaine Vidéo Genève**

**La Vidéothèque de Paris**

**All That's Fit to Transmit**

**Independent Media Magazine**

*Mediamatic*

**European Media-Art Magazine**





# Abonneert U • Subscribe!

..... instelling / institution .....

..... naam / name .....

..... straat / street .....

..... postcode, plaats / city .....

..... land / country .....

..... telefoon / phone .....

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

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

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

( + )

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

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

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

..... handtekening / signature .....

## Give ● *Mediamatic* ● Cadeau!

..... naam begunstigde / name of beneficiary .....

..... straat / street .....

..... postcode, plaats / city .....

..... land / country .....

**Stichting MEDIAMATIC Foundation**

**Binnenkadijk 191**

**NL-1018 ZE Amsterdam**



s.v.d.-pers

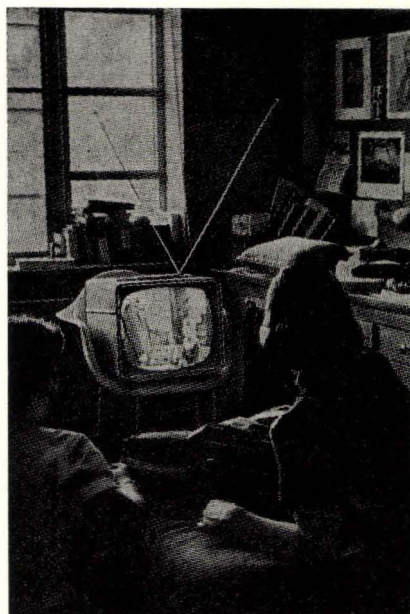
SEPTEMBER

kerstening  
van  
eigen  
kultuur-  
goed

MISSIE-INTENTIE

Het is volstrekt noodzakelijk, dat het te geven onderricht niet alleen overeenkomt met de gehele beproefde en traditionele leer van de Kerk, maar dat het ook het verstand van de leerlingen zó openstelt, dat deze zich een juist oordeel vormen over de speciale cultuur van hun eigen land.

Z.H. Paus Joannes XXIII



GOEDE OPINIE-VORMING

### Apostolaat v. h. gebed

September 1961



#### MORGENOPDRACHT

Heer Jezus Christus, ik offer U door het Onbevlekt Hart van Maria, al mijn bidden en werken, vreugde en lijden van deze dag tot herstel van onze beledigingen en tot alle intenties, waarvoor Gij U onophoudelijk op het altaar opoffert; in het bijzonder offer ik ze U op voor de intenties door Z.H. de Paus voor deze maand aanbevolen. Amen.

Heer, moge de publieke opinie duidelijk in overeenstemming zijn met het menselijk geweten en de leer der Kerk, wij bidden U, verhoor ons.

Heer, mogen de Evangelie-verkondigers de eigen geloofsbeleving en het eigen kultuurgoed van elk volk behouden en kerstenen, wij bidden U, verhoor ons.



Eerste Vrijdag, Mis van eerherstel.

Apostolaat v. h. Gebed. Graafseweg 11, Nijmegen.

### Gebed om goede opinie-vorming

Heer, Gij zijt de Weg en de Waarheid, het Licht dat de wereld verlicht en het Woord dat tot ons komt. Gij spreekt op velerlei wijzen met ons en openbaart Uzelf, opdat wij U zien in het heilige en in het profane.

Heer, laat Uw licht doordringen in onze huiskamers, langs de nieuwe wegen die wij ontdekten, opdat het daardoor onze harten kan raken. Laat Uw woord vallen op de akker van ons geweten, zodat het daar vrucht draagt en wij gevormd worden in Uw waarheid.

Schenk ons de gave van het onderscheid om het goede te kiezen en het kwade te verwerpen. Bewaar ons voor kudde-geest, waardoor we denken wat anderen voorzeggen. En maak hen, die de publieke opinie beïnvloeden, bewust van hun grote verantwoordelijkheid. Amen.

Fig. 1.

PETRA UNNÜTZER <i>Bill Viola at the MOMA</i>	115
VERA GALACTICA <i>Moskva 1987</i>	119
GERARD LAKKE <i>De Umbris Idearum</i>	122
ERIC DE MOFFARTS <i>A la Recherche d'un certain Gris</i>	134
PAUL GROOT <i>All that's fit to Transmit</i>	137
RAF CUSTERS <i>4x25/sec</i>	145
WILLEM VELTHOVEN <i>Vidéothèque de Paris</i>	147
JACQUES-LOUIS NYST <i>La Maison sur la Télévision</i>	150
ROBERTO FISCHER <i>2e Semaine Internationale de Vidéo</i>	152
PAUL GROOT <i>Beeldreligie van Rob Perrée</i>	154
LIDEWIJDE DE SMET <i>Independent Media</i>	156
MARGA BIJVOET <i>Viola at Moma Catalogue</i>	157
<i>Drukwerk/printed matter rest</i>	158
<i>Kalender</i>	162
JOSEPH NECHVATAL <i>Image</i>	164
<i>Colofon</i>	167



View of the tamping iron, and front view of the cranium, showing their comparative size.

PETRA UNNÜTZER

# BILL VIOLA at the MOMA

Oktober vorig jaar presenteerde het MUSEUM OF MODERN ART in New York, na drie jaar voorbereiding, installaties en video's van BILL VIOLA. Het was voor het museum de eerste grote overzichtstentoonstelling van een videokunstenaar.

●After three years of preparation, New York's MUSEUM OF MODERN ART presented an exhibition of installations and videos by BILL VIOLA in October of last year. It was the museum's first major retrospective show of work by a video artist.

De curator van de tentoonstelling, BARBARA LONDON, had echter slechts de beschikking over de helft van de INTERNATIONAL COUNCIL GALLERY, de ruimte die gereserveerd is voor tentoonstellingen van hedendaagse kunst van het museum. In deze ruimte konden drie installaties gerealiseerd worden. Een daarvan was speciaal voor de tentoonstelling gemaakt.

In het EDUCATION CENTRE, gebruikt voor video- en filmvertoningen, was een keuze uit VIOLA's videotapes van 1972 tot 1986 te zien. In de zalen van de tentoonstelling zelf hingen enkele uitstekende foto's (van KIRA PEROV) uit de tapes als verwijzing naar VIOLA's belangrijke producties op band.

BILL VIOLA houdt zich bezig met het blootleggen van de verschillende niveau's van het menselijke bewustzijn. Hij is gefascineerd door de uitwerking van fysisch en psychisch extreme situaties op onze waarneming en het daarmee samenhangende veranderde bewustzijn en de rol die onze herinnering, beelden, ruimten en de factor tijd daarbij spelen.

## PHINEAS GAGE

*Reasons for Knocking at an Empty House*, een video/geluidsinstallatie uit 1982 is gewijd aan PHINEAS GAGE. Het bijzondere lot van deze spoorwagearbeider staat op de wand geschreven bij de ingang naar de installatie. Op wonderbaarlijke wijze overleefde hij in 1848 een verschrikkelijk ongeluk: een springlading explodeerde te vroeg en een ijzeren stang doorboorde het hoofd van GAGE. Verbazend genoeg overleefde hij het ongeluk, maar een gedeelte van zijn hersenen werd volledig vernietigd. Zijn persoonlijkheid veranderde sterk. Omdat hij geen geregeld werk meer kon doen, trok hij door het land en stelde zich tentoon op jaarmarkten. Verder fungeerde hij voortdurend als proefkonijn voor wetenschappers, die de functies van de hersenen onderzochten. Zijn schedel is samen met de ijzeren stang nog steeds te bezichtigen in het museum van de HARVARD MEDICAL SCHOOL.

Na deze inleiding betreedt men een schemerige ruimte waarin een monitor, een ruw in elkaar getimmerde stoel en twee luidsprekers staan. Als het meezit klinkt meteen bij binnenkomst een luide agressieve donderslag, die je minstens ineem laat krimpen



BILL VIOLA *Passage* 1987

van schrik. De stoel heeft ouderwetse koptelefoons en wordt met een spotje belicht. Op de monitor er tegenover ziet men VIOLA, zittend op dezelfde houten stoel, uitgeput recht voor zich uitstaren. Hij kan zijn aandacht er slecht bijhouden – hij heeft namelijk drie dagen niet geslapen – maar voor hij de kans krijgt in te dommelen, komt van achteren een hand met een opgerold tijdschrift te voorschijn en slaat hem daarmee hard op zijn hoofd.

Men hoort tegelijkertijd over de koptele-

●However, BARBARA LONDON, the exhibition's curator, only had half of the INTERNATIONAL COUNCIL GALLERY at her disposal, the space which is reserved for the museum's exhibitions of contemporary art. It was possible to realise three installations in this space, one of which was specially made for this exhibition.

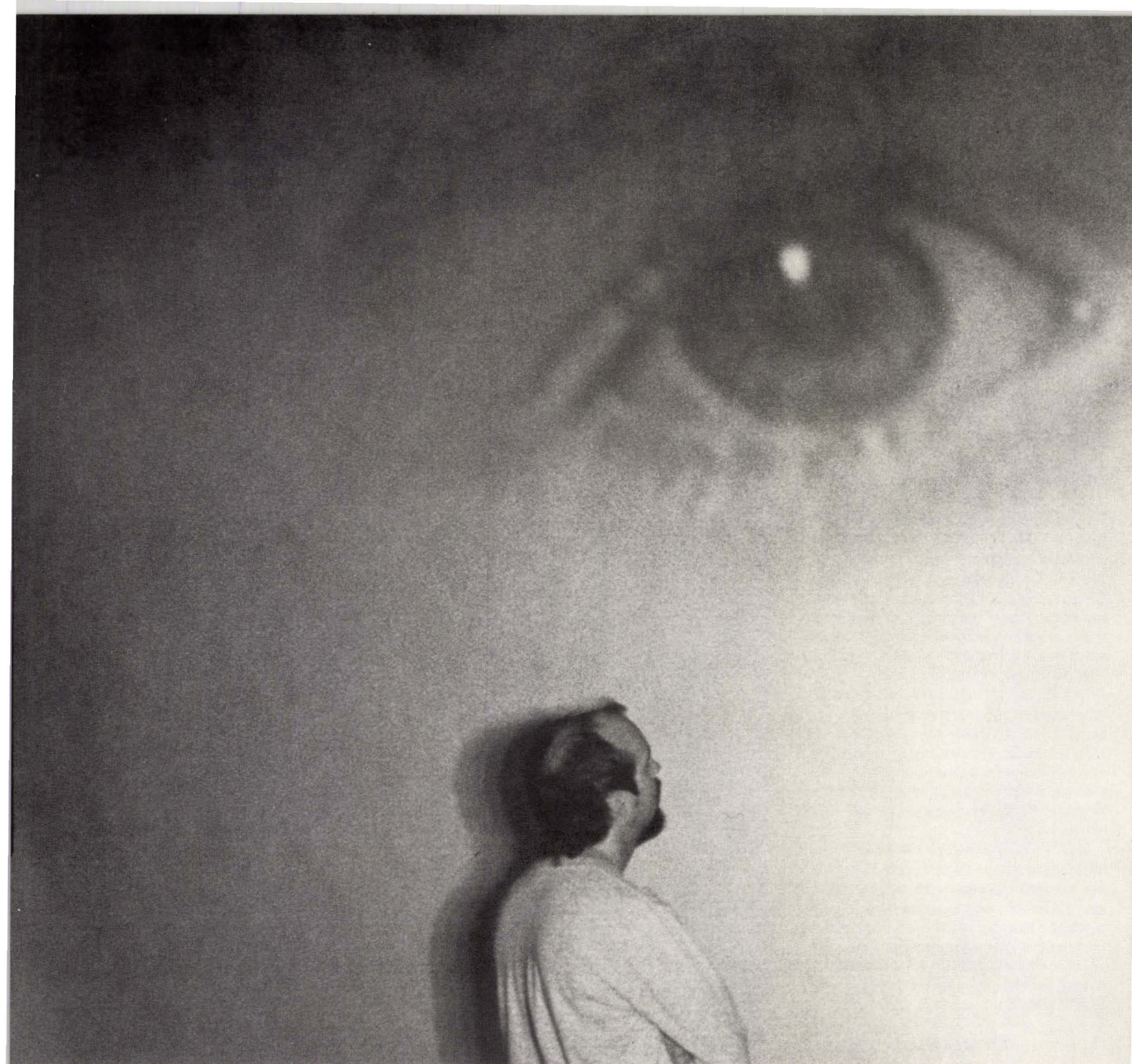
A selection of VIOLA's videotapes from 1972 to 1986 was shown in the EDUCATION CENTER which is used for screenings of film and video. There were some excellent photos of the tapes (by KIRA PEROV) in the actual exhibition space as a reference to VIOLA's important video productions.

VIOLA is involved with revealing the various levels of human consciousness. He is fascinated by the effect of extreme situations (both physically and mentally) on our perception, the changing awareness involved and the role that memory, images, space and the factor of time play in this process.

## PHINEAS GAGE

*Reasons for Knocking at an Empty House*, a 1982 video/sound installation is dedicated to PHINEAS GAGE. There was a description of the peculiar fate of this railwayman on the wall by the entrance to the installation. He miraculously survived a terrible accident in 1848 when an explosive charge went off too early and an iron rod transfixed GAGE's head. Amazingly, he survived the accident but a part of his brain was completely destroyed. His personality changed radically. Because he could no longer work regularly, he travelled about the country and appeared at annual fairs. In addition, he was a constant guinea-pig for scientists researching the brain's functions. His skull together with the iron rod is still on show in HARVARD MEDICAL SCHOOL's museum.

After this introduction, you entered a dimly-lit space containing a monitor, a roughly knocked-together chair and two loud-speakers. If you were in luck, a loud, aggressive thunderclap went off just as you entered which made you at least jump with fright. The chair had old-fashioned headphones and was lit by a small spotlight. On the monitor opposite you could see VIOLA seated on the same chair wearily staring straight ahead. He could barely



foons elk geluid dat een vermeend oor in het hoofd zou horen: elke ademtocht, elke slik en, natuurlijk bijzonder duidelijk, elke slag op het hoofd. VIOLA maakte deze originele geluidsopname van 45 minuten met behulp van microfoons in zijn oren, die hij vermengde met zinnen uit zijn jeugdherinneringen. Deze gecombineerde *soundtrack* wekt bij de bezoeker de suggestie dat hij de fysische en psychische gebeurtenissen in het hoofd van de kunstenaar mee beleeft. VIOLA creëert daarmee een zeer intieme, vertrouwelijke sfeer.

#### Besneeuwde Bergen

Voor de installatie *Room for St. John of the Cross* (1983) – een bruikleen van het MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Los Angeles – moet men opnieuw een nauwelijks verlichte ruimte betreden. Twee krachtige beelden komen uit het duister naar voren.

Op de achterwand wordt een grofkorrelig zwart-wit tape geprojecteerd van met sneeuw bedekte bergen, begeleid door het

geluid van een storm. Het lijkt alsof de in de hand gehouden camera door de storm heen en weer wordt gerukt, hij maakt steeds snellere en hektischer draaibewegingen. Close-ups worden afgewisseld met totalen, duisternis met licht. Het berglandschap beweegt zich in woeste, contrastrijke patronen.

Ongeveer in het midden van de ruimte staat een ontoegankelijke *slaapkamer/cel* van ongeveer 1.80 x 1.50 x 1.65 m met een hel verlicht raam. Op de bodem ligt sterk geurende aarde en links achterin staat een tafel, waarop een metalen kruik, een glas water en een kleine 9 cm monitor staan. Men ziet een prachtig, felgekleurd beeld van een met sneeuw bedekte berg met op de voorgrond bomen en struikgewas, die zich zo nu en dan bewegen in de wind. Met een rustige, sprekende stem leest FRANCESCO TORRES de originele Spaanse gedichten voor van de Heilige Johannes van het Kruis.

Ook hier geeft de titel van de installatie al een aanwijzing. Een tekst geeft de bezoeker uitsluitel over het lot van de Heilige Johannes van het Kruis: de Spaanse dichter en

mysticus (1542-1591) werd onder PHILIP II in het kader van de *Inquisitie* in 1577 negen maanden gevangen gehouden. Hij werd op gruwelijke wijze gefolterd en in een cel gestopt zonder ramen, waarin hij niet rechtop kon staan. Gedurende deze periode schreef hij de meeste van zijn gedichten. Zij gaan over liefde, extase, over wegen door de duistere nacht, en over het wegvliegen over de stadsmuur, naar buiten over de bergen.

#### Hypnose

Voor de meest recente installatie, *Passage*, was het niet een concreet, overgeleverd, speciaal lot dat de aanleiding vormde. *Passage* (1987) gaat men binnen via een zes meter lange, nauwe gang – een halfdonkere passage. Gelokt door een diffuus gemurmel komt men in een hoge, ondiepe ruimte en staat men voor een reusachtig scherm, dat zich uitstrekt over de gehele achterwand. Het videobeeld alleen al – ca. tien keer zo groot als een doorsnee televisie – met zijn enorme lijnen, beeldpunten en kleurenpracht is zo overweldigend, dat de toeschou-



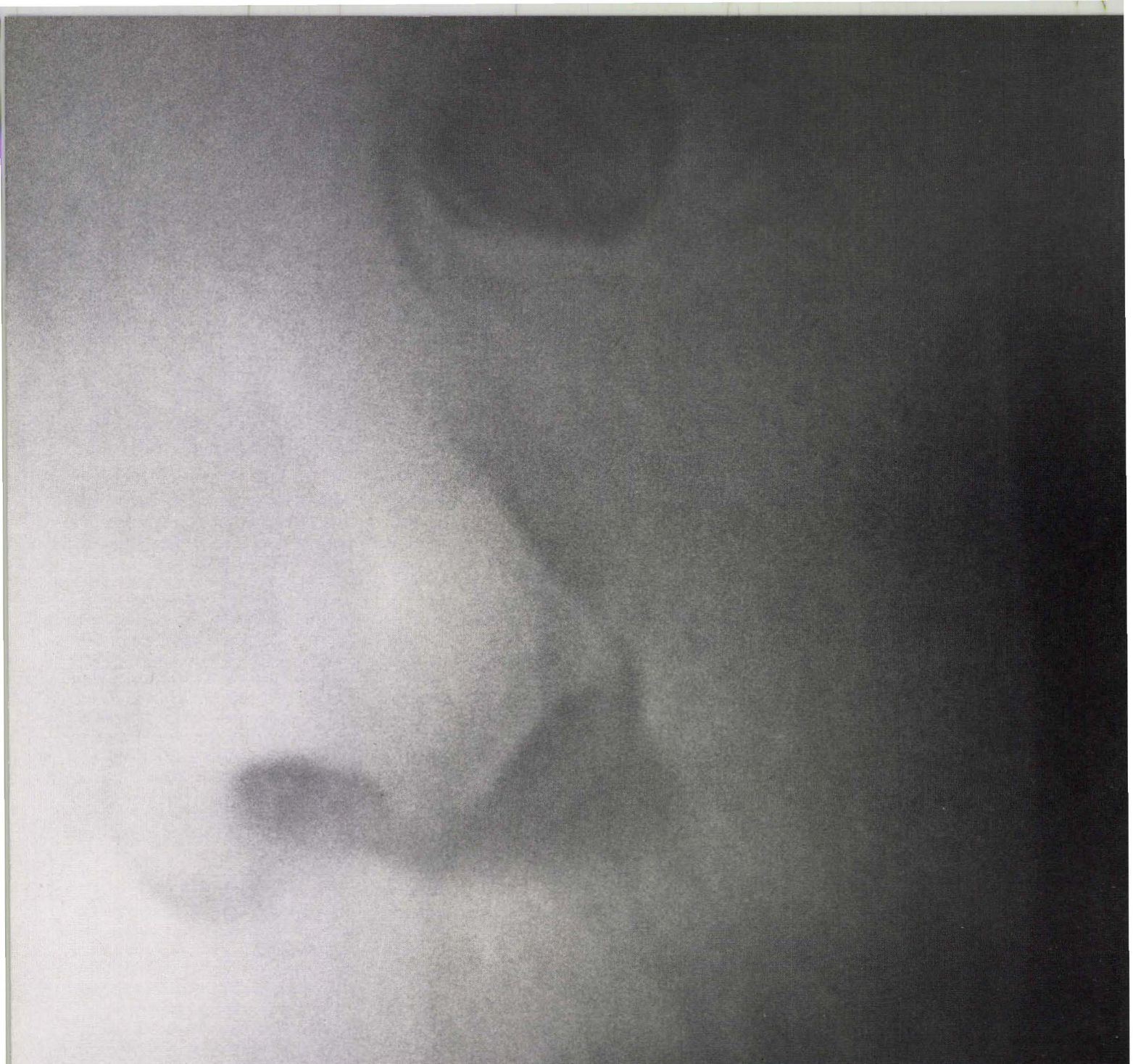


PHOTO KIRA PEROV LONG BEACH

● maintain attention – he hadn't slept for three days – but before he had a chance to nod off, a hand with a rolled-up magazine emerged from behind and hit him sharply on the head.

At the same time over the headphones you could hear every sound that an ear in the head would hear: every breath, every gulp and, especially clearly of course, every blow to the head. VIOLA made this original 45 minute sound recording with the aid of microphones in his ears which he mixed with snatches of memories of his youth. This combined soundtrack evoked the suggestion in the visitor that he was experiencing the physical and mental events in the artist's head. In this way VIOLA created a very intimate and private atmosphere.

### Snowy Mountains

You again had to enter a barely illuminated space for *Room for St John of the Cross*, a 1983 installation which had been loaned by the MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in

Los Angeles. Two powerful images emerged from out of the darkness. A grainy black-and-white tape of snow-covered mountains was projected on the back wall and accompanied by the sounds of a storm. It seemed as if the hand-held camera was being jolted back and forth by the storm, panning faster and faster and more and more hectically. Close-ups were alternated with total shots, light with dark. The mountainous landscape moved in wild patterns, rich in contrast.

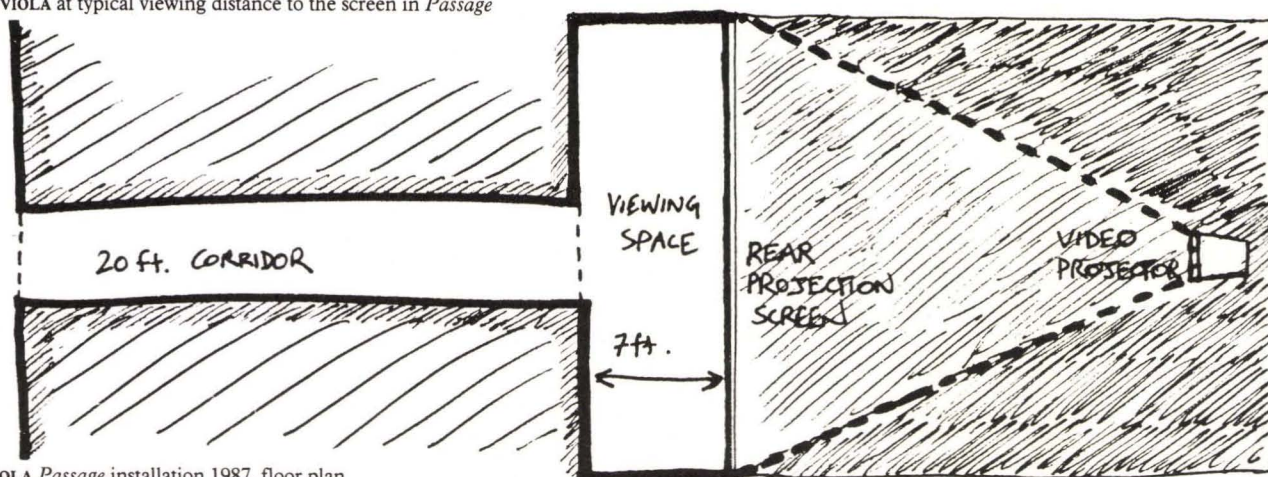
An inaccessible bedroom/cell with a brightly illuminated window and measuring approximately 1.80 x 1.50 x 1.65m was located roughly in the middle of the space. Strong-smelling earth was strewn on the floor and to the left at the back was a table with a metal jug, a glass of water and a small 9cm monitor on it. You saw a superb brightly-coloured image of a snow-covered mountain with trees and shrubs in the foreground which moved from time to time in the wind. FRANCESCO TORRES read the original Spanish poems of Saint John of the Cross in a quiet, clear voice.

Here too, the installation's title was a sign. A text provided the visitor with an explanation of the fate of St John of the Cross: the Spanish poet and mystic (1542-1591) was imprisoned for nine months by the *Inquisition* during the reign of PHILIP II. He was tortured horribly and stuck in a cell with no windows in which he could not stand upright. He wrote most of his poems during this period. They are about love, ecstasy, about ways through night's darkness, and about flying away across the city wall, beyond and over the mountains.

### Hypnosis

There was no concrete, special, handed-down fate forming the basis of VIOLA's most recent installation. You entered *Passage* (1987), by a six metre-long, narrow corridor – a half-dark passage. Enticed by a vague murmuring, you arrived in a high rectangular space with two broad sides and two narrow. You stood in front of a colossal screen that extended across the whole of the back wall. About ten times the size of an

← BILL VIOLA at typical viewing distance to the screen in *Passage*



BILL VIOLA *Passage* installation 1987, floor plan

wer als betoverd aan de tegenoverliggende wand blijft staan. Die is echter zo dicht bij het scherm dat vanuit geen enkele plek het hele beeld te overzien is.

De tape, die van achteren geprojecteerd wordt op een transparant doorzichtscherf van drie-en-half bij vijf meter, laat het verjaardagsfeest van een tweejarig kind zien. De opname duurt eigenlijk maar 20 minuten, maar de afspeelsnelheid wordt dusdanig vertraagd dat de gehele aflooptijd 6 uur en 57 minuten bedraagt. Dus de duur van een (museum)dag.

De enorm grote beelden – lachende gezichten, vrolijk spelende kinderen, die het met taart en ponyrijden aan niets ontbreekt – de vertraagde bewegingen van de acteurs van beeld tot beeld bewerkstelligen een soort zweeftoestand in ruimte en tijd. Close-ups veranderen voorwerpen in abstracte kleurstructuren, kleurpatronen, en –werelden. De aanblik van deze harmonische beelden in langzame, zachte bewegingen – elk moment een kleine eeuwigheid – laat menig aanwezige als gehypnotiseerd wegdrijven in een sprookjesachtig mooie zweeftoestand... Misschien is het te mooi.

Indrukwekkende jeugdherinneringen, die door de jaren heen *mythische proporties* aan kunnen nemen dringen zich hier bijna aan alle bezoekers op, men wordt direct geraakt. Daar doelt VIOLA ook op, zoals men op kan maken uit zijn uitspraken over herinnering: *As if memory were a sort of filter, another editing process. In fact the editing is going on all the time. Images are always being created and transformed... I think memory is as much about the future as it is about the past... I'm interested in how thought is a function of time. There is a moment when the act of perception becomes conception, and that is thought.*<sup>1</sup>

#### Visuele Sensibiliteit

Een retrospectief van VIOLA's tapes was voor het laatst te zien tijdens de *1e Semaine Internationale de Vidéo* in Genève (1986), een selectie tapes die zich nauwelijks onderscheidde van die in MOMA. In zijn vroege werk hield hij zich nog bezig met de eenvoudige transformatie van de werkelijkheid door het medium video met zijn mogelijkheden van elektronische bewerking (*The Reflecting Pool* 1977-80). Steeds op de hoogte van de meest actuele ontwikkelingen der videotecnologie, maakt hij technisch zeer complexe werken, die er vaak be-

driegelijk simpel uitzien. En steeds weer onderzoekt hij waarnemingsverschijnselen: of het nu die van babies zijn in *Silent Life* (1979), of de optische verschijnselen in de woestijn in *Chott el-Djerid (Een Portret in Licht en Hitte)*, 1979) of de ervaring zich drie dagen lang alleen in een ruimte wakker te houden in *Reason for Knocking at an Empty House* (1983) is. VIOLA's blik voor het mysterieuze in de gewone, respectievelijk natuurlijke omgeving, zijn visuele sensibiteit, zijn vermogen videotecniek en onderzochte verschijnselen in beelden met in elkaar in verband te brengen, openbaren zich op bijzonder indrukwekkende wijze in *Hatsu Yume (De Eerste Droom)*, 1981) of *Anthem* (1983). VIOLA vindt zijn thema's primair in de natuurlijke, geestelijke regionen van onze planeet, en onderzoekt verbanden en wisselwerking tussen uiterlijke en innerlijke wereld. Zo probeert hij een boven de individuele grenzen uitstijgend universeel bewustzijn te creëren.<sup>2</sup>

1 BELLOUR, RAYMOND an Interview with Bill Viola in: *October* 34 1987, p.101

2 zie voor bespreking catalogus onze *Drukwerk* rubriek/you will find a review of the catalogue in our *Printed Matter* column.

● average television set, the video image with its enormous lines, picture points and magnificent display of colour was so overwhelming that spectators remained standing as if bewitched facing the wall, not being able to survey the entire image.

The tape, which was projected from behind on a translucent screen of three-and-a-half by five metres, showed the birthday party of a two year-old child. The tape was actually twenty minutes long but the playing speed had been slowed down in such a way that the actual time amounted to six hours and 57 minutes. In other words: the duration of a (museum) day.

The enormously enlarged images – laughing faces, happily playing children lacking nothing in the way of cakes and pony-rides –, the actors' slowed-down movements from image to image effected something of a state of floating in time and space. Close-ups changed objects into abstract colour structures, patterns and worlds. The sight of these harmonious images in slow, soft movements where each

moment was a little eternity made many of those present drift away if hypnotized in a beautiful floating state – like a fairytale. Perhaps too beautiful.

Striking memories of past youth that can assume mythic proportions over the years here were imposed on nearly every visitor: you were directly affected. That was what VIOLA was driving at, as one can gather from his statements about memory: *As if memory were a sort of filter, another editing process. In fact the editing is going on all the time. Images are always being created and transformed... I think memory is as much about the future as it is about the past... I'm interested in how thought is a function of time, There is a moment when the act of perception becomes conception, and that is thought.*<sup>1</sup>

#### Visual Sensibility

A retrospective of VIOLA's tapes was last shown in the *1ère Semaine Internationale de Vidéo* (1986) in Geneva, a selection of tapes which was virtually indistinguishable from those shown in MOMA. In his early work he was engaged in the simple transformation of reality through the medium of video with its possibilities for electronic processing (*The Reflecting Pool* 1977-1980). Constantly abreast of the most up-to-date developments in video technology, technically he makes extremely complex works that often look deceptively simple. Again and again he is investigating the phenomena of perception: the perception of babies in *Silent Life* (1979), the optical phenomena in the desert in *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, 1979) and the experience of keeping oneself awake for three days alone in a room in *Reason for Knocking at an Empty House* (1983). VIOLA's eye for the mysterious in a normal or natural environment, his visual sensibility, his ability with video technology and phenomena investigated in combined images is revealed in a very impressive way in *Hatsu Yume (The First Dream)*, 1981) or *Anthem* (1983). VIOLA finds his themes primarily in the natural, spiritual regions of our planet, and examines links and interactions between outer and inner worlds. Thus he attempts to create an universal consciousness that surpasses the limits of the individual.<sup>2</sup>

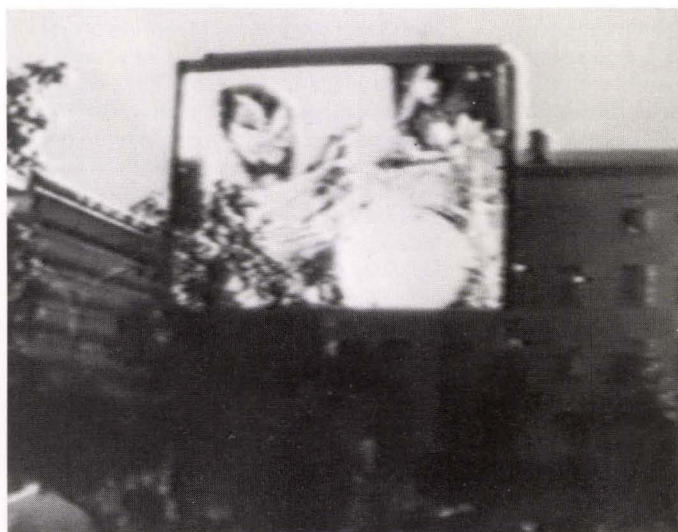
Translation: Annie Wright

VERA GALACTICA

# Moskva 1987

De stad is indrukwekkend, maar zonder imperiale uitstraling. Zonder affiches nog strenger, niet meer provinciaal, gewoon bureaucratisch – net als rond de eeuwwisseling. Moskou, een reisverslag.

●The city is impressive, but has no imperial aura. It looks even more severe without the posters; no longer provincial, just bureaucratic – as it was at the turn of the century. Moscow, a travel report.



Kalinin Prospekt July 1987



Kalinin Prospekt December 1987

PHOTO REUTER

De sympathie die een *perestrojka* wekt, zal niet toereikend zijn om een rijk van beroepsloze bureaucraten, binnen drie generaties een vak, laat staan een democratische of aristocratische arbeidsmoraal bij te brengen. Desondanks hoopt men op een wonder en vooral op het snelle verdwijnen van de Stalinistische wortels. Jammer genoeg hebben wortels de taai eigenschap zich ook zonder verzorging en nagewas lange tijd te handhaven. Mijn optimisme is behoorlijk afgenomen na mijn bezoek aan Moskou dit jaar, ofschoon nog niet helemaal verdwenen.

In China kan de huidige regering bij een vergelijkbaar systeem teruggrijpen op de duizend jaar oude traditie van handwerkslieden in alle bedrijfstakken en boeren in verschillende klimaatgebieden. De autarkische politiek-economische mogelijkheden worden zelfs ondersteund door takken van economie die voor de export geschikt zijn en door de immense kracht van een bevolking die gewend is te leren en te werken en daar liefdevol mee omgaat. De nooit volledig vervaagde geestelijke en intellectuele stromingen in het middenrijk zorgen zelfs nu nog voor de noodzakelijke bovenbouw in het veranderde Aziatische *Socialisme*

De ontwikkeling in de Sovjet Unie kan vanuit dit gezichtspunt als onvermijdelijk opgevat worden. De patriotische doelstellingen van secretaris-generaal MICHAÏL

GORBATSCHOV vormen de enige reële aanzet tot een bescheiden *burgerlijke* toekomst. Hoewel het tactisch gezien wel begrijpelijk is, werkt het vasthouden aan Leninistisch Marxistische grondregels en doctrines zeer belemmerend. Dat geeft aanleiding tot speculaties die dan ook de dagelijkse gesprekken in de landelijke hoofdstad beheersen.

## Kidnapping

De situatie in de wereld van musici, beeldend kunstenaars, theatermensen en schrijvers wordt beheerst door een onmiskenbaar enthousiasme en wordt, onbezorgd over anachronistische doctrines, gedragen door de huidige liberale mogelijkheden. Een tweede wereld gaat voor je open als je een →

●The feelings of sympathy evoked by *perestrojka* will not suffice to teach a trade – let alone a democratic or aristocratic work ethic – to an empire of bureaucrats who have never learnt a profession. Nevertheless, one hopes for a miracle and especially for the rapid disappearance of the Stalinist roots. Unfortunately, however, these roots are rather stubborn and survive for a long time, even if they (and their

subsequent development) are neglected. After my visit to Moscow in 1987, my optimism, though not completely lost, has diminished considerably.

In China, which has a similar system, the current government can look back on a millennial tradition of craftsmen of all trades, and farmers working in areas of different climates. The autarkic political and economic possibilities are sometimes supported by branches of the economy suitable for exportation, and also by the enormous power of a population that has been accustomed to learn and work – and seems to like it. Even nowadays, spiritual and intellectual movements that have never completely faded, provide the necessary superstructure of the Middle Empire, within the changing context of Asian socialism.

From this point of view, the developments in the Soviet Union can be regarded as inevitable. The patriotic goals of Secretary-General MIKHAIL GORBACHOV are the only real impulse towards a modest bourgeois future. Although understandable from a tactical point of view, the continuing adherence to Marxist-Leninist dogmas and doctrines still forms an obstacle. This fact is the subject of speculations dominating everyday conversation in the Russian capital.

maal, door een gelukkig toeval, binnen het netwerk van de Moskouse kunstenaars en progressieve wetenschappers verzeild raakt. De gast uit het westen wordt van *woning* naar *woning*, van *atelier* naar *oefenruimte* gevoerd onder begeleiding van een schare jonge Moskovieten.

Dit was ook het geval toen ik afgelopen zomer, na een censuurvrije vertoning van *Infermental VI* in het *Domkino*, door jonge kunstenaars en wetenschappers uit Moskou voor zes dagen werd *gekidnapt*. De avontuurlijke reis door Moskouse woningen begon bij IGOR A., die sinds twee jaar het blad *Cinefantom* uitgeeft – in een oplage van slechts één exemplaar. Op grote vellen oprolbaar papier schildert hij in de woonkamer van zijn ouders gouaches met titels als: *Wij zijn nergens bang voor*. Op zijn twintigste heeft hij al verschillende serieuze experimentele films op zijn naam staan. Uit de titels van zijn films – *Metastase of Nekrorealisazija* – spreekt al de zwaarmoedigheid van zijn thema's. Het heeft me zeer ontroerd, – ik kan het onmogelijk zakelijk formuleren – dat zulke jonge Sovjetburgers, die het Stalinisme niet meer meegemaakt hebben, desondanks zo'n bijzonder serieuze drang hebben om de dodingsmachinerie van hun maatschappij op celluloid vast te leggen. Beeldcomposities en technieken à la EISENSTEIN vermengen zich met herinneringen aan gigantische 19e eeuwse olieverfdoeken over Siberië. Toen ik – God vergeve me – niet lachen kon om de vele lijken en hun *ballet*, zoals de rest van het Russische publiek in de woonkamer bij IGORs ouders, sloeg een Georgiër me bemoedigend op mijn dij en riep uit: *Lach toch, dat is Sovjethumor!* Daarna volgde een korte pauze in de keuken, waar we van ons bijeenvergaarde geld een heerlijk taartje met thee gebruikten onder de wetenschappelijke discussie van een econoom en een muziekwetenschapper over de toestand van het *Imperium*, zoals ze Rusland noemden. Ondertussen kwamen de ouders van IGOR thuis en trokken zich, nadat ze ons begroet hadden, terug in de *kleine kamer*. Plotseling verscheen midden in de hele discussie om het *Imperium* een vrouw van onduidelijke leeftijd met een map onder haar arm. Ze had iets gehoord van een bijeenkomst van in kunst geïnteresseerde mensen. Ze wilde ook graag haar werk laten zien. Voor de tijd van het jaar was ze zo warm gekleed, dat ze waarschijnlijk op straat leefde. Haar map bleek een bijzondere schat te bevatten: prachtige religieuze aquarellen straalden ons tegemoet. De jonge kunstenaars waren sprakeloos van verrukking. Zij pakte echter haar spullen weer in en vertrok snel. We weten niet eens haar naam.

#### GAGARIN

Het was al laat, maar we zouden nog naar GOSCHA gaan. GOSCHA maakt opblaasbare of inelkaar te passen objecten, omdat zijn woning niet groot genoeg is voor de gigantische afmetingen, die hij zich voor zijn kunst wenst. Hij is 19 jaar en deelt zichzelf binnen de Russische kunstgeschiedenis direct na MALEWITSCH in. Zijn extravagantie blijkt uit heel zijn werk en ideeën over kunst. Het is voorstelbaar dat hij zich met zijn getalenteerde werklust ver zal ontwikkelen, mits hij

niet te vroeg door een westers galeriehouder ingelijfd wordt. Ook bij GOSCHA kwamen we in de keuken terecht, waar tegen twee uur 's ochtends een vrouwelijke hand een homp brood aanreikte door het open raam. De stevige geestelijke en *seelige* voeding van deze dagen deed me de normale dagelijkse maaltijden zozeer vergeten, dat die snee brood iets feestelijks kreeg. Het gesprek ging over op de situatie van muziekgroepen in Moskou. We zouden de NOVAJA EROTIKA bezoeken en de schilder AFRIKA, die zich echter liever GAGARIN noemt – omdat een astronaut meer is dan alleen maar een kunstenaar –, en dag en nacht met zijn zuster naar NICK CAVE luistert.

Onderweg hebben we met mijn video-8 een korte scène opgenomen, waarbij een van ons door een auto wordt overreden en toch niemand uit zijn raam kijkt, wanneer zijn vertwijfelde vriend om hulp schreeuwt. Daarna hebben we tevergeefs geprobeerd een taxi staande te houden in het reeds in morgenrood gehulde Moskou. Hoewel particuliere taxies sinds 1 mei 1987 toegestaan zijn, reden de meeste auto's, nadat ze kort naast ons gestopt waren, snel weer verder. Tot op heden weet ik geen verklaring voor dit verschijnsel. BORIS J, een theater- en video-performance-kunstenaar, die me de hele week door Moskou heeft gelooisd, vergeleek deze door angst bevangen taxichauffeurs met kinderen, die lang nadat ze al geen slaag meer krijgen, nog steeds hun hoofd terugtrekken als iemand op hen af komt, ongeacht met welke bedoeling.

#### Solidariteit

Om het filmfestival, dat me had uitgenodigd, niet helemaal te laten zitten en ook mijn belofte om een soort videoconferentie te houden na te komen, zijn we na dagenlange verdwijning teruggegaan naar het *Domkino*. Daar vond, naar mijn idee, een van de merkwaardigste bijeenkomsten van de videoscène plaats. Ongeveer 40 afgevaardigden rond een grote vergadertafel; 20% zelfstandige video- en filmmakers, 70% vak- of overkoepelende organisaties en verder 10% onbekenden. Ik werd haastig uitgeroepen tot eregast, waarna allen lange redevoeringen hielden over hun werk, instituut, onderscheidingen etc. Rechts van mij zat de ongeveer 50-jarige ROMANOW, hoofd van de afdeling artistieke video bij GOSFILM in de USSR. Hij sprak zijn waardering uit over het werk van zijn dienst en hoopte dit jaar met mijn hulp een festival te organiseren om eindelijk een ingang te kunnen vinden in het netwerk van internationale zelfstandige, onafhankelijke kunstenaars. Direct na hem stond BORIS J. op en begroette de aanwezigen in naam van de *underground* van Moskou en Leningrad, een wereld waar hij uit afkomstig is. Deze spannende situatie – tussen twee stoelen – het hoofd te bieden, zou mijn *historische* opgave worden. Toen ikzelf, de Byzantijnse neiging tot lange prologen onderdrukkend, tot de eigenlijke kern van mijn voordracht kwam kreeg de inspirerende kracht die sprak uit deze opnieuw beginnende mensen me in zijn greep. Ik bood hen alle mogelijke hulp aan informatie en overige me ter beschikking staande middelen aan. Wij zijn verplicht tot solidariteit met hun zoektocht naar artistieke structuren.

#### Lichtmuur

ILJA F., kunstcriticus, heeft tijdens onze vergadering een aktie voorbereid voor de late namiddag en de avond op *Kalinin Prospekt*. Hij heeft voor een vier uur durende video-performance het videoprojectiescherm met de afmetingen van een tennisbaan, dat normaal voor reclamedoelinden wordt gebruikt, beschikbaar laten stellen. Hoe hij dat voor elkaar heeft gekregen – iets wat op de Berlijnse Kurfürstendamm nooit gelukt zou zijn – weet ik niet. Het lukte en het was een uniek gebeuren in de geschiedenis van deze *Prospekt* en zijn voetgangers. Grote houten kubussen stonden op het voetgangersgebied om de voorbijgangers tot stilstand aan te moedigen. Ondertussen werd de *lichtmuur* elektronisch met de camera beneden in verbinding gebracht en al gauw kon het spel beginnen. Iedere voorbijganger mocht met grote zwarte viltstiften op de wit geverfde blokken schrijven of tekenen en zowel hoe men schreef als het eindresultaat konden tegelijkertijd vanaf de gehele *Prospekt* bewonderd worden. Iemand schreef bijvoorbeeld: *Ik wil mezelf graag zien*. Vanzelfsprekend zwenkte de camera richting schrijvende en het hele gezin was dolgelukkig toen het zich meer dan levensgroot, gelijk een poster van een leidinggevende politicus, boven de stad zag verschijnen. Soldaten met boodschappentas en gezin, paartjes en eenzame wandelaars genoten van deze unieke ongecontroleerde aktie.

#### Beeldhouwwaanzen

Deze verzameling gebeurtenissen van een enkele dag weerspiegelden zich op verbluffende wijze in mijn bezoek aan de onlangs opnieuw geopende begraafplaats van NOVODEVICI. Naast de opvallende eierzucht, af te lezen aan de verzorging van de oude kerken en kloosters valt in NOVODEVICI de onverbloemde arrogantie op, die de vrouw van STALIN naast MAJAKOVSKI, CHROESJTSJOW en MOLOTOW laat liggen. Overigens brachten hier nog voor de POP ART en het postmodernisme verschillende onbekende groten hulde aan de beeldhouwwaanzen (bijvoorbeeld een in brons gegoten Minister van de Post uit de jaren dertig met een 5 meter lange telefoonhoorn in de hand).

De groep *Theatr-Theatr* – onder leiding van BORIS J. – wijdde aan een begraven, vergeten mens een 20 minuten durend video-essay. Midden in een drukbezocht Moskous park ligt een kleine hoop schroot, waaruit zich langzaam een mens graaft. Onze onbekende held vertelt de verbaasde bezoekers van het park zijn, naar zijn idee, doorsnee levensgeschiedenis en graaft zich aan het eind van het verhaal weer in. De toehoorders schenken hem nog wat wodka in en een jonge moeder geeft de alweer half ingegravene de borst. Een voorbijwandelende 60-jarige verzekert allen niets gezien te hebben.

Nachtmerries over moord en doodslag vormen het motief van veel werk van jonge musici, filmers en schrijvers uit de Sovjet Unie van vandaag. De manier waarop deze onschuldige mensen met de geschiedenis van hun volk omgaan verdient onze hoogachtung.

## Kidnapping

● The situation in the world of musicians, artists, actors and writers is characterized by an unmistakable enthusiasm, and finds unconcerned support in the current movement towards liberalization. A new world unfolds once one has, by sheer luck, penetrated the network of Moscow artists and progressive scientists. A flock of young Muscovites conducts the Western visitor from one house to the next, and from studio to practice room.

Last summer I found myself in this position. After an uncensored showing of *Infermental VI* at the DOMKINO, I was kidnapped for six days by young artists and scientists from Moscow. This adventurous journey through Moscow homes started at the house of IGOR A., who has been publishing a journal called *Cinefantom* for the past two years – in an edition of only one copy. He paints gouaches on huge rolls of paper in his parents' living-room, with titles like: *We are afraid of nothing*. At the age of twenty, he has several serious experimental films to his name. The titles of his films — *Metastase* or *Nekrorealisazija* – are indicative of the gloomy nature of his themes. I was moved (it is impossible to express this in matter-of-fact terms) by the way in which these young Soviet citizens, who never knew Stalinism, feel such a serious urge to record the killing machinery of their society on film. Picture compositions and techniques in the manner of EISENSTEIN are mixed with memories of gigantic 19th century oil paintings of Siberia. Unlike the rest of the Russian audience in IGOR's parents' living-room, the sight of so many corpses and the ballet they performed did not make me laugh. A Georgian slapped my leg in an encouraging gesture, and told me: *You should laugh, this is Soviet humour!* This was followed by a short break in the kitchen, where we enjoyed delicious cakes and tea, which were bought at our pooled resources. An economist and a musicologist discussed the state of the *Empire*, which is their name for Russia. Meanwhile, IGOR's parents had returned, and having greeted us, retired to another room. Suddenly, in the midst of the discussion about the *Empire*, a woman (whose age we could only guess at) turned up, carrying a portfolio under her arm. She had been told of a meeting of people who were interested in the arts. She wanted to show us her work. She was wearing so many clothes, considering the season, that she probably lived on the streets. Her portfolio contained an extraordinary treasure of beautiful water colours on religious subjects. The young artists were speechless with rapture. However, the woman quickly packed up her things and left. We didn't even know her name.

## GAGARIN

It was already late, and we had planned to go to GOSCHA's. GOSCHA makes objects that are inflatable or can be fitted together (because his house is not big enough for the gigantic dimensions he chooses to work in). He is 19 years old, and defines his place in Russian art history as being directly after

MALEVITCH. His extravagance appears in all his works and in his ideas about art. This energetic talent may go far, provided he doesn't fall into the clutches of a Western gallery director too early in his career. At GOSCHA's we sat in the kitchen once again. At two o'clock in the morning a female hand passed a loaf of bread through the open window. The hearty *spiritual* food of the past few days had made me forget my normal daily meals, so that I feasted on my slice of bread. Our conversation revolved around the situation of musical groups in Moscow. We intended to visit the NOVAJA EROTIKA and the painter AFRIKA, who prefers to call himself GAGARIN (because an astronaut is more than a mere artist), and who listens with his sister to NICK CAVE records night and day.

On our way to the NOVAJA EROTIKA, we recorded a short scene with my video-8, in which one of us was run over by a car and no-one looked out the window although his friend was crying desperately for help. Later on, when Moscow glowed red from the morning sun, we tried in vain to stop a taxi. Although private cabs have been permitted since 1 May 1987, most cars stop for just a second and then drive on quickly. I could find no explanation for this phenomenon. BORIS J., a theatre and video performance artist, who was my Moscow guide for a week, compared the frightened taxi drivers to children, who, long after the punishment is over still retreat when someone approaches, no matter what his intention.

## Solidarity

I had been invited to the film festival, and did not want to disappoint the organizers; I also intended to keep my promise of holding a kind of video conference. Therefore, after an absence of several days, we returned to the *Domkino*. What took place there must surely have constituted one of the most remarkable gatherings of the video scene. About 40 delegates sat around a large conference table: 20% were independent video or film producers, 70% were from professional or coordinating organizations, and 10% were people I did not know. No time was lost in making me the guest of honour, after which all of them embarked on long speeches about their work, their institute, awards received, etc. On my right sat ROMANOV, the 50-year old head of the Russian GOSFILM's department of artistic video. He praised the work of his department and hoped that I would help him to organize a festival later this year; in this way he hoped to make his entry into the network of international independent artists. Immediately after ROMANOV's speech, BORIS J. rose and welcomed those present on behalf of the Moscow and Leningrad underground, the world from which he came. It was to be my *historic* challenge to handle this rather tense situation – between two stools. Suppressing the Byzantine inclination for long prologues, I quickly arrived at the essence of my speech, and felt inspired by these people, who were bravely making a new start. I offered them all the help, information and other means at my

disposal. We are obliged to show our solidarity with their quest for artistic structures.

## Wall of Light

During our meeting, the art critic ILJA F. prepared a performance scheduled for the late afternoon and evening on *Kalinin Prospekt*. He had been allowed the use of a video projection screen the size of a tennis court (and normally used for advertizing), for a video performance of four hours. How he had managed to obtain permission – something that could never happen on the Berlin Kurfürstendamm – I do not know. He succeeded, and it was a unique event in the history of the *Prospekt* and its pedestrians. Large wooden cubes were placed on the pavement, inviting passers-by to stop. In the meantime, the *wall of light* was electronically connected to a camera at ground level. Soon the show could begin. All passers-by could write or draw on the white cubes with large black felt-tip pens. The act of writing or drawing, and the final result, could be admired simultaneously by everyone all along the *Prospekt*. Someone wrote, for instance: *I should like to see myself*. Of course, the camera then swerved towards the writer and his family, who were delighted to see their portrait – larger than life – above the city, like a poster of a leading politician. Soldiers with families carrying shopping bags, lonely pedestrians and couples enjoyed this unique and spontaneous event.

## Sculptural Madness

All this took place on a single day and was provided with an astonishing reflection during my visit to the recently re-opened NOVODEVICI cemetery. In NOVODEVICI, apart from the strikingly high standards evident from the careful maintenance of the old churches and monasteries, one is struck by the blatant arrogance, which allows STALIN's wife to lie next to MAYAKOVSKY, KHRUSHCHEV, and MOLOTOV. Even before the advent of Pop Art and Postmodernism, several unknown masters paid homage to sculptural madness (for instance, a bronze statue of a 1930s Minister of Postal Affairs complete with a five metre long telephone receiver in his hand).

A group called *Theatr-Theatr*, led by BORIS J., devoted a twenty minute video essay to a buried and forgotten human being. In the middle of a much frequented Moscow park lies a small heap of scrap iron. A human being slowly digs his way out of the heap. Our unknown hero tells his life story (an average one, in his opinion) to the park's surprised visitors. When he has finished, he buries himself again. The audience pour him a little vodka, and a young mother breast-feeds the already half-buried man. A passer-by, a man of about 60, assures everybody that he has seen nothing. The works of young contemporary Soviet musicians, film-makers and writers frequently contain motifs of nightmarish murder and manslaughter. The way in which these innocent people deal with the history of their nation deserves our respect.

Translation: Fokke Sluiter

# De Umbris

STANSFIELD HOOYKAAS'

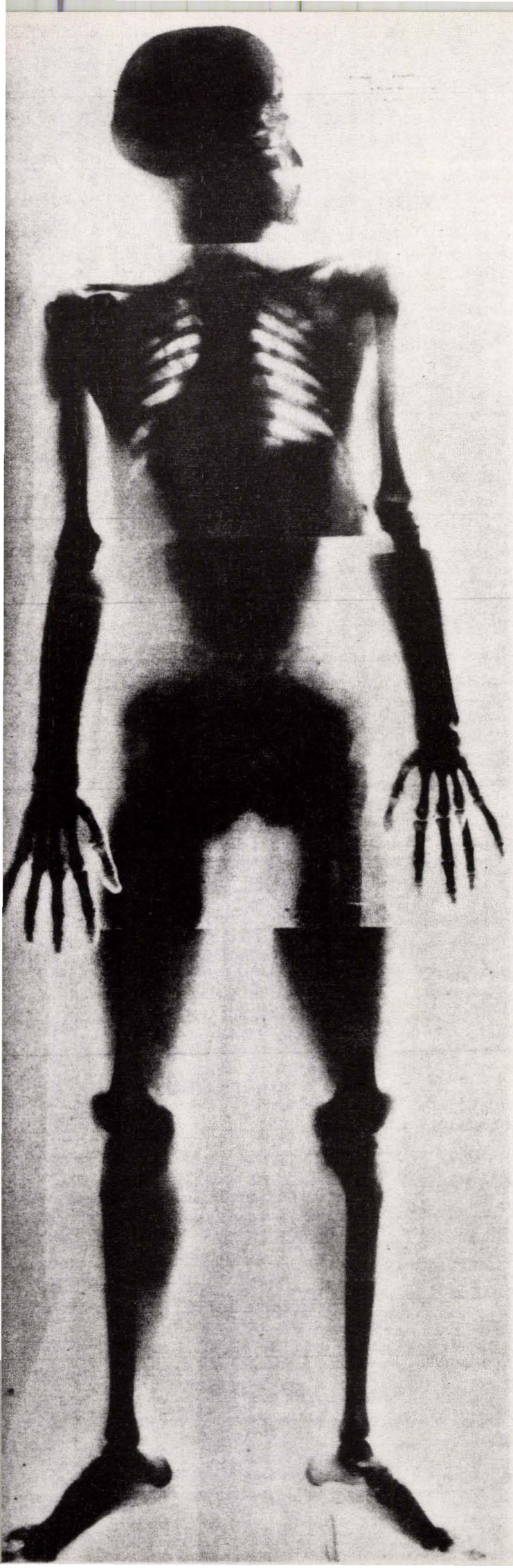
GERARD

De video-installatie-cyclus ...*From the Museum of Memory* van ELSA STANSFIELD en MADELON HOOYKAAS bestaat momenteel uit zes installaties, waarvan sommigen meerdere malen uitgevoerd zijn (zie lijst achteraan het artikel). Een zevende aflevering van de cyclus zal in september van dit jaar gerealiseerd worden in de *Koepelzaal* van het ARNHEMS GEMEENTEMUSEUM.

## I

Het menselijk denken bestaat bij de gratie van het feit dat het geheugen *het gedachte* vastlegt, conserveert, ordent, onderhoudt en – als het goed is – weer tevoorschijn kan roepen. In figuurlijke zin zou je het geheugen voor kunnen stellen als een gigantisch systeem van zalen, kamers, gangen, kasten, laden, mappen, indexen, lijsten en wat dies meer zij. Een imaginair bouwwerk met ruimtes vol bedrijvigheid en activiteit waar de klerken van de geest heen en weer snellen, en met stille, vergeten plekjes die lange tijd niet betreden zijn.

Als je het geheugen op een zo concrete wijze voorstelt ligt de associatie met het instituut museum voor de hand. Ook het museum is een plek waar wordt verzameld, gerangschikt en bewaard. Die typische mengeling van het strikt persoonlijke (gedachten, bevindingen, herinneringen en emoties) met het collectieve (het algemene cultuurgood, gedragsnormen) die vrijwel onontwaaarbaar in het geheugen van ieder mens ligt opgeslagen, tref je – zij het in een andere vorm – ook in musea aan. De kunstvoorwerpen die musea verzamelen zijn immers de individuele uitingen van kunstenaars en ambachtslieden, die binnen een cultuur een bovenindividuele (= algemene) betekenis en waarde hebben gekregen.



# Idearium

## *Museum of Memory*

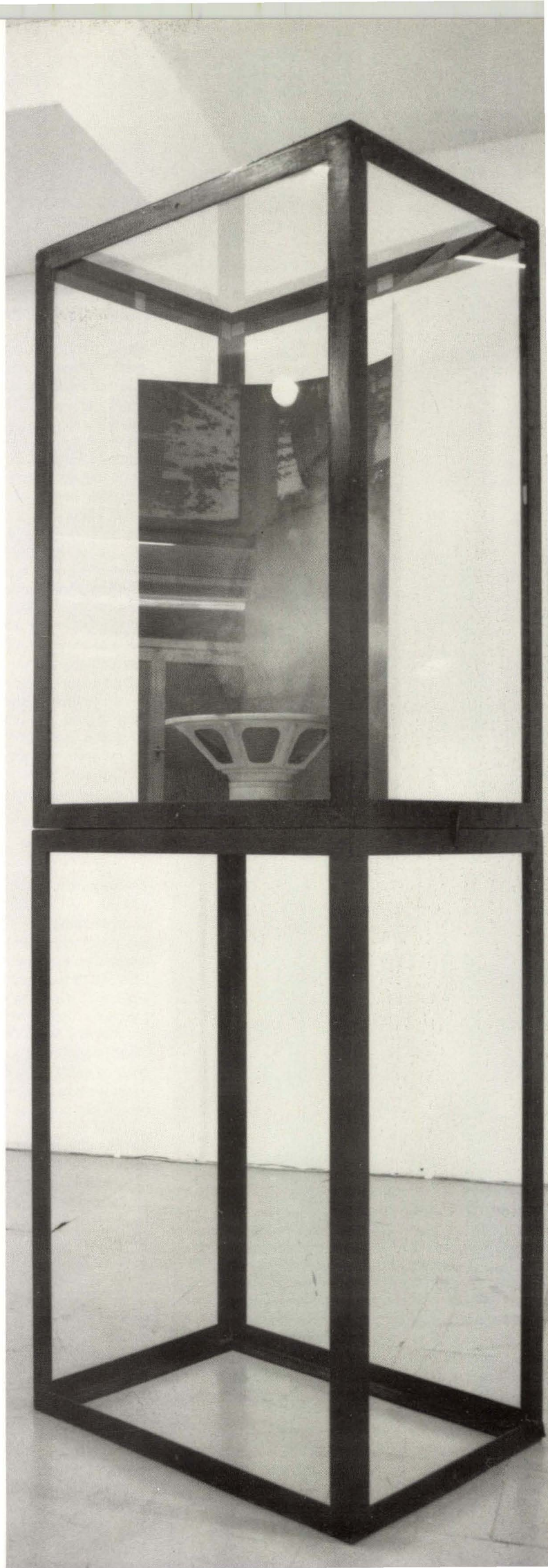
LAKKE

●...*From the Museum of Memory*, the cycle of video installations by ELSA STANSFIELD and MADELON HOOYKAAS consists at present of six installations, some of which have been realized a number of times (see the list at the end of this article). There will be a seventh instalment of this cycle in ARNHEM CITY MUSEUM'S *Koepelzaal* in September of this year.

### I

●Human thinking exists by grace of the fact that memory establishes, preserves, orders, maintains thought, and – provided it's good – can recall it again. In a figurative sense you could picture memory as being a gigantic system of halls, rooms, corridors, cupboards, drawers, folders, indexes, lists and so on and so forth. An imaginary structure with spaces full of industriousness and activity where the mind's clerks hurry to and fro, and with silent, forgotten places that haven't been entered for ages.

If you imagine the mind in such a concrete way the association with the institution of the museum becomes obvious. The museum is also a place for collecting, classifying and conserving. This typical mixture of the strictly personal (thoughts, experiences, recollections and emotions) with the collective (culture in general, behavioural norms) is stored up practically inextricably in each person's memory, you also find it in museums – albeit in another form. After all, the art objects that museums collect are the individual expressions of artists and craftspeople that acquire a significance and value within a culture that is beyond the individual (= general). By means of its mediating function, the museum erects a bridge between the



Het museum slaat via zijn bemiddelende functie een brug tussen het individu en *de rest*, tussen *ik* en *zij*, maar ook tussen toen en nu. In de functie van het museum en van het geheugen lopen het collectieve en het subjectieve, en het verleden en het heden geleidelijk in elkaar over.

Het is een van de meest fascinerende aspecten van de cyclus video-installaties met de titel *...From the Museum of Memory* van ELSA STANSFIELD en MADELON HOOYKAAS dat ze deze ineenvlechting van het persoonlijke (heden) en het algemene (verleden) zo duidelijk en tegelijkertijd zo ongrijpbaar tematiseert. De videobeelden, de geluiden en de nauwkeurig vormgegeven opstellingen van de installaties appeleren enerzijds zeer direct aan algemeen aanvaardbare denkbeelden en gevoelens en bevatten herkenbare elementen uit onze culturele bagage, maar ze dragen anderzijds in hun onderlinge opeenvolgingen, relaties en combinaties, en in de specifieke modificaties die de beelden en geluiden hebben ondergaan de onmiskenbare sporen van het persoonlijke, van de individuele smaak en gevoeligheden van de twee kunstenaars. Hun *Museum of Memory* is opgetrokken op het snijvlak van de collectieve en de individuele herinnering, van de herinnering aan toen en het leven van nu, in het schaduwgebied tussen de subjectieve droom en de objectieve werkelijkheid, met uitlopers naar beide kanten. Het centrale punt van hun bouwplan wordt gevormd door *het idee om een museum te creëren dat in je eigen hoofd zit. Dat voor iedereen anders is, omdat iedereen zijn eigen herinneringen heeft.*

## II

ELSA STANSFIELD (1945) en MADELON HOOYKAAS (1942) begonnen hun artistieke samenwerking in 1972. Beiden hebben een media-achtergrond: STANSFIELD studeerde o.a. film aan de SLADE SCHOOL OF FINE ARTS in Londen; HOOYKAAS werkte lange tijd als leerling bij verscheidene fotografen en filmers. In het begin was de samenwerking nog incidenteel en maakten beiden naast hun gezamenlijke projecten ook nog eigen werk. Tegenwoordig ontstaat al het werk in innige coöperatie, hoewel dat bij hen niet per se een ideologische keuze is.

Vanaf 1975 maken ze een groot aantal video-installaties, vaak in combinatie met fotografie, objecten (sculptuur) en geluid. Min of meer aansluitend op wat er op andere plaatsen binnen de kunst gebeurde, speelde in de eerste jaren van hun samenwerking het verkennen van het specifieke karakter van het medium video een belangrijke rol. Een structuralistische benadering waarbij media-eigen elementen als tijd en beweging, de elektronische opbouw van het videobeeld, de kadering van het beeldscherm en het fysieke, objectmatige karakter van de monitor (afzonderlijk en in combinatie) op hun kwaliteiten werden onderzocht en in relatie werden gebracht tot de omgeving. Er zaten in die periode sterk conceptuele onderstromingen in hun werk, zonder dat die een belemmering vormden voor een zeer zintuiglijke en lichamelijke uitstraling van de afzonderlijke werkstukken.

## III

Vanaf 1975 hebben STANSFIELD en HOOYKAAS samen niet minder dan 40 tapes en installaties gemaakt. Karakteristiek voor hun videowerk is dat ze (vrijwel) altijd een vertrekpunt in de realiteit hebben; de gegevens die zich aandienen vanuit de omgeving – dat kan de natuur zijn maar ook andere zaken, zoals hun werkmateriaal – worden door middel van het werk vastgelegd, zichtbaar en geanalyseerd. Aan deze analyse ligt geen koudbloedig wetenschappelijk of intellectueel concept ten grondslag, maar een liefdevolle aandacht en interesse voor de natuur, de elementen, de omgeving en het medium video. Het is een zintuiglijk en sensueel onderzoek, intuïtief uitgevoerd, dat in de werken een blijvende vorm en emotionele overdraagbaarheid krijgt.

Reizen is voor STANSFIELD en HOOYKAAS een bijzonder vruchtbare inspiratiebron. Ze gingen in de afgelopen jaren naar onder andere Noorwegen, Shetland, Japan en onlangs naar Thailand, Birma en Nepal. In de video-tapes en installaties die na verloop van tijd uit het op reis opgenomen beeld- en geluidsmateriaal voortkomen wordt getracht om essentiële ervaringen als de beleving van het landschap, het gevoel van richting, oriëntatie en afstand, en de culturele eigenheden vast te leggen en invoelbaar te maken. Niet in letterlijke, documentaire zin dus, maar meer in poëtische, evocatieve zin. De reisimpressies en vooral de mentale verwerking daarvan naderhand zijn uiteindelijk in hoge mate bepalend voor het resultaat.

De werkwijze van STANSFIELD en HOOYKAAS bestaat er meestal uit dat ze tijdens hun reizen een groot aantal opnamen maken die later, na een soort incubatieperiode, in een zinvol verband gemonteerd worden. Het is daarom niet verwonderlijk dat HOOYKAAS en STANSFIELD in *...From the Museum of Memory* de thematiek van het geheugen, van de herinnering opgepakt hebben.<sup>1</sup> De herinneringen aan bepaalde reizen, plaatsen, situaties en gebeurtenissen hebben in feite een belangrijk deel van hun werk bepaald: het concept voor de tapes, de inhoud wordt immers vaak pas achteraf vastgesteld, nadat de ervaringen door de geheugenprocessen zijn bijgekleurd. Pas als er afstand was genomen, en de ervaringen herinneringen zijn geworden.

Dit aspect zit vaak op subtiele wijze verwerkt in de videobeelden en de geluiden zelf. Want hoewel de opnamen die zij als basismateriaal gebruiken op locatie gemaakt zijn, wordt daar door de kunstenaars door middel van een aantal technische ingrepen een dimensie aan toegevoegd die de beelden wegtrekt van de herkenbare realiteit en ze het domein van de geest en van de herinnering binnenvoert. De zachte, haast mistige kleuren, die het beeld iets van het karakter van verbleekte foto's geven. De extreme close-ups van onder andere landschappelijke elementen, die in eerste instantie volkomen abstract lijken en pas later, in de vloeiende overgang van onherkenbaar naar herkenbaar, hun ware aard prijsgeven. De trage, wat schokkerige beweging van de camera, soms in slow motion. De subtiele spanning tussen het beeld en het geluid, dat



individual and the rest, between I and they, but also between then and now.

The collective and the subjective, past and present merge imperceptibly with each other in the function of both museum and memory.

One of the most fascinating aspects of the cycle of video installations entitled *...From the Museum of Memory* by ELSA STANSFIELD and MADELON HOOYKAAS is that it thematizes this interweaving of the personal (present) and the general (past) so clearly and at the same time so elusively. On the one hand, the installations' video images, sound and carefully designed arrangements appeal extremely directly to generally acceptable notions and feelings and contain recognizable elements of cultural baggage. But on the other hand, they bear the unmistakable traces of the personal, of the two artists' individual taste and sensitivity in their internal successions, relations and combinations, and in the specific modifications which sound and image have undergone. Their *Museum of Memory* is built on the cutting edge between collective and individual memory, between the memory of the past and life at present, in the murky area between the subjective dream and the objective reality with offshoots on both sides. The central point of their building plan is the idea of creating a museum that exists in your own head. That is different for everyone, because everyone has individual memories.

## II

ELSA STANSFIELD (1945) and MADELON HOOYKAAS (1942) began their artistic collaboration in 1972. Both had a background in the media. STANSFIELD's studies had included film at the SLADE SCHOOL OF FINE ART in London; HOOYKAAS had worked for a long time as the student of various photographers and film-makers. At first the collaboration remained incidental and they both continued to make individual work alongside their joint projects. Now all the work comes out of profound co-operation, although for them this is not an ideological choice per se.

From 1975, they have made a large number of video installations, frequently in combination with photography, objects (sculpture) and sound. Connected roughly with what was happening elsewhere in art, the exploration of the specific character of the video medium played an important role in the first years of their collaboration. A structuralist approach in which elements specific to the media such as time and movement, the electronic construction of the video image, the framing of the screen and the monitor's physical object-like character were explored for their qualities and placed in relation to the environment. During this period there were strong conceptualist undercurrents in their work, which did not hinder the individual works' extremely sensual and physical aura.

## III

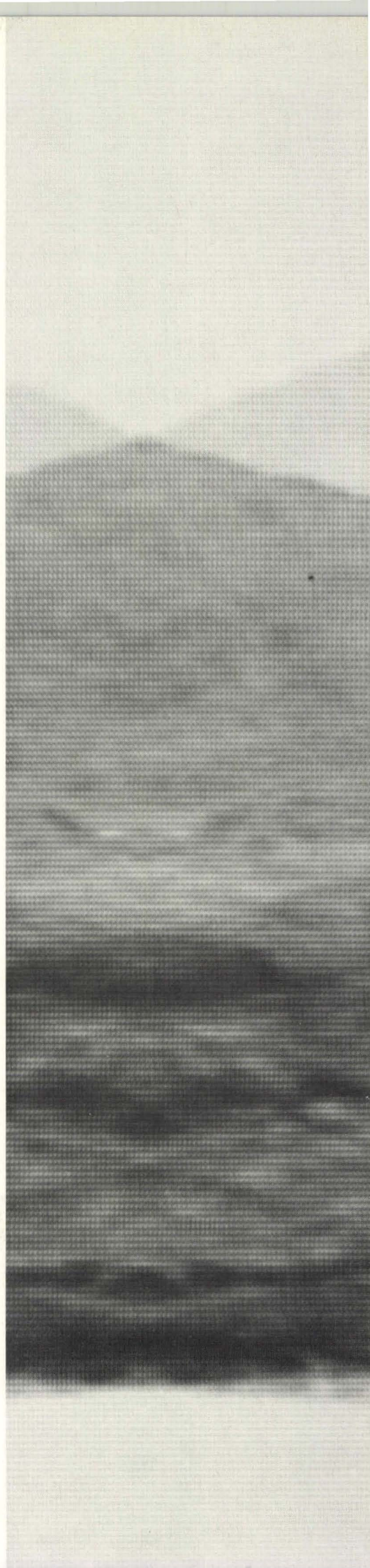
STANSFIELD and HOOYKAAS have made

no less than 40 tapes and installations since 1975 often in combination with photography, objects (sculpture) and sound. What is characteristic of their video-work is that they (almost) always start out from a point of reality; their surroundings (which can mean nature or sources such as their working material) are recorded, made visible and analysed by means of the work. There is no cold-blooded, scientific or intellectual concept at the root of this analysis, rather a loving attention for and interest in nature, the elements, the environment and the medium of video. It is a sensual investigation by the senses, conducted intuitively, that acquires a lasting form and emotional transference in the works.

Travel is a particularly fertile source of inspiration for STANSFIELD and HOOYKAAS. Some of the countries they have visited over the last few years include Norway, the Shetland Isles, Japan and more recently, Burma and Nepal. The videotapes and installations that in time result from visual and sound material recorded on these journeys seek to capture and make understandable essential experiences such as that of landscape, sense of direction, orientation and distance, and cultural characteristics. Not in literal or documentary terms but in a poetic, evocative sense. Ultimately, these impressions and particularly the subsequent mental processing determine the result to a great extent.

STANSFIELD and HOOYKAAS' working method consists mainly of making a large number of recordings during their travels which are later edited into a significant relation after a sort of incubation period. So it's not surprising that HOOYKAAS and STANSFIELD opted for the subject of memory, recollection in *...From the Museum of Memory*<sup>1</sup>. Recollections of particular journeys, places, situations and events have actually determined an important part of their work: after all, the concept for the tapes, the content is often only established subsequently, after the experiences have been filtered by the process of memory. Once that distance is taken, the experiences become memories.

This aspect is often assimilated in a subtle way into the video images and sound. Because although the recordings they use as a basic material are made on location, the artists add a dimension to this by means of a number of techniques that withdraw the images from recognizable reality and guide them into the domain of mind and memory. The soft, almost misty colours which lend the image something of the character of faded photos. The extreme close-ups of elements such as those of landscape that at first seem to be completely abstract and only later betray their true nature in the shifting transition between the unrecognizable and the recognizable. The camera's slow, rather jerky movements, sometimes in slow-motion. The subtle tension between image and sound that in a number of cases also has direct physical origins (e.g. heartbeat, breathing) and thereby achieve a kind of internalization in the viewer. All these aspects give the tapes



in een aantal gevallen bovendien een directe lichamelijke bron heeft (bijv. hartslag, ademhaling) en daardoor een soort verinnerlijking tot stand brengt bij de toeschouwer. Al deze aspecten geven de tapes een zeer intieme, indringende sfeer, alsof je diep in jezelf bent teruggetrokken met je eigen herinneringsbeelden of dromen. Meditatief.

Een andere analogie tussen de wijze waarop STANSFIELD en HOOYKAAS hun werk tot stand laten komen en de wijze waarop het geheugen, de herinnering functioneert is te vinden in het meervoudig gebruik van hetzelfde opname-materiaal. Hun oeuvre vormt een zeer hecht geheel waarbinnen bepaalde thema's, onderwerpen en beelden telkens weer in andere situaties en omgevingen geplaatst worden, in een complex systeem van onderlinge verwijzingen dat op haast organische wijze steeds verder groeit. Bepaalde beelden duiken in verschillende contexten opnieuw op en krijgen zo telkens andere betekenissen, nieuwe ladingen, terwijl ze anderzijds blijven refereren aan de oorsprong waar ze uit voortgekomen zijn. Opnamen voor het ene werk vormen vaak het vertrekpunt voor een volgend; details van een monitorbeeld komen uitvergroot terug op een andere monitor; stills uit vorige tapes completeren nieuwe installaties, etc. Soortgelijke door elkaar gevlochten groei- en beïnvloedingsprocessen spelen zich af in de hersenen: oude herinneringen worden (bij-)gekleurd door nieuwe gebeurtenissen, gedachten klonteren aan elkaar en beïnvloeden en vervormen elkaar, splitsen zich af en voegen zich opnieuw bij elkaar in nieuwe samenstellingen. Een continue beweging en metamorfose van gedachten en herinneringen, van betekenissen, waarvan de innerlijke logica voor onszelf een mysterie is waar we geen, of slechts sporadisch toegang toe hebben.

#### IV

De cyclus *...From the Museum of Memory* bouwt aan de ene kant voort op het gegeven van de herinnering, maar voegt er aan de andere kant, met name in de eerste twee installaties, een haast politieke dimensie aan toe die al werd aangekondigd in de tape *Vi Deo Volente* (1985). Daarin waren onder andere opnamen verwerkt uit voorlichtingsfilms van het Amerikaanse leger uit 1945: bommen die omgebogen werden en langzaam, als dansers in een macaber ballet, weer terug zwiepten. In *Vi Deo Volente* zijn dergelijke originele opnamen samen met weerkaarten, diagrammen, draaikolken, traag deïnende mensenmassa's en verwijzingen naar de geschiedenis van de videokunst in een voor hun doen nogal wervelende, barokke beeldsequentie samengevoegd (zij noemen de band zelf hun *scratchtape*).

#### *...From the Museum of Memory*

De inspiratiebron voor het eerste deel, dat ook *...From the Museum of Memory* als titel draagt, is te vinden in de herinnering die STANSFIELD en HOOYKAAS hadden aan een verblijf in Japan in 1983. Ze brachten toen een bezoek aan het aan de nagedachte-nis van de oorlog en de eerste atoombom gewijde *Peace-Park* in Hiroshima. In een

gebouw in dat park zijn foto's van slachtoffers en overblijfselen van de volkomen platgelegde stad te zien; samengesmolten objecten, kledingresten, verschroeiende stenen en dergelijke. De luttele, verwrongen restanten van wat in die tijd een forse stad was maakten diepe indruk op de kunstenaars. Zij namen foto's in het *museum* en een daarvan werd in een later stadium het centrale punt van *...From the Museum of Memory I*. Op die enigszins vage foto staat een Boeddha-beeld waarvan de voorkant in het inferno van de atoombom is afgereten of is weggesmolten. Midden op de Boeddha bevindt zich een witte lichtvlek die – zeker in de Hiroshimacontext – een verwijzing lijkt te zijn naar de verzengende flits van de fatale gebeurtenis (het is een reflectie van het flitslicht van het fototoestel). Je zou ook, letterlijk en figuurlijk de andere kant op redenerend, kunnen zeggen dat uit het innerlijk van de Boeddha licht stroomt, als bevrijdende en genezende troost na de vernietiging.

Het bezoek aan het museum liet, zoals gezegd, zo'n diepe indruk achter bij de kunstenaars dat ze een jaar later (1984) teruggingen naar Hiroshima en Nagasaki om er videoopnamen te maken. Zowel in *...From the Museum of Memory* als in *Shadowpictures* (deel 1 en 2 van de cyclus) is gebruik gemaakt van die opnamen.

In *...From the Museum of Memory I* wordt op een monitor een aantal close-up opnamen van het tentoongestelde, kapotgereten Boeddha-beeld afgespeeld. Af en toe zien we de schimmige reflectie van een voorbijganger bewegen in het glas van de vitrine. De sfeer is meditatief, het video-beeld zelf deint heel langzaam op en neer. Een opname van een Boeddha-beeld in complete staat wordt heel kort door het kapotte beeld heen gemixed, om de herkenbaarheid te vergroten. De datum van de fatale gebeurtenis verschijnt in beeld, meteen gevolgd door een trillende lijn, voortgebracht door een oscilloscoop. Vervolgens korte röntgenopnamen van de organen in het lichaam waar iets (voedsel, een vloeistof?) doorheen stroomt. En dan verschijnt weer het beeld van de Boeddha.

Deze tape werd afgespeeld op een monitor waarvan de kast was verwijderd, zodat als het ware de ingewanden waren blootgelegd. Naast een referentie aan de afbeelding van de organen, is er tevens een duidelijke verwijzing naar de opengescheurde Boeddha, terwijl – omgekeerd – het licht dat uit de Boeddha stroomt naar de monitor zou kunnen verwijzen. De monitor was in een eenvoudige, afgesloten vitrine van glas en metaal geplaatst; een relikwie van de technologie die verantwoordelijk was voor de Hiroshima-bom. (Pikant detail daarbij is dat de televisie en de atoombom beiden in hetzelfde jaar ontwikkeld zijn).

Op een andere plaats in de zaal stond nog een vitrine, een stuk hoger, waarin zich de eerder genoemde foto van het Boeddha-beeld bevond, geplakt op een halfronde plaat die als een scherm rondom een losse geluidsspeaker stond. De speaker lag met de conus omhoog op de bodem van de vitrine, als een offerschaal. Uit de speaker kwamen zuivere tonen (voortgebracht door een geluidsgenerator) gemixed met het diepe zomende, pulserende geluid dat veroorzaakt

an extremely intimate, strong character, as if you have withdrawn deep within yourself with your own images of memory or dream. A meditative state.

Another analogy between the way in which STANSFIELD and HOOYKAAS achieve their work and the way in which memory or recollection function exists in the repeated use of the same recorded material. Their oeuvre is a solid, tightly-knit whole in which particular themes, subjects and images are placed over and over again in different situations and environments, in a complex system of mutual references that keeps growing in an almost organic way. Particular images resurface again in different contexts and so each time acquire other meanings, new charges while still referring to the source from which they came. Recordings for one work often form the point of departure for the next: details of a monitor image return enlarged on another monitor; stills from previous tapes complete new installations, etc. Similar interwoven processes of memory and influences take place in the brain: old memories are (re)coloured by the new events, thoughts clot together and influence and transform each other, divide and join together again in new arrangements. A continuous movement and metamorphosis of thoughts and recollections, of meanings, of which the inner logic remains a mystery to which we have little or no access.

#### IV

The series *...From the Museum of Memory* on the one hand carries on with memory as a basis whilst on the other hand (particularly in the first two installations) there is also an almost political dimension that was already apparent in the tape *Vi Deo Volente* (1985). Some of the recordings incorporated into this work include US ARMY information films from 1945: trees bent right over that sway slowly back again like dancers in a macabre ballet. These kind of original recordings are combined along with weather maps, diagrams, whirlpools, slowly undulating crowds and references to the history of video art in what is for them a rather effervescent, baroque sequence of images (they call this work their scratch-tape).

#### *...From the Museum of Memory*

The source of inspiration for the first part (also called *...From the Museum of Memory*) comes from STANSFIELD and HOOYKAAS' recollections of a 1983 sojourn in Japan when they visited Hiroshima's Peace Park which is dedicated to the memory of the war and the atom bomb. Photos of victims and remains of the completely flattened city are on show in a building in the park: fused objects, scraps of clothing, charred stones and the suchlike. The few distorted remains of what once was a mighty city, made a deep impression on the artists. They took photos in the museum and one of these later became the central point of *...From the Museum of Memory I*. This rather dim photo is of a Buddha that has had its front torn off or melted away in the inferno of

the atomic bomb. There is a patch of white light in the middle of the Buddha which – certainly in the Hiroshima context – seems to be a reference to the scorching flash of the disaster (it's the reflection of the camera's flashlight). Reasoning from the other side, you could say both literally and figuratively that light is streaming out from within the Buddha, as a liberating and healing solace after the destruction.

As mentioned before, the visit to the museum left such a deep impression on the artists that a year later (1984) they returned to Hiroshima and Nagasaki to make video recordings. These recordings are used both in *...From the Museum of Memory* and in *Shadowpictures* (parts one and two of the cycle).

In *...From the Museum of Memory I* a number of close-up shots of the smashed Buddha were shown on a monitor. Now and then we saw the shadowy reflection of a passer-by moving in the glass of the display case. The atmosphere was meditative, the video image moved slowly up and down. A recording of an intact Buddha was mixed briefly with the broken one, to augment familiarity. The date of the disaster flashed on screen, followed immediately by a vibrating line, generated by an oscilloscope. Then came brief x-ray recordings of the body's organs with something (food, fluid?) flowing through them. And then the Buddha reappeared again.

This tape was played on a monitor with its casing removed so that it was as if its entrails were being exposed. Apart from being a reference to the portrayal of the organs, it also clearly referred to the eviscerated Buddha while – in reverse – the light that streamed from the Buddha could also refer to the monitor. The monitor was placed in a simple closed display-case made of glass and metal: a relic of the technology responsible for the A-bomb. (A curious detail is the fact that television and the atom bomb were both developed in the same year).

Elsewhere in the space is another display-case which was a bit higher and contained the photo of the Buddha stuck on a semicircular plate that acted as a screen around a single loudspeaker. The speaker had its cone facing upwards on the bottom of the display-case, like a sacred dish. The speaker emitted pure tones (produced by a sound generator) mixed with the deep, pulsating sound that is caused by the movement of an electrical charge. It was the sort of unidentified sound that you can listen to for hours and was reminiscent of the sound of a mantra. The low bass tones made the glass of the display-case vibrate ominously.

In addition, there were two more photos on the walls of shadows on a stone base full of fissures and splits. One of the shadows was of a human figure, the other showed a detail: a hand. And there again was the photo of the eviscerated Buddha.

Basic elements such as light and time play an important role in various forms. Light as destroyer, as the source of life, as scientific aid, as invisible, dangerous radiation, as the means of creating and reproducing images; but also light as a

wordt door elektrische lading die zich verplaatst. Dit is een ondefinieerbaar soort geluid *waar je uren naar zou kunnen luisteren* en dat herinnert aan de klanken van een mantra. De lage bastonen deden het glas van de vitrine onheilspellend trillen.

Aan de wanden waren verder nog twee foto's aangebracht van schaduwen op een stenen ondergrond vol barsten en kloven. Een van de schaduwen was van een menselijke figuur, de andere liet een detail zien, een hand. En nogmaals de foto van de opengereten Boeddha.

Elementaire elementen als licht en tijd spelen in het werk in verschillende gedaantes een belangrijke rol. Licht als vernietiger, als bron van leven, als wetenschappelijk hulpmiddel, als onzichtbare, gevaarlijke stralingsbron, als middel om beelden te creëren en weer te geven; maar ook het licht als helende, hoopgevende kracht. Het tijdselement is te vinden in de verwijzingen naar de superkorte flits van de kernfusie met zijn langdurige gevolgen, in de tijdloosheid van de zittende Boeddha, de museale opstelling, het trage ritme van de beelden.

#### *Shadowpictures* *...From the Museum of Memory II*

De installatie *Shadowpictures ...From the Museum of Memory II* die STANSFIELD en HOOYKAAS uitvoerden in TIME BASED ARTS in Amsterdam, in het KIJKHUIS in Den Haag en in Bologna (1986), bouwde voort op de foto's die ze bij hun tweede bezoek hadden gezien in Hiroshima en Nagasaki. De fascinerende en tegelijkertijd weerzinwekkende foto's van de silhouetten van mensen en objecten die door de gigantische vuurgloed verdampt of verpulverd werden en als een soort *schaduwen* op de grond of in stenen ingebrand werden. Ook in een omgekeerde vorm vond deze tegennatuurlijke *schilderwijze* plaats: het silhouet van een lichaam dat voor een muur stond is in wit uitgespaard in een zwart geblakerde achtergrond. Het lichaam heeft hier als een soort sjabloon het brandende licht tegengehouden. De mensen en objecten zelf zijn op morbide wijze vereeuwigd. HOOYKAAS: *Je denkt dat een steen een steen is. Maar als zo'n bom valt, dan blijken de eigenschappen van de materie te veranderen. Een steen kan dan zo gevoelig worden als fotopapier.* In het inferno van de A-bom heeft de logica zich kennelijk een slag van 180 graden om kunnen draaien.

Deze positieve en negatieve *schaduwen* zijn hedendaagse ikonen vol drama en tragiek, die een rechtstreekse verbinding slaan met de primitieve angstgevoelens die onder ons laagje culturele vernis zitten. Het zijn ook beelden die onvoorstelbaar zijn in hun betekenis, en daarom eigenlijk alleen maar op een associatief en intuïtief niveau werkzaam kunnen zijn.

*Shadowpictures* ademde dezelfde sfeer uit als *...From the Museum of Memory*. Een van de twee monitoren liet eerst een serie beelden zien van de in hout ingebrande *schaduwen* van bamboestengels en van een ladder en ging vervolgens over op een lang shot van een wit muurtje waar de bewegende schaduwen op vallen van boomtakken en bladeren buiten het beeld. Af en toe wissel-

den positief beeld en negatief beeld elkaar af, alsof in een flits de wereld een tegenovergestelde dimensie aanneemt, in zijn tegendeel verkeert. Op de tweede monitor waren röntgenopnamen te zien van een hart dat doorklopt in een gestaag ritme, zonder consequenties te trekken uit de beelden op de eerste monitor. Het hart symboliseert continuïteit en levenskracht, maar tegelijkertijd refereert het röntgenbeeld ervan ook aan ziekte, operaties en dood. (NB In het Engels duidt men röntgenopnamen ook wel aan als *shadowpictures*). Deze tweede monitor stond laag bij de grond en was vrijwel geheel ingepakt met lood. Je moest je voorover buigen om – haast als een voyeur – door een spleet in het lood naar de video-beelden te kunnen kijken. Alsof je rechtstreeks in het lichaam van een onbekende persoon keek. In *...From the Museum of Memory* lieten de kunstenaars de *gevaarlijke straling* (radioactiviteit) die de monitor uitzendt ontsnappen door de beeldbuis uit te kleden, hier werd de straling juist tegengehouden door het lood dat als een huid rondom het kloppende hart gespannen is. De vraag of het lood het hart beschermde voor straling van buitenaf, of juist de straling uit de beeldbuis naar buiten toe moest blokkeren blijft echter open. Voor dit soort ingrepen en beeldmotieven zijn bij het werk van STANSFIELD en HOOYKAAS dikwijls geen logische verklaringen te geven. Ze functioneren op gevoelsmatig niveau, en kunnen voor iedereen andere betekenissen hebben.

Het auditieve gedeelte bestond – net als in *...From the Museum of Memory* – uit een mix van geluiden van elektrische lading en zuivere tonen uit een generator, ritmisch geperforeerd door zachte tikken die als vallende druppels water klonken. Uit de andere monitor kwam een geluid dat aan gieren- de wind deed denken, afgewisseld met geluiden uit het museum in Hiroshima. Op een door weer en wind verweerde leesteen was fotografisch een schaduw aangebracht: schaduwen op rotsen. Naast een verwijzing naar de schaduwen in Hiroshima wordt met dat beeld de tijdloze dimensie van de altijd aanwezige natuur en het landschap geplaatst tegenover de vluchtigheid van de menselijke verschijning. Een thematiek die steeds weer terugkeert in het oeuvre van STANSFIELD en HOOYKAAS. Aan de muur hing tenslotte een grote mistig-blauwe *still*, afkomstig uit *...From the Museum of Memory I*, waarop twee figuren te zien waren. De stills functioneren in het werk dikwijls als verwijzingen naar eerder werk, als een herinnering die is samengeballd tot één enkel beeld (in werkelijkheid komt het dikwijls voor dat de herinnering aan een gebeurtenis, uit één enkel gecondenseerd beeld, één enkele beweging of gebaar bestaat, die in bepaalde situaties als *trigger* kan dienen om de gehele gebeurtenis weer naar boven te roepen).

*...From the Museum of Memory* en *Shadowpictures* zijn niet bepaald vrolijkstemmende installaties. De sfeer is uitgesproken grauw. Van de dromerige stemming van de woeste, rotsige landschappen uit het voorgaande werk is hier weinig terug te vinden. Eerder sluit het werk aan bij de claustrofobische teneur van *Video Void*; de sensatie

healing, hopeful power. The element of time exists in the references to the split-second flash of nuclear fusion with its lasting effects, in the timelessness of the seated Buddha, the museum's set-up, the slow rhythm of the images.

### *Shadowpictures*

#### *...From the Museum of Memory II*

The *Shadowpictures ...From the Museum of Memory II* installation which STANSFIELD and HOOYKAAS presented in TIME BASED ARTS in Amsterdam, the KIJKHUIS in The Hague and in Bologna developed out of the photos they saw in Hiroshima and Nagasaki during their second visit. These are fascinating yet abhorrent photos of the silhouettes of people and objects which were vaporized and pulverized by the gigantic conflagration and burnt into the ground and stones like shadows. This unnatural form of painting also occurred in reverse: the silhouette of a body that was standing in front of a wall is left blank in white and surrounded by a black scorched background. Here, the body obstructed the burning light like a kind of a stencil. In a morbid way, the people and the objects have been immortalized.

HOOYKAAS: *You think a stone's a stone. But the properties of matter appear to change when that sort of bomb falls. A stone can become as sensitive as photo paper.* Clearly logic can turn through 180 degrees in the A-bomb inferno.

These positive and negative shadows are contemporary icons full of drama and tragedy which establish a direct connection with the primitive feelings of fear that lie under thin veneer of culture. They are also images with an inconceivable meaning and can, therefore, actually only work on an associative and intuitive level.

*Shadowpictures* exudes the same atmosphere as *...From the Museum of Memory*. One of the two monitors showed a series of images of shadows of bamboo stalks and a ladder burnt into wood and then moved onto a lengthy shot of a small white wall with the moving shadows of off-screen tree branches and leaves. Now and then positive images were alternated with negative ones, as if in a flash the world had assumed its opposite dimension, its antithesis. The second monitor showed x-rays of a heart beating in a steady rhythm without forming any consequences from the images on the first monitor. The heart symbolizes continuity and life force but at the same time its x-ray also refers to sickness, operations and death. (In English, x-rays are also known as shadow pictures.) This second monitor was placed near to the ground and was almost entirely wrapped up with lead. You had to bend over – rather like a voyeur – so as to be able to look at the video images through a split in the lead. As if you were looking right into the body of an unknown person. In *...From the Museum of Memory I* the artists released the dangerous radiation (radio-activity) which the monitor emits by stripping the box, here in *Museum of Memory II* the radiation is actually checked by the lead that is stretched around the heart like a

skin. However, the question of whether the lead protects the heart from outside radiation or if it's actually the radiation from the tube outwards that must be blocked remains open.

Often no logical explanations are given for these sorts of acts and visual motifs in STANSFIELD and HOOYKAAS' work. They function on an instinctive level and can have different meanings for each individual.

As in *...From the Museum of Memory*, the auditive element consisted of a mix of sounds of electronic charges and pure tones produced by a generator, rhythmically punctured by soft taps that sounded like falling drops of water. The other monitor emitted a sound reminiscent of a howling wind that alternated with sounds from the museum in Hiroshima. A shadow had been printed photographically on a slate eroded by wind and weather: shadows on rocks. As well as being a reference to the shadows in Hiroshima, that image brings the timeless dimension of omnipresent nature and landscape into opposition with the transience of human presence. This theme of the transitory and timelessness saturates STANSFIELD and HOOYKAAS' work. Finally, on the wall there was a large misty blue still from *...From the Museum of Memory* showing two figures. The stills often function in the work as references to earlier works, as memories rolled into single images (in reality it often seems as if the memory of an event consists of a single condensed image, a single movement or gesture which in particular situations can act as the trigger to recall the whole event again).

*...From the Museum of Memory* and *Shadowpictures* are not exactly light-hearted installations. The atmosphere is definitely grey. There is little of the dreamy mood of the wild rocky landscapes of the earlier work. Rather the work fits into the claustrophobic tenor of *Video Void*: the sensation of a nightmare you just can't break loose of. The memory of a completely dismantled world. It's filmed close to the skin and the tapes look like intuitive anatomy lessons that mercilessly expose the individual and collective emotions concerning one of the greatest mass murders in history but without pointing the finger of blame. In terms of meaning, many of the images cannot be defined in detail and demand an individual interpretation, meaning and viewpoint from the viewer. The work is full of points of contact onto which contemporary angst and turmoil can be projected.

### *Point of Orientation*

#### *...From the Museum of Memory III*

In the third part of the cycle, STANSFIELD and HOOYKAAS revert back to the theme of direction and to the subject of the journey and movement or rather: the subject of the memory of the journey and movement. The installation is called *Point of Orientation*. A video beam in a ground floor space of Amsterdam's STEDELIJK MUSEUM showed images of landscapes flowing smoothly over each other, swaying reeds that were



van een nachtmerrie waaruit je je niet kunt losrukken. De herinnering aan een volkomen ontakelde wereld. Er wordt dicht op de huid gefilmd, en de tapes hebben veel weg van een intuïtieve ontleedkundige les die de individuele en collectieve emoties met betrekking tot een van de grootste massamoorden uit de geschiedenis genadeloos blootlegt, zonder echter het verwijtende vingertje op te heffen. Veel van de beelden zijn qua betekenis niet nader te benoemen en vragen van de toeschouwer een eigen invulling, een eigen betekenis, een eigen standpunt. Het werk zit vol aanknopingspunten om hedendaagse angsten en onrusten in te projecteren.

**Point of Orientation**  
**...From the Museum of Memory III**

In het derde deel van de cyclus grijpen STANSFIELD en HOOYKAAS terug op het thema *richting* en op de thematiek van de reis en de beweging, beter gezegd op de thematiek van de herinnering van de reis en de beweging. *Point of Orientation* heet de installatie. Op de wand van een benedenzaal van het STEDELIJK MUSEUM in Amsterdam vond een video-projectie plaats waarbij beelden te zien waren van landschappen die vloeiend in elkaar overliepen, wuivend riet dat gespiegeld over zichzelf heen gemixed werd en abstracte patronen ging vormen, een vrouw achter het stuur van een auto, een hand die langs de geografische lijnen van kaarten in een atlas glijdt, of door een boek bladert. Stromend water. Een meditatieve reeks beelden waarin verschillende belevingsniveau's en werkelijkheidsniveau's door elkaar gewoven waren. Harde stroboscopische opnamen van een vliegende vogel (gemaakt met een *zoetrope*) onderbraken af en toe de beeldsequentie als een visuele in-terpunctie. Aan de andere kant van de zaal bevond zich een kleine monitor waar een continue *loop* op draaie van water dat over een rotsige ondergrond stroomt; een zeer *tastbaar* beeld dat door zijn alsmatuur-door-gaande-aanwezigheid sterk contrasteerde met de meer mysterieuze droombeelden van de video-projectie.

In de verduisterde zaal bevonden zich verder vier infrarood-sensoren die de bewegingen van de toeschouwers detecteerden en vertaalden naar het geluid. Door te bewegen door de ruimte kon de toeschouwer zonder het bewust te merken schakelen tussen de verschillende geluidstapes. Die geluiden bestonden uit omgevingsgeluiden die bij de video-beelden hoorden, en uit de scherpe, hoge geluiden (veroorzaakt door metaal op metaal) en het klapperen van vleugels. *De ruimtelijke beweging van het geluid als een metafoor voor het richtingsgevoel van de compasnaald* schreef DORINE MIGNOT naar aanleiding van *Point of Orientation*. (In een serie oudere werken heeft het magnetische noorden een belangrijke rol gespeeld, en het compas en magneten zijn veelvoorkomende attributen in de tapes en installaties).

**...From the Museum of Memory IV**

*...From the Museum of Memory IV* werd gerealiseerd in het kader van de tentoonstel-

ling *Contour* in het PRINSENHOF in Delft. In een afgesloten vitrine lag het boek waarin aan het einde van *Point of Orientation* werd gebladerd, samen met een losse beeldbuis waarop verf was gespat. De verfspatten vormden een diffuus beeld op de beeldloze monitor, de schaduw van een beeld. Het boek bleek *The Art of Memory* te zijn, een tekst uit 1966 over de geschiedenis van *de kunst van de herinnering*. *The Art of Memory* is belangrijk omdat het een aantal van de sleutels voor *...From the Museum of Memory* bevat. Het oorspronkelijk voor hun *Museum of Memory* geplande aantal van 7 installaties (ze denken ondertussen al aan een achtste) is bijvoorbeeld afgeleid van *The Memory Theatre* van de 16e eeuwse Renaissance-geleerde GUILIO CAMILLO, dat wordt geanalyseerd in *The art of Memory*. Het meest belangrijke aspect echter is dat in dit boek wordt beschreven hoe redenaars en verhalenvertellers in de antieke tijd, dus voordat het schrift en schrijfgerei gemeengoed waren geworden, hun verhalen ont-hielden door zich een uitgebreide imaginai-re architectuur voor te stellen waarbinnen sleutelsymbolen voor de scènes en personages van een verhaal geplaatst (verbeeld) konden worden. Als dergelijke symbolen konden toneelscènes, sterrenbeelden, objecten en dergelijke gebruikt worden. Een orator hoefde dan niet een hele rede te onthouden, maar een soort tot symbolische scènes en objecten ingedampde versie ervan. De verhaallijn ontrolde zich als het ware *als vanzelf* weer als hij zich tijdens zijn vertelling in zijn verbeelding door het gebouw verplaatste en de *sleutels* op het juiste moment weer tegenkwam. Bij sommige lieden werkte het volgens de overlevering zo goed dat ze hun verhalen van achteren naar voren konden vertellen door de route door hun *gebouw* in omgekeerde volgorde te lopen.

Je zou *...From the Museum of Memory* als een concrete uitwerking van het denkbeeldige *bouwwerk van de herinnering* kunnen zien: een visuele structuur waarin *ingedikte* aanduidingen reeksen van associaties en herinneringen op moeten wekken. De media zijn in de ogen van de kunstenaars de moderne versie van de kunst van de herinnering. Hun installaties zijn echter slechts de *fundamenten* waarop de toeschouwer zijn eigen verhaal moet bouwen, in tegenstelling tot de geheugen-architectuur van destijds die diende tot het vasthouden van alle bestaande verhalen.

Op twee tegenover elkaar staande monitoren waren in Delft opnieuw door het boek bladerende handen te zien. Het tempo en ritme wekten de suggestie dat het boek niet werd gelezen, maar rustig doorgebladerd, op zoek naar een bepaalde passage, naar de bron van een herinnering. Een van de monitoren liet een totaalbeeld zien van de handen en het boek, afwisselend positief en negatief, en tijdens de duur van de tape in kleur verlopend van oranje naar blauw; de andere monitor toonde blauwgekleurde, vrijwel abstracte details van die beelden, rechtstreeks opgenomen van de eerste monitor. De tweede tape werkt als een beeldcho, als een herinnering van het eerste beeld, zoals je je soms maar een klein fragment van iets veel groters herinnert, of een

superimposed in mirror image and formed an abstract pattern, a woman behind the steering wheel of a car, a hand tracing the geographical lines of maps in an atlas, or thumbing through a book. Flowing water. A meditative sequence of images into which various levels of experience and reality were woven. Rapid stroboscopic recordings of a flying bird (made with a zoetrope) now and then interrupted the sequence of images like visual punctuation. There was a small monitor on one side of the space with a continuous loop of water streaming over rocky ground; an extremely tangible image that by its constantly continuing presence contrasted strongly with the more mysterious dream images of the video-beam.

In addition there were four infra-red sensors in the darkened room which detected the viewers' movements and transformed the sound. By moving through the space, the viewer could change the balance of the various sound tapes without noticing it consciously. The sound consisted of environmental sounds which belonged to the video images, and of sharp, high sounds (caused by metal on metal) and the flapping of wings. *The spatial movement of sound as a metaphor for a compass needle's sense of direction* wrote DORINE MIGNOT for *Point of Orientation*. (Magnetic north played an important role in a series of older works and both compass and magnets are frequent attributes in the tapes and installations).

#### *...From the Museum of Memory IV*

The book that was being leafed through at the end of *Point of Orientation* was also presented in a closed display-case along with a paint-spatter screen in *...From the Museum of Memory IV* which was produced for the *Contour* exhibition in the PRINSENHOF (1987), Delft. The paint-spats created a diffused image on the imageless monitor, the shadow of an image. The book turned out to be *The Art of Memory*, a text published in 1966 about the history of the subject. *The Art of Memory* is important because it contains a number of keys to *...From the Museum of Memory*.

The seven installations they originally planned (they've since thought of an eighth) are, for instance, derived from *The Memory Theatre* by CAMILLO, the 16th century Renaissance scholar, which is analysed in *The Art of Memory*. However, the most important aspect described in this book is how in classical times (i.e. before writing and writing utensils became public property) orators and story-tellers remembered their stories by picturing an elaborate imaginary architecture in which key symbols for the scenes and characters could be placed (imagined). Stage scenes, signs of the zodiac, objects and so forth could be employed for these kind of symbols. Hence, an orator did not have to remember a whole speech but simply a condensed version with symbolic scenes and objects. The narrative line would, as it were, unfold again by itself when, during telling the story, the speaker would move through the building in his imagination and come across the keys at precisely the right

moment. The tradition worked so well for some people that they could tell their tales from back to front by tracing the route through their building the opposite way round.

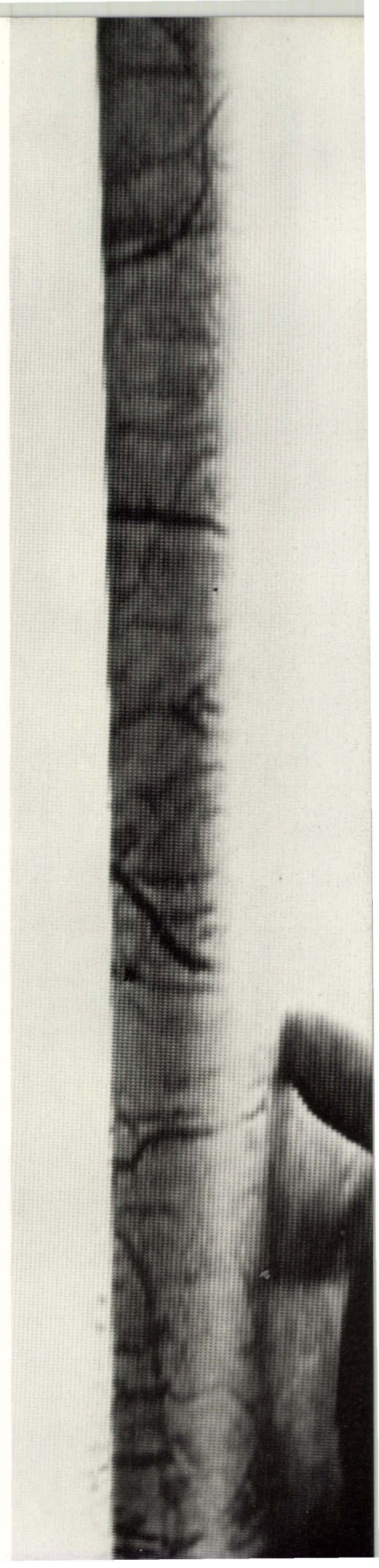
You can view *...From the Museum of Memory* as a concrete result of the imaginary building of memory: a visual structure in which condensed hints must spark off series of associations and recollections. The artists consider that the media are the modern version of the art of memory. However, their installations are only the foundations on which viewers must build their own stories, in contrast to the memory architecture of that time which helped in the remembering of existing stories.

In Delft, hands leafing through the book were shown on the monitors facing each other. The tempo and rhythm evoked the suggestion that the book was not being read but calmly leafed through looking for a particular passage, for the source of a memory. One of the monitors showed a total shot of the hands and book, alternating between positive and negative, and turning from orange to blue: the other monitor showed blue, almost abstract details of those images, recorded directly from the first monitor. The second tape worked as a visual echo, as a memory of the first image, in the way you sometimes remember only a small fragment of something much bigger or a single gesture from a long movement. The two sound tapes also displayed this kind of process-like relation: one consisted of clear, high tones (inspired by a carillon that was within earshot of the exhibition), the other contained the same sounds but slowed down so much that the tones had become very low and unrecognizable. Just like the images of the tapes, the sounds on the second audiotape were derived from the first. A still on the wall showed a fragment of a crowd of people that had been recorded from television: a reference to the tape *Vi Deo Volente*.

#### *Phosphor*

#### *...From the Museum of Memory V*

This still forms the link between the fourth and the fifth part which is called *Phosphor ...From the Museum of Memory*. The work was realized in Amsterdam's GALERIE D'THEEBOOM (1987). There was a large frame with elongated fragments of the video-still of the crowd. Through a telescope on the other side of the long space one could see a fragment of the fragments. The telescope was a reference to the telelenses with which crowds are filmed from a distance (and which they had also used) but looking through the telescope created a feeling of distance in a mental sense as well. You could describe it thus: a distant memory, sunk to the depths of the mind, and if you try to grab it, it sinks still further away. The ghost (shadow) of a memory. A monitor showed animation-like images of a large crowd of people. In display-cases were a dismantled speaker and TV screen in the middle of a heap of phosphorous pigment, a reference to the phosphor in a cathode ray tube (and, of



enkel gebaar uit een lange beweging. Ook de twee geluidtapes vertoonden zo'n procesmatige relatie; de ene band bestond uit heldere, hoge tonen (geïnspireerd op een carillon dat binnen gehoorafstand van de expositieruimte stond), de andere bevatte dezelfde geluiden maar zo sterk vertraagd dat de tonen heel laag en onherkenbaar waren geworden. Net als bij de beelden van de tapes waren de geluiden op de tweede geluidsband afgeleid van de eerste geluidsband. Een still aan de wand toonde een fragment van een via de televisie opgenomen mensenmenigte; een verwijzing naar de tape *Vi Deo Volente*.

**Phosphor**  
**...From the Museum of Memory V**

Deze still vormt de verbinding van het vierde met het vijfde deel, ook wel aangeduid als *Phosphor ...From the Museum of Memory*. Het werk werd uitgevoerd in GALERIE D'THEEBOOM (1987) in Amsterdam. Daar hingen in een groot frame langwerpige fragmenten van de videostill van de mensenmenigte. Aan de andere kant van de lange ruimte stond een telescoop waardoor een fragment van die fragmenten bekeken kon worden. De telescoop was een verwijzing naar de teledenzen waarmee mensenmassa's van verre gefilmd worden (en die ze zelf ook gebruikt hadden), maar het kijken door de telescoop schepte ook een gevoel van afstand in geestelijke zin. Zoiets als de uitdrukking: een verre herinnering; diep weggezonden in de geest, en als je hem probeert te pakken zinkt hij nog verder weg. De schim (schaduw) van een herinnering. Op een monitor werden animatie-achtige beelden van een grote mensenmenigte getoond. In vitrines lagen een ontmantelde speaker en beeldbuis temidden van een bergje fosforpigment, een verwijzing naar het fosfor dat in een beeldbuis zit (en natuurlijk naar de kunst). De gevaarlijke, ontvlambare materie van het licht die in staat is beelden op het scherm te laten verschijnen, lag hier nu open en bloot. Het fosforstof was een duidelijke verwijzing naar vergankelijkheid, maar was – in het verlengde daarvan – ook te interpreteren als een beeld van wederopstanding en hoop. De as waar de Phoenix elke duizend jaar weer uit verrijst.

**Boat Piece**  
**...From the Museum of Memory VI**

De vorig jaar op de Amsterdamse manifestatie *Kunst over de Vloer* gerealiseerde installatie *Boat Piece* is voorlopig de laatste die tot *...From the Museum of Memory* moet worden gerekend. *Boat Piece* was de herinnering aan een reis, aan een tocht over het water. Verder was de installatie o.a. geïnspireerd op een uit steen opgetrokken Viking-schip dat STANSFIELD en HOOYKAAS destijds in Noorwegen hadden gezien, en dat een grafmonument is ter nagedachtenis aan een hooggeboren Viking. *Door vele volkeren werden boten geconstrueerd voor het vervoer van de geest van de overledene*

*naar onbekende bestemming. Deze denkbeeldige reis is het uitgangspunt van deze installatie* schreven ze in een verantwoording vooraf.

De installatie bestond uit een tweetal monitoren die de boeg en de achterkant van een denkbeeldig schip markeerden. De toeschouwers konden de boot binnengaan, om in gedachten eenzelfde reis af te leggen als de kunstenaars. Een loden strip op de vloer vormde de kiel, en de boordrand werd gevormd door acht speakers die aan het plafond hingen. Uit de speakers klonken heel zachtjes generatortonen en het geluid van kabbelend water dat zich onmerkbaar verplaatste van voor naar achter door de ruimte, zodat het beeld zintuigelijk heel subtiel in beweging kwam. De monitoren toonden opnamen van een roeispaan die door het water getrokken wordt; van stromend en kabbelend water met daar doorheen dubbelopnamen, een kompas dat dan weer snel, dan weer langzaam ronddraaide (een referentie naar een ouder werk). Over de wanden rondom de denkbeeldige boot kroop de projectie van een horizon (een still afkomstig uit *Point of Orientation*) waardoor het leek alsof de boot, als een kompas, rond zijn as tolde. Geluid en beeld hadden beide hun eigen onafhankelijke, en in zekere zin tegengestelde richtingen. De eerste was lineair, de tweede circulair. Hierdoor ontstond een verwarrende ruimtebeleving.

De sfeer in de met blauwe perspex panelen geblindeerde ruimte aan het Entrepotdok was eerder sacraal dan museaal. De grote afwezigen waren de vitrinekasten en de opengewerkte monitoren en speakers. De installatie had sterker het karakter van een ervaringsenvironment dan de andere delen van *...From the Museum of Memory* (uitgezonderd *Point of Orientation*, waar hij juist een zeer hechte relatie mee heeft). Die waren door hun opzet met vitrines geslotener en afstandelijker, maar daarom nog niet minder aangrijpend. *Boat Piece* werd zo doende onttrokken aan voorspelbaarheid en geeft de cyclus als geheel, zonder dat er sprake is van een stijlbreuk, een onverwachte wending.

V

Het *Museum of Memory* van ELSA STANSFIELD en MADELON HOOYKAAS is, zoals het er nu staat, een indrukwekkend bouwwerk. Het is niet alleen van de buitenkant de moeite waard. De beschouwer zal er onbevangen binnen moeten treden. Het beste kan hij op zijn eigen houtje dwalen in de vele zalen, kamers, gangen en dwarsverbindingen waaruit de kunstenaars hun museum hebben opgetrokken. Gedeeltelijk zal hij op hun gidslicht af kunnen gaan, daarnaast zal hij zijn eigen kamers, zalen en kabinetjes aan het museum toe moeten voegen. *...From the Museum of Memory* is immers ontstaan uit het idee om een museum te creëren dat in je eigen hoofd zit. *Dat voor iedereen anders is, omdat iedereen zijn eigen herinneringen heeft.*



course, to art). Here, the dangerous, inflammable matter of light that can make images appear on the screen, was left open and exposed. The phosphor was a clear reference to the transitory but – as an extension of this – should also be interpreted as an image of resurrection and hope. The ash from which the Phoenix arises every thousand years.

### *Boat Piece*

#### *...From the Museum of Memory VI*

*Boat Piece*, produced last year for *Kunst over de Vloer (Art over the Floor, 1987)* festival in Amsterdam, is for the time being the last work to be included in *...From the Museum of Memory*. *Boat Piece* was the memory of a journey or a trip across the water. The installation was also partly inspired by a Viking ship built in stone that STANSFIELD and HOOYKAAS had seen in Norway and is a gravestone to the memory of a Viking noble. Many peoples have built boats to convey the spirit of the deceased to an unknown destination. This imaginary journey is the point of departure for this installation, they wrote in a statement beforehand.

The installation consisted of two monitors that marked the bow and the stern of an imaginary ship. Viewers could enter the boat to make a journey in their thoughts as the artists have done. A lead strip on the floor formed the keel, and the sides were created by eight speakers hanging from the ceiling. The speakers emitted very soft generator tones and the sound of lapping water that imperceptibly shifted from the front to the back of the space, so that the image began to move very sensually and subtly. The monitors showed recordings of an oar being pulled through the water, of flowing and lapping water with superimposed recordings mixed in, of a compass that turned first fast then slowly (a

reference to a previous work). A projection of a horizon (a still from *Point of Orientation*) crawled across the walls around the imaginary boat which made it seem as if the boat was spinning on its axis, like a compass. Both sound and vision had their independent and in a certain sense contrasting directions. The first was linear, the second circular. This created a disturbing sense of direction.

The atmosphere of the space with its blue perspex panelling was sacred rather than museum-like. The display cases with their opened-up monitors and speakers were conspicuous by their absence. The installation had more of the character of an experiential environment than the other parts of *...From the Museum of Memory* (with the exception of *Point of Orientation* which has an extremely strong relation). Because of their display cases arrangements the others were more closed and distant but none the less moving. *Boat Piece* was thus excluded being predictable and, without there being any question of a change of style, it gave an unexpected twist to the cycle as a whole.

## V

The *Museum of Memory* by ELSA STANSFIELD and MADELON HOOYKAAS is an impressive structure as it now stands. It is not simply rewarding from the outside. The viewer must enter with an open mind. There he should wander at will through the many halls, rooms, corridors and interconnections from which the artists have constructed their museum. Partly he can rely on their guiding light but in addition he should add rooms, halls and studies of his own... *After all, ...From the Museum of Memory comes out of the idea of creating a museum that exists in your own head. That is different for everyone, because everyone has individual memories.*

1 Overigens niet voor de eerste keer: al in 1977 maakte ze in DE APPEL een installatie onder de titel *Memory Window* waarin ze het geheugen van de toeschouwer een actieve rol toegedicht hadden.

●Not for the first time, for that matter: In 1977, they had made an installation in DE APPEL in which they had assigned an active role to the viewer's memory.

2 Deze beschrijving gaat uit van de eerste versie van *...From the Museum of Memory* die in 1985 werd uitgevoerd in het KUNSTLERHAUS in Stuttgart; bij de installatie van het werk op de tentoonstelling *Wat Amsterdam betreft* in het STEDELIJK in Amsterdam was er nog een derde vitrine aan toegevoegd waarin zich onder andere een gebroken glasplaat bevond met verfdruipers – *atomic rain*?

●This description comes from the first version of *...From the Museum of Memory* which was realized in Stuttgart's KUNSTLERHAUS; there was an additional third display case in the installation of the work for the STEDELIJK's exhibition *Wat Amsterdam Betreft (As far as Amsterdam goes, 1985)* which amongst other things contained a broken glass plate with paint dribbles – *atomic rain*?

*...From the Museum of Memory*  
KUNSTLERHAUS STUTTGART Stuttgart 1985  
HAAGS GEMEENTEMUSEUM Den Haag/The Hague 1985  
STEDELIJK MUSEUM *Wat Amsterdam Betreft* Amsterdam 1985

*Shadowpictures ...From the Museum of Memory II*  
TIME BASED ARTS Amsterdam 1986  
KIJKHUIS Den Haag/The Hague 1986  
INSTALL-VIDEO-SIDE Bologna 1986

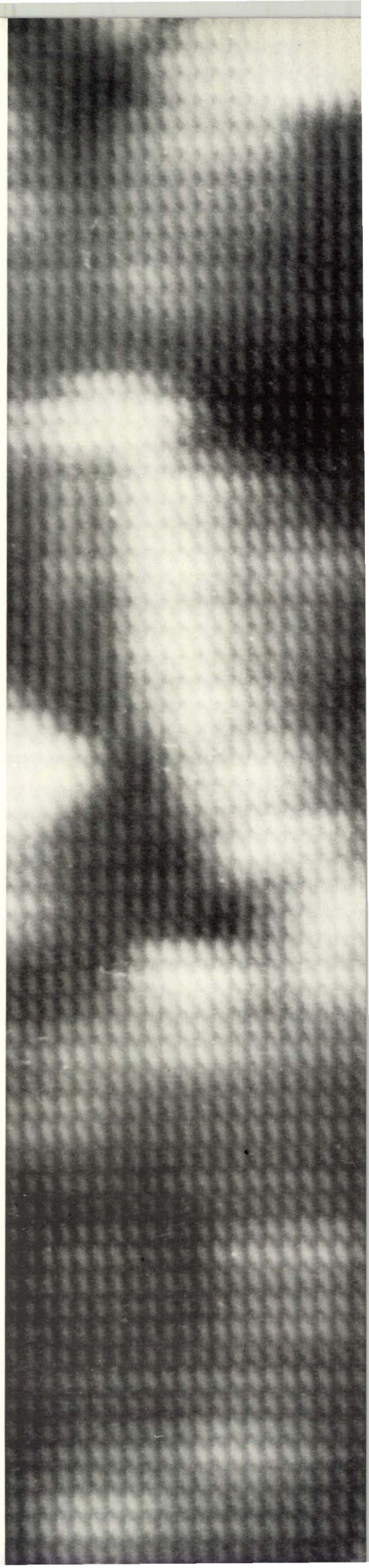
*Point of Orientation ...From the Museum of Memory III*  
STEDELIJK MUSEUM Amsterdam 1986

*...From the Museum of Memory IV*  
PRINSENHOF *Contour* Delft 1987

*...From the Museum of Memory V*  
GALERIE D'THEEBOOM Amsterdam 1987

*Boat Piece ...From the Museum of Memory VI*  
ENTREPOTDOK *Kunst over de Vloer* Amsterdam 1987

*...From the Museum of Memory VII*  
ARNHEMS GEMEENTEMUSEUM Arnhem, september-oktober 1988



# A la Recherche o

De Belgische kunstenaar JACQUES-LOUIS NYST (1942) presenteerde tijdens de *2e Semaine Internationale de Vidéo* in Genève zijn meest recente videoproductie *L'Image*, en een installatie, *Pyramides*. Een van de twee dagen van het seminar, dat plaatsvond tijdens die week onder het thema *Video en het Schrijven*, was aan hem gewijd.



## L'Objet (1974)

Bij JACQUES-LOUIS NYST bewegen woord en beeld zich voortdurend tussen wat ze werkelijk zijn en de betekenis die ze aannemen. In semiologische termen uitgedrukt zou men kunnen zeggen dat ze zich altijd tussen hun denotatie en connotatie bevinden, op de rand van *signifiant* en *signifié*.

In *L'Objet* voert NYST zichzelf ten tonele als een onderzoeker die van een verre reis een mysterieus voorwerp meebrengt dat de kijker zonder moeite identificeert als een kleine blauwe theepot. Dat belet de onderzoeker niet om ons toch een aantal hypothesen voor te leggen: *is het de afbeelding van een beroemd man? Is het het werktuig van een beeldhouwer? Een dier?*

Natuurlijk maakt de theepot al die hypothesen belachelijk, maar door een charmant soort absurditeit behoudt ze sporen van wat JACQUES-LOUIS NYST op haar projecteerd heeft. Voorwerp – de theepot – en suggestie vallen perfect samen.

Zwevend tussen ernst en humor, en met een subtiel vleugje spot, weet NYST ook zijn eigen persoon een plaats te geven tussen de kunstenaar en de fantast in. Nooit is iets een definitieve verworvenheid... Het is deze gelijktijdigheid van twee werelden, deze twijfel die ontstaat bij de overgang van de ene naar de andere wereld, die de video, de kunst die nog altijd leeft van zijn eigen dubbelzinnigheid, tot een succes maakt. De theepot ondergaat wel een metamorfose, maar blijft toch zichzelf.

## Méthode pour le tir à l'arc (1977)

De onzekerheid, de absolute noodzaak niet te hoeven kiezen tussen ernst en humor, tussen realiteit en fictie, wordt bij NYST ook gesymboliseerd door het grijs.

Het grijs, vooral dat van het televisiescherm, trekt langzaam op, zegt hij, als een *sluier van kalk in water*. Kalk is voor een steen en voor water wat grijs is voor zwart en andere kleuren: een middenterm, een overgangsfase. Televisie is slechts een overgang, een stroom van beelden op de grens van materie en zichtbaarheid. Niet alleen fysiek, maar ook mentaal. De voorwerpen die JACQUES-LOUIS NYST filmt zijn perfecte overgangssituaties, broze lichamen, vage boodschappen afkomstig van dubbelzinnige mededelingen. Hij houdt ons gevangen tussen zwart en wit, tussen dag en nacht, tussen naïviteit en luciditeit, i.e. de onbepaalde zone van het grijs: *De voorwerpen waaraan ik een herinnering bewaar, zegt hij, hebben kleuren die je makkelijk vergeet. De inhoud van mijn geheugen is evenredig aan hun zwakke vermogen om het kleurenspectrum te absorberen.*<sup>1</sup>

## Geheugen en Geheugenverlies

Maar laten we verder ingaan op de interpretatie van dat grijs, van die onzekerheid of besluiteloosheid tussen vergeten en zich herinneren,

tussen het onduidelijke geheugenverlies en het scherpe geheugen: *Mijn vak*, zegt NYST, *bestaat er uit de geschiedenis goed te conserveren.*<sup>2</sup>

Over welke geschiedenis gaat het? Ook hier zitten we ingeklemd tussen de geschiedenis als een objectieve benadering van feiten uit het verleden en de geschiedenis als verhaal. Het permanente verband tussen deze twee versies is *de geschiedenis als een korte samenvatting om door te kunnen dringen in de ruimte tussen kleur en nacht...*<sup>3</sup>, een grijs dat tegelijk niet teveel loslaat en ook niet te weinig, schommelend zoals het grijs van de televisie tussen de werkelijkheid en de omzetting ervan in beelden.

## MARCEL PROUST

We schakelen even over op MARCEL PROUST, die volgens de analyse van GILLES DELEUZE<sup>4</sup> *het zoeken naar de verloren tijd* beschreven heeft vanuit een *onwillekeurig geheugen*.

Dat geheugen, zegt DELEUZE, bestaat niet uit herinneringen, is niet het resultaat van hun langdurige en minutieuze inventarisatie, maar integendeel van een opwelling van een verleden waar de kunstgreep van het schrijven en van de kunst het realiteits effect nog versterkt. Het is een terugkeer van het imaginaire dat zich vermengt met het doorleefde en er al zijn draagkracht aan geeft.

*De geschiedenis is doorboord*, zegt ook JACQUES-LOUIS NYST. Het zijn die gaten in het geheugen, die hij ook *zwarte gaten* of *chantoirs* noemt, die het verhaal zijn densiteit teruggeven.

## Trois Miroirs (1978)

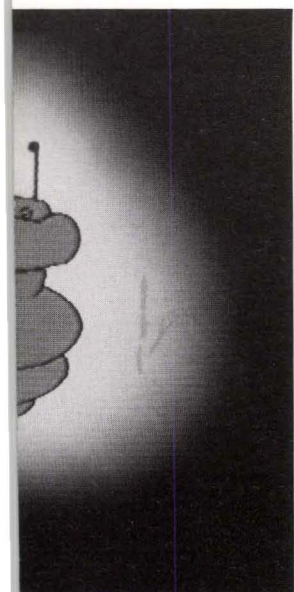
Bij NYST blijven de twee kanten van de spiegel – de geschiedenis als wetenschappelijke onderneming en de geschiedenis als uitvinding, feit en fictie – met elkaar verbonden.

In de voorbereidende tekst op de video *Aile Quatre Neige* neemt hij zich voor *door de spiegel te gaan* en vertelt, net als in *L'Objet* wat er is voorgevallen tijdens zijn hypothetische ontdekkingsstocht. Wat hem interesseert tijdens deze tocht is niet de ene of de andere kant van de spiegel, maar weer eens de ragfijne scheidingslijn tussen de twee in... dat moment waarop vogels, die menen in de weerspiegeling van een boom in een plas water te kunnen gaan zitten, ontdekken dat ze natte pootjes krijgen.

## Aile Quatre Neige (1978)

*Aile Quatre Neige* is een ster op weg naar het *zevende seizoen*. *Sterren*, zegt NYST, *verplaatsen zich nooit zonder een val van stilte en een spiegel mee te nemen*. Die spiegel heeft een bijzonderheid: hij is de omkering van een omkering, hij laat je de werkelijkheid lezen als een omkering, daar de aarde een van de spiegels van het universum is...

# un certain Grey



●The Belgian artist JACQUES-LOUIS NYST (1942) presented his most recent video production *L'Image* and his *Pyramides* installation during the *2e Semaine Internationale de Vidéo* in Geneva.

One of the two seminar days that took place during the week on the theme of *Video and Writing* was dedicated to him.

JACQUES-LOUIS NYST *L'Image* 1987

## *L'Objet* (1974)

●According to JACQUES-LOUIS NYST, there is a constant interplay between what a word and an image really are and the meaning they acquire. Or, to put it in semiological terms: they are invariably situated between their denotation and their connotation, on the edge of the signifier and the signified.

In *L'Objet*, JACQUES-LOUIS NYST directs himself as a researcher who returns from a far-away journey with a mysterious object which the public immediately identifies as a small, blue teapot.

This, however, does not stop the researcher from formulating a number of hypotheses: *Is it the effigy of a famous man? A sculptor's implement? An animal?*

Of course, the teapot makes a farce of all the hypotheses, but, through a kind of charming absurdity it retains a trace of what NYST has projected onto it. The simultaneity between the object-teapot and what it suggests is perfect.

Half-way between seriousness and humour, and thanks to a touch of the ridiculous, NYST also manages to situate his own character between that of artist and eccentric. Nothing is acquired definitively... it is this simultaneity of two worlds, this doubt while passing from one to the other, that constitutes the success of the video, of this art that always feeds off its own ambiguity. The teapot metamorphoses but does not forget itself.

## *Méthode pour le tir à l'Arc* (1977)

JACQUES-LOUIS NYST symbolizes uncertainty, the absolute necessity of not having to choose between seriousness and humour, between reality and its fiction by the use of grey.

Grey or more specifically that of the television screen, slowly disperses, he says, like a *trace of chalk in water*. Chalk is to stone and to water what grey is to black and to colours: a middle course, a transition, a temporary interstice. Television is simply a transitory stage, a flux of images on the edge of the material and the visible. Not just physically, but mentally too. The objects filmed by NYST are perfect intermediaries, flaky substances, uncertain messages resulting from unambiguous communications. He keeps us between black and white, between day and night, between naivety and lucidity, in the vague, grey zone: *The objects I remember*, he says, *are colour-amnesiac. The content of my memory is proportionally equal to their poor capacity to absorb the range of the colour spectrum.*<sup>1</sup>

## Amnesia and Memory

Let us go beyond the interpretation of this grey, of this vagueness or indecisiveness between oblivion and memory, between murky amnesia and clear memory. *My job*, NYST says, *is to preserve history well.*<sup>2</sup>

What is history? Here too, we are caught in a pincer movement with history as an objective approach of past events on the one hand and narrative history on the other. As a permanent connection between those two versions, *history is a short-cut taken to infiltrate the interval between colour and night...*<sup>3</sup>, a grey that does not give away too much, or too little, that, like TV-grey, oscillates between reality and its visualization.

## MARCEL PROUST

Let us immediately move on to MARCEL PROUST who, according to GILLES DELEUZE's analysis<sup>4</sup>, wrote *Remembrance of Things Past* under the influence of an *involuntary memory*. This memory, DELEUZE says, *is not made of recollections, is not the result of their long, painstaking inventory, but of the sudden appearance of a past where writing and art, as artifices, reinforce the effect of reality. It is the comeback of the imaginary that emerges with that which has been lived and constitutes its worth.*

*History is a sieve*, NYST also says. There are lapses of memory, which he also calls *black holes* or *sink holes* that makes the story denser again.

## *Trois Miroirs* (1978)

JACQUES-LOUIS NYST consequently maintains contact between both sides of the mirror – history as a scientific endeavour and history as an invention, both fact and fiction. In his preparatory text to the video *Aile Quatre Neige*, he envisages passing *through the looking glass* and, as in *L'Objet*, he tells us what has happened during a hypothetical expedition.

What concerns him in this crossing, is not either side of the looking glass, but, once again, the razor's edge between the two..., the moment when birds think they are landing on a tree that is just a reflection in a puddle so that the birds end up with wet feet.

## *Aile Quatre Neige* (1978)

*Aile Quatre Neige* is a star heading for the *Seventh Season*. *The stars*, NYST says, *never shift without taking a trap of silence and a mirror with them*. This specific mirror has one distinctive feature: it is the inversion of an inversion, it makes it possible to read a reality itself inverted, the earth being one of the mirrors of the universe...

In other words, the mirror of *Aile Quatre Neige* modifies nothing! On the contrary, it rectifies, it adjusts the original but without replacing it. The journey is made, and its long detour arouses a double impression of marking time and of distance covered, of a return trip and the superimposition of the point of departure and the point of arrival.

De spiegel van *Aile Quatre Neige* verandert dus niets. Integendeel, hij corrigeert het origineel, maakt het passend zonder het te vervangen. Toch vindt de reis plaats en de lange omweg wekt bij ons de indruk van zowel stil te staan als een afstand af te leggen, van heen en terug te reizen als van het samenvallen van vertrekpunt en punt van aankomst.

*Aile Quatre Neige* is een ode aan het grote vertrekpunt, de jeugd. En de jeugd is het eindpunt van de reis van de ster waar uiteindelijk de ontmoeting met PINOCCHIO plaatvindt. PINOCCHIO, zo wordt in de video gezegd, zorgt voor de vorming van de sterrenbeelden omdat hij zich in het traject van het licht bevindt. De jeugd is als kunst, het grijs-op-de-grens, het prisma vol kleuren en ideeën.

### Thérèse Plane (1983)

In deze video maken we een andere reis en een andere ontmoeting mee, deze maal tussen THÉRÈSA en professor CODCA. Met zijn tweeën beginnen ze een dialoog waarin THÉRÈSA, gespeeld door DANIELE NYST, het onmisbare complement is van CODCA, JACQUES-LOUIS. Hun samenzijn vermengt twee karakters, twee persoonlijkheden. We krijgen weer eens een onderonsje over de geschiedenis en zijn dubbelganger. Naast het simpele feit dat DANIELE en JACQUES-LOUIS NYST vanaf nu samen hun producties ondertekenen, moeten we de constante aanwezigheid van het cijfer 2 benadrukken: *Als ik aan mijn werk denk, voel ik me als tussen twee stoelen. Pas met zijn tweeën wordt een situatie interessant.*<sup>5</sup>

### Hyaloïde (1985)

*Hyaloïde* is zo'n beetje het resultaat van al het denken van de NYSTS over de dualiteit van elk beeld en elk oppervlak. *Hyaloïde* wil zeggen, doorschijnend zonder doorzichtig te zijn, verhelderend zonder duidelijk te zijn:

THÉRÈSA: *Die maraboe<sup>6</sup> vertelt maar wat! Wat op zichzelf onbelangrijk zou zijn als niemand naar hem geluisterd had, of nog erger, het opgeschreven zou hebben!*

CODCA: *En als het opgeschreven is, wordt het ook doorgegeven!*

THÉRÈSA: *En als het doorgegeven is, wordt dat het begin van een geschiedenis.*

CODCA: *En een geschiedenis die begint met een maraboe die maar wat vertelt...*

THÉRÈSA: *...is een geschiedenis die verkeerd begint!*

Of ze nu opgeschreven, geschilderd of verfilmd is, de geschiedenis blijft altijd twijfelen tussen THÉRÈSA-DANIELE en CODCA-JACQUES-LOUIS, tussen hun twee persoonlijkheden, tussen hun objectieve en narratieve functies. Heen en weer geslingerd als het bootje dat we op de video zien en waar DANIELE uit valt, toont ze haar poëtische omkeerbaarheid, als van een oppervlak dat verstoord wordt.

### L'Image

In hun laatste video die heel eenvoudig *L'Image* heet, verkennen DANIELE en JACQUES-LOUIS NYST de Nomalawoestijn (een afkorting van *no man's land*), wat de plaats om te verpoppen is, waar de beelden een metamorfose ondergaan. Dat oord is het natuurlijke milieu waar beelden, tekens tot wasdom komen. Het is niet ingebeeld, precieert professor ICONOSCOFF, een derde hoofdpersoon: THÉRÈSA en CODCA zijn er werkelijk heen gegaan op expeditie. Ze hebben er de *pépasaupe* ontdekt, een pastille legendarisch licht die de moerbeivlinder, ofwel de zijderups, een cocon van de geschiedenis laat weven vooraleer vlinder te worden...

Zijde is de afwikkeling van zijn denken, soepel en glanzend. Deze gedachtenvlok die de rups fabricceert geeft hem zijn vleugels: *Opgesloten in het weefsel van zijn verbeelding droomt de pop dat hij zich losmaakt van zijn oude lijf en boven de bladeren van de witte moerbeiboom uitvliegt. En als de droom niet onderbroken wordt, zal er uit de cocon een vlinder komen.*

Op dezelfde wijze veranderen beelden van gedaante onder invloed van ons denken. Kunst bestaat eruit die gedaantewisseling vast te leggen. Voor de NYSTS is kunst een overgangsfase die krachtig is in zijn broosheid, en een grijs heeft dat lichtgevend is.

1 *Dessus fragile* tekst bij een kleurenfotopaneel tentoongesteld en uitgegeven door CGER-Bruxelles, Art et Photographie, Europalia 1980

2 *Deux oiseaux chantent* folder voor een tentoonstelling in L'AUTRE MUSEE Brussel 1982

● *Aile Quatre Neige* is a tribute to childhood as the major point of departure. Childhood itself being the end of the star's journey, when it ultimately encounters PINOCCHIO. PINOCCHIO, the video tells us, stimulates the formation of constellations because he lies within the light's trajectory. Childhood, like art, is this bordering grey, this prism full of colours and ideas.

### Thérèse Plane (1983)

Yet another journey, another encounter, between THÉRÈSA and Professor CODCA. The two of them engage in a dialogue where THÉRÈSA, played by DANIELE NYST, is CODCA's (JACQUES-LOUIS NYST) indispensable complement. This couple is two characters, two personalities merging. Again, it is the space between them that tells us about the past and its double. Beyond the simple fact that DANIELE and JACQUES-LOUIS NYST both mark their realizations now, there is also the constant presence of the figure 2: *When I think of my work, I feel as if I am falling between two chairs. It takes two or more people to make a situation interesting.*<sup>5</sup>

### Hyaloïde (1985)

In a way, *Hyaloïde* is the outcome of NYST's overall reflection on duality: the duality of all images and of all surfaces. *Hyaloïde* means translucent yet not transparent, enlightening yet not evident:

THÉRÈSA: *The marabout<sup>6</sup> talks rubbish! Which would be okay if nobody had listened to him and, what's worse, written about him!*

CODCA: *And once something is written, it's transmitted!*

THÉRÈSA: *And once transmitted, it's the beginning of a story.*

CODCA: *A story that begins with a marabout who talks rubbish...*

THÉRÈSA: *...is a story that has got off to a bad start!*

Whether written, painted or filmed, the story always remains uncertain between THÉRÈSA-DANIELE and CODCA-JACQUES-LOUIS NYST, their twin personalities, and their functions both objective and narrative. Tossed about like the small boat we see in the video (and from which DANIELE falls) it shows us the poetic reversability of when a surface clouds over.

### L'Image (1987)

In their latest video, simply called *L'Image*, DANIELE and JACQUES-LOUIS NYST explore the Nomala desert (abbreviation of *no man's land*) that is the place of pupation where images are metamorphosed. This place is the environment where images, signs multiply. It is not imaginary, a third protagonist, Professor ICONOSCOFF, specifies: THÉRÈSA and CODCA really went on this expedition. It is there that they discovered the *pépasaupe*, a pastille of legendary luminosity that enables the *mulberry bombyx*, the silkworm, to weave itself into a cocoon of history before turning into a butterfly.

Silk is the unwinding of its mind, supple and glossy. It is this flake of thought, made by the worm, that will give it wings: *Enclosed in the fabric of its imagination, the pupa dreams of tearing itself away from its old body and flying over the leaves of the white mulberry-bush.*

*And if the dream is not suffocated, a butterfly will emerge from the cocoon.*

Images are transformed under our mind's influence in exactly the same way. Art exists to grasp this transformation. To the NYSTS', art is a strong yet frail moment in a luminous grey.

Translation: Nadine Malfait

Vertaling: Nadine Malfait

3 *Thérèse Plane*, tekst bij de video, 1983

4 GILLES DELEUZE, GILLES Proust et les Signes Presses Universitaires de France, Parijs 1970

5 *Lorsque je pense à mon travail* inleiding bij een tentoonstelling georganiseerd door ART ACTUALITÉ op het Institut Supérieur d'Architecture de Liège 1976

6 Mohammedaanse kluizenaar

1 *Dessus fragile* text on a colour photo panel, exhibited and published by the CGER Brussels, Art et Photographie Europalia 1980

2 *Deux Oiseaux chantent* exhibition leaflet at L'AUTRE MUSEE Brussels 1982

3 *Thérèse Plane* text of the video 1983

4 GILLES DELEUZE Proust et les Signes Presses Universitaires de France, Paris 1970

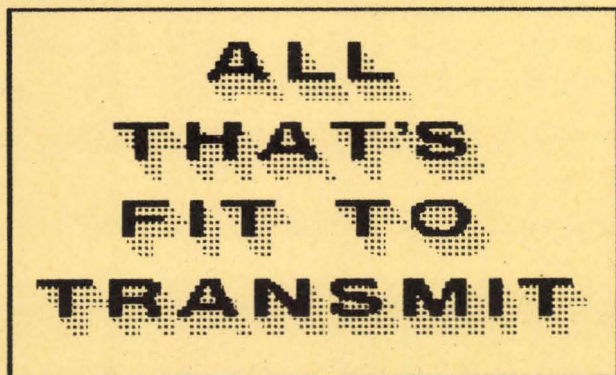
5 *Lorsque je pense à mon travail* introduction to the exhibition organized by ART ACTUALITÉ at the Liège Higher Institute of Architecture 1976

6 Muslim hermit or monk

**R**ADIO RABOTNIK TV startte na enige proefuitzendingen deze zomer een wekelijks video/kunstmagazine op het Amsterdamse kabelnet. Elke woensdag op kanaal 4 in de cineacformule, van 4 tot 12 op elk heel uur. RABOTNIK TV is de voortzetting van de TV-piraat PKP/RABOTNIK. Het is een van de meest opvallende verschijnselen op de randstedelijke kabel. Niet altijd vanwege de grote artistieke kwaliteit van het gebodene, wel vanwege de brutale eigenwijsheid, puberale nieuwsgierigheid en hoog provocatief gehalte. PAUL GROOT, een van de makers van RABOTNIK en geen onbekende in Nederlandse kunstkringen, doet een en ander uit de doeken.



**A**fter a number of test cablecasts, this summer RADIO RABOTNIK TV began its weekly video/art magazine on Amsterdam's cable network. The news-reei format program appears every Wednesday on channel 4 and is repeated each hour between 4pm and 12pm. RABOTNIK TV is the continuation of the pirate TV-station PKP/RABOTNIK. It is one of the most notable phenomena on the cable system of the major urban area. Not always because of the high artistic quality of what is available but because its brazen impertinence, adolescent nosiness and highly provocative content. PAUL GROOT, one of RABOTNIK's makers and no stranger to Dutch art circles, explains a thing or two.



**R**ABOTNIKS redactionele formule, ontleend aan het motto van *The New York Times*, is *All that's fit to transmit* en behelst een postpunk, dadaïstisch modernistische aanpak, van **God** tot *trash*, waarbij voorop staat het medium TV zoveel mogelijk te democratiseren en tegelijk te mystificeren. Alle journalistieke, artistieke, technische codes worden zo mogelijk overtreden of juist met extra nadruk toegepast, zodat er in de hyperrealiteit van het medium nog eens een extra spanning ontstaat, of juist weer een totale relaxation.

**Rabotnik TV**, waarvan de redactie gevormd wordt door **Leo Anemaet, Mike von Bibikov, Jos Alderse Baas, Menno Grootveld, Paul Groot, Peter Klashorst, Gerald van der Kaap** en **Matthias Ylstra** werkt op het scherm zoveel mogelijk in anonimiteit. Ten eerste om daarmee alle mogelijke juridisch technische aanspraken van mogelijk recht hebbenden te omzeilen, maar vooral ook om de anonimiteit in het artistieke denken te benadrukken. In die zin voelt de redactie zich rechtstreeks verwant aan de artistieke toepassingen die in **Warhol's Factory** werden ontwikkeld: vooral ook om de artistieke pretenties van het geheel te legitimeren.

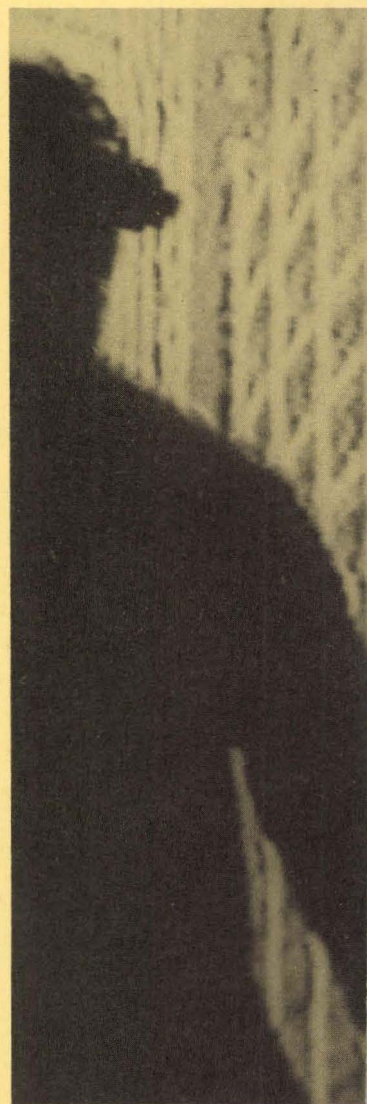
De programmering is erop gericht om ieder wekelijks programma zoveel mogelijk een eigen identiteit te geven. Hedendaagse artistieke formules als *rapping, scratching, sampling* zijn natuurlijk onvermijdelijk, maar daarnaast zijn de montage- methoden van **Eisenstein** of die van **Jean-Luc Godard** net zo aanlokkelijk. Zo krijgt iedere aflevering van het culturele magazine een eigen karakter dat zuiver en alleen door artistieke en esthetische overwegingen bepaald wordt. Taboes zijn er daarbij om zo nodig overtreden te worden, zonder dat ook niet juist de gevoelige tenen van zoveel mogelijk kijkers ontzien mogen worden. TV op afstandbediening, waarbij de kijker het laatste woord heeft en al schakelend op zijn wenken bediend wordt. Niet alleen de cineacformule, maar ook de korte items houden daarmee rekening, terwijl een volgend programma of programmaonderdeel juist het hele kijkgedrag kan ontregelen doordat het beeld tot een **Zen**-achtige voorstelling blijkt verward.

Volgens een kijkersonderzoek van de **NOS**-luister- en kijkdienst heeft **Rabotnik TV** een brede kijkdicht-

**D**e landschappelijkheid van het stedelijk landschap, de omkeerbaarheid, de onbereikbaarheid, de kunsthistorische beelder van burgerlijke structuur. De stad als hedendaagse verleiding, de plek waar gedeald wordt, de verleiding wordt aangeboden. De romantische straat-schuimers, **Baudelaire** en de dandy's, de passages waar de koopwaar aangeboden wordt verschijnen hier in een anonieme sfeer, de architecten zijn naamloos, de historische stijlen zijn on-grijpbaar, er is niet langer sprake van een duidelijke historische plaatsbepaling.

**T**he scenic of the urban landscape, the reversibility, the incalculability, the art historical images of bourgeois structure. The city as contemporary seduction, the place where dealing goes on, seduction is on offer. The romantic street dregs, **Baudelaire** and the dandies, the passage-ways where the wares are available appear here in an anonymous atmosphere, the architects are nameless, the historical styles are

intangible, a clear historical orientation is no longer possible.

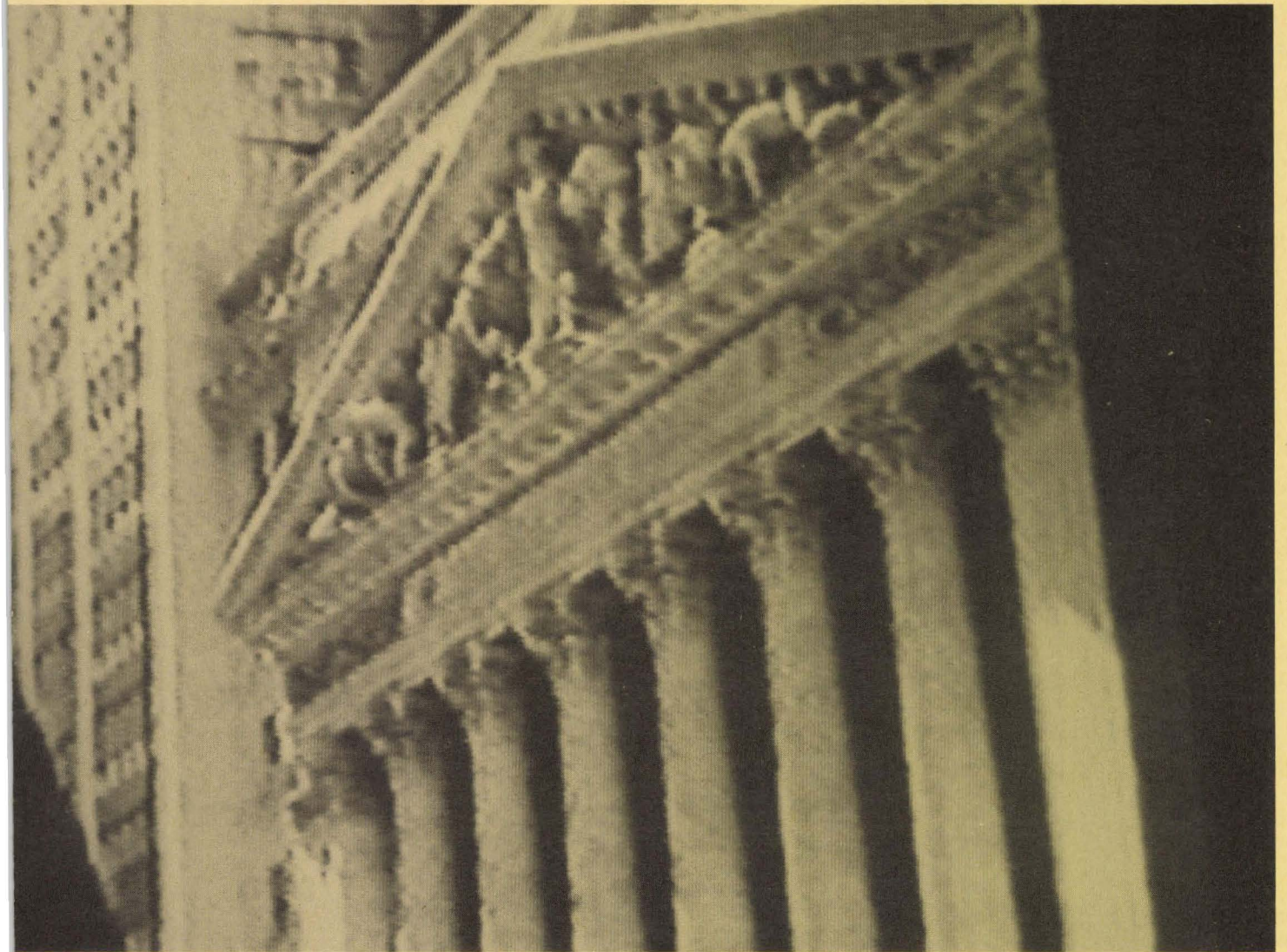


heid, omstreeks 50.000 wekelijks op kanaal 4 afstemmende kijkers. Amsterdams bekendste discjockey **Le Beau** noemde het video magazine één van zijn belangrijkste kijkervaringen van het seizoen, naast de **BBC**-retrospectieven van **Visconti** en **Bunuel**, en *Miami Vice*. De makers zelf beschouwen het geheel als niet anders dan een experiment in kijken en luisteren, een noodzakelijke verfrissing te midden van het wel heel sterk geëgaliseerde aanbod van de overige zendgemachtigden.

**R**ABOTNIK's editorial formula, borrowed from the *New York Times*' motto, is *All that's fit to transmit* and embraces a post-punk, dadaist, modernist approach – from **God** to *trash* – in which the main thing is to democratize the medium of TV as much as possible and at the same time to mystify. All journalistic, artistic and technical codes are contravened if possible or deliberately applied with extra emphasis so that extra tension or even total relaxation are created in the medium's hyperreality.

**Rabotnik TV**, with its editorial board of **Leo**

# STUDIO UTOPIA



Anemaet, Mike von Bibikov, Jos Alderse Baas, Menno Grootveld, Paul Groot, Peter Klashorst, Gerald van der Kaap and Matthias Ylstra, operates on the screen as much as possible in anonymity. Firstly to skirt round all possible technical legal claims for alleged copyright infringement but especially to emphasize the anonymity in artistic thinking. In that sense, the editors feel a direct connection with the artistic practices developed in **Warhol's Factory**: particularly for legitimizing the artistic pretensions of the whole venture.

The programming aims as much as possible to give each weekly program its own identity. Of course, contemporary formulas such as *rapping*, *scratching* and *sampling* are inescapable but the editing methods of **Eisenstein** or **Jean-Luc Godard** are just as alluring. Hence, each issue of the cultural magazine acquires an individual character that is defined purely and simply by artistic considerations. Taboos are there to be transgressed if necessary without not deliberately being

able to spare the sensitive toes of as many viewers as possible.

TV on remote control so that viewers have the last word, all connected up for their wishes to be catered to. Both the news-reel format and the short items take this into account while the next program or section of a program can deliberately jolt the whole pattern of viewing by the screen becoming inert like a **Zen**-like image. According to research conducted by the Netherlands Broadcasting Authority's ratings service, **Rabotnik TV** has a broad density of viewers, around 50,000 viewers tuning each week into channel 4. **Le Beau**, Amsterdam's best known disc-jockey, calls the video magazine one of his major viewing experiences of the season along with the **BBC's Visconti** and **Bunuel seasons**, and *Miami Vice*. The makers themselves view the whole thing as nothing more than an experiment in viewing and listening, a necessary refreshment in the midst of the other broadcasters' extremely average contributions.

# TV

Televisie als vuilnisbak, waar alles in ge-deponeerd kan worden als verzameling *trash*. Van de monitor af gefilmd, oude tapes, niet meer zichtbare spanning van lege beelden, die in de eindmontage plotseling vuur kan opleveren. Het begint steeds opnieuw met de ontploffende raketten: welk TV-toestel kan zonder een serie ontploffende of in de lucht exploderende raketten. Het metaforische beeld van een laatste reis, de monitor als defect systeem, de onontkoombaarheid van de opheffing van de TV-netten. En in die laatste reis ontstaan dan weer de bloemen van het kwaad, die zich onverwachts en nauwelijks zichtbaar aandienen, die zonder enige pretentie zich kunnen meten met dat steeds opnieuw exploderende geweld en het begin van een nieuwe ontdekkingstocht zijn.

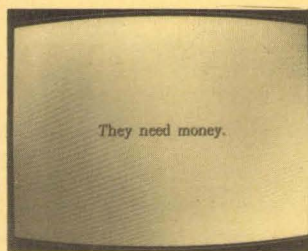
Television as dustbin where everything can be deposited as *trash* collection. Old tapes, filmed from the monitor, the no longer visible tension of empty images which can suddenly yield fire in the final edit. It keeps starting with the exploding rockets; what TV set can exist without a series of rockets blowing up or exploding in the air. The metaphorical image for a final journey, the monitor as defective system, the inevitability of the abolition of the TV networks. And the flowers of evil appear again in that final journey, unexpectedly and barely visible, which without any pretention can match that constantly exploding violence and are the beginning of a new voyage of discovery.

# BOGON DE



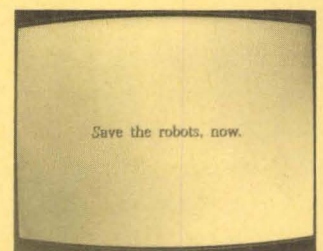
# SAVE THE ROBOTS

De huisband **Save the Robots**, de uitzendgemachtigde de VPRO, de signatuur is die van **Andy Warhol's Factory**. **Don Munroe** filmde het optreden van de **Save the Robots Band** in de **Save the Robots-Club** in New York. **La Kaap** de zanger en de regisseur, voegde daar een striptease toe die geen striptease is, gemaakt en gemonteerd op de *Mirage* in Hilversum. Bedoeld als een

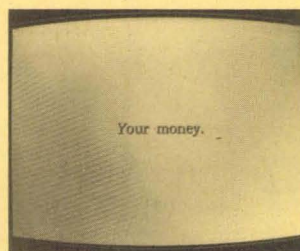
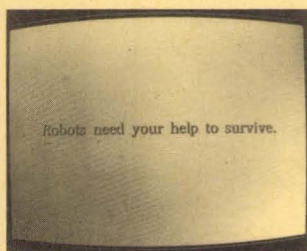


bijdrage aan de serie kunstenaars op TV, werd het 'een vijftig minuten durende minimal cinema-score, met één enkel herhaalde passage uit een *middel of the road* nummer van de kitschband **Modern Talking**. Slaap-TV kreeg hier zijn bevestiging in een fascinerende tijdloze beweging die uiteindelijk uitdagend was als een ZEN-meditatie. In kleur en zwart-wit.

The house band is **Save the Robots**, the broadcaster the VPRO, the signature is from **Andy Warhol's Factory**. **Don Munroe** filmed the performance of the **Save the Robots Band** in the **Save the Robots-Club** in New York. **La Kaap**, the singer and director, adds a striptease that's no striptease, which was made and edited on the *Mirage* at Hilversum (Dutch national



TV). Intended as a contribution to an artists' series on TV, it became a 50 minute long minimal cinema score with a single repeated passage from a middle of the road number by the kitsch band **Modern Talking**. Here Sleep TV receives its validation in a fascinating and timeless movement which was ultimately as daring as a piece of ZEN meditation. In colour and black-and-white.





# GANGSTER

De derde wereld versie van de 12 inch *Gangster's Maul*. Een mariachi-band maakt een inheemse Mexicaanse versie van een techno-song, van Mexicaanse beelden voorzien. Pyramides, de zon, dope, coca, bordelen, het andere leven kreeg hier een onverwachte spanning door connotaties van kolonialistische tendenties in deze autentieke uitvoering. Metafoor voor een hedendaags cultureel leven, bracht de clip een onverwachte respons teweeg.

The Third World version of the 12 inch *Gangster's Maul*, a mariachi band makes a home-grown Mexican version of a techno song, with Mexican pictures added. Pyramids, the sun, dope, coca, brothels, here the other side acquires an unexpected tension through connotations of colonialist tendencies in this authentic performance. A metaphor for contemporary cultural life, the clip produced an unexpected response.

# SPY

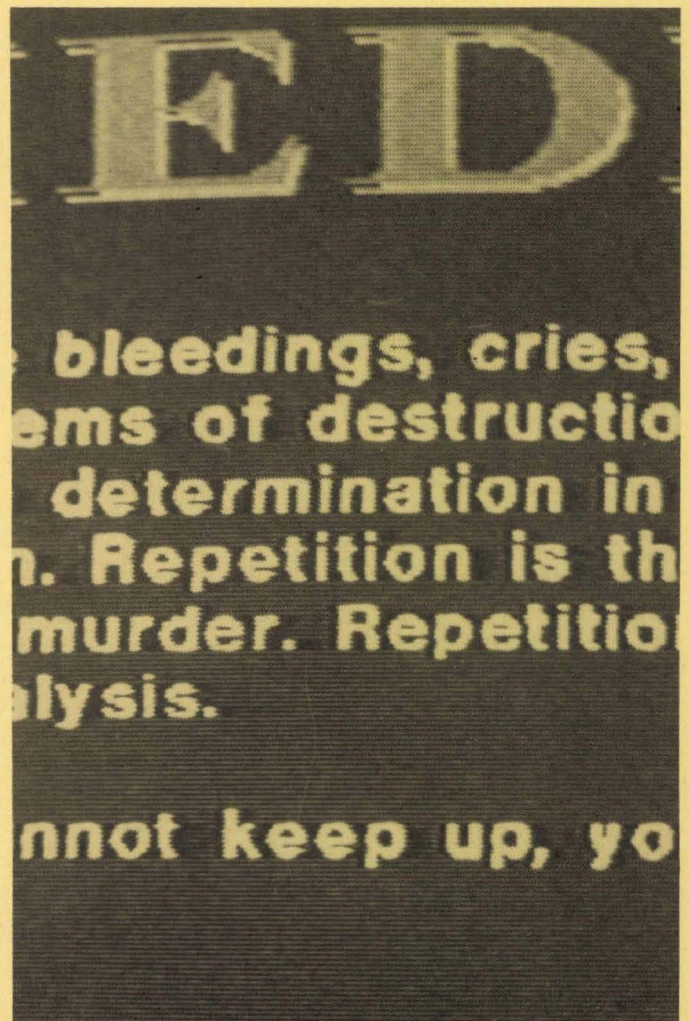
Het decor is een Amsterdamse straat. Voor de opname van een film tijdelijk veranderd in het Amsterdamse ghetto tijdens de Tweede Wereldoorlog. Heden en verleden vloeien samen als, temidden van de geüniformde SS-ers, *Wehrmacht* soldaten en angstige Joodse medeburgers, **Mike von B.** verschijnt, dandy als altijd in zijn strakke regenjas en de ogen bedekkende hoed. Paniek als **Miep Gies** opgepakt dreigt te worden, groter paniek als **Mike von B.** in beeld verschijnt en de hele scene onmiddellijk domineert. Onduidelijk is wat er zich afspeelt: is hij de ideale verzetsstrijder die op zijn tijd wacht, of is hij de groffe Duitse regisseur van deze razzia die zoveel paniek veroorzaakt? Even later zien we **Mike von B.** achter een caféraam, hij kijkt uit over het plein en ziet zichzelf daar lopen, strakke regenjas, hoed over de ogen, en ziet hoe hij door de politie wordt opgepakt. Wie is wie?

The set is an Amsterdam street, temporarily transformed into the Amsterdam ghetto during World War Two for the recording of a film. The past blends with the present when in the midst of the uniformed SS, *Wehrmacht* soldiers and anxious Jewish citizens, **Mike von B.** appears, ever the dandy in his tight raincoat and hat pulled down over his eyes. Panic as **Miep Gies** is threatened with arrest, still greater panic as **Mike von B.** appears on screen and immediately dominates the whole scene. It's unclear what's happening, is this the ideal resistance fighter waiting for his time to come, or the rough German director of this round-up who is causing so much panic? Later we see **Mike von B.** behind a café window, he looks out over the square and sees himself walking there, tight raincoat, hat over the eyes, and sees how he is run in by the police. Who is who?

# LE TEMPS PERDUE

Poezie van het zuiverste water. *Italiaanse straatmadeliefjes* van **Pasolini**, Nederlandse scheepspezie van **Slauerhoff**, **Baudelaire** in de broekzak, vergeten zinnen van **Cornelis Bastiaan Vaandrager**, **Arie Visser** in de wachtkamer en het beeld verglijdt verder, lichtvoetig in het zwembad van de miljonair, melancholisch onder de eindeloze lantaarnlichten, stemmen vermengen zich met de stadsgeluiden. **TS Eliot** en *The Waste Land*.

Three parts poetry of the first order. **Pasolini's** Italian street-walkers, Dutch nautical poetry by **Slauerhoff**, **Baudelaire** in your trouser pocket, forgotten sentences by **Kavafis**, **Arie Visser** in the waiting room and the image continues gently, agilely in the millionaire's swimming pool, melancholy under the endless streetlights, voices mix with the sounds of the city. **TS Eliot** and *The Waste Land*.





## RAMMELLZEE

De hip-hopper, schilder, schrijver en in een buitenaardse beshaving gelovende, aan een absolute nieuwe taal werkende kunstenaar **Rammellzee** bereidt een optreden voor in **Aknathon**. Als rapper en scratcher is hij vooral ook de zelfgekozen ambassadeur van een middeleeuwse *Galaxia*. Hij is de verschijning uit een portret van **Jan van Eyck**, zijn interesses zijn die van een vrouwenveroveraar. Hij beantwoordt vragen, maar het is vooral de rol van de kunstenaar die hem drijft, de vertegenwoordiger van een buitenaardse cultuur die zich via zijn schilderwerk openbaart. Het interview is als een tot leven gekomen ikoon, er spreekt een grote authenticiteit uit.

**Rammellzee**, the hip-hopper, painter, writer, believer in an extra terrestrial civilization and artist working on an absolutely new language, is preparing a performance for

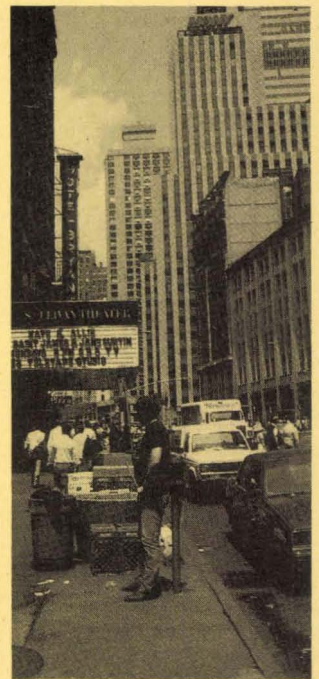
the **Aknathon** club in Amsterdam. As a rapper and scratcher, he is also the self-chosen ambassador of a medieval *Galaxia*. He is a figure from a **Jan van Eyck** portrait, his interests are those of the lady-killer. He answers questions but it is particularly the role of the artist that drives him on, the representative of an alien culture revealed through his paintings. The interview is an icon come to life, it imparts great authenticity.



## KASSEL

De catastrofe van de atomaire dreiging, het motto van de Kasseler *Documenta* hier gepunctueerd in de beelden van de guillotine. Als officieel deelnemer aan de *Documenta* had **Radio Rabotnik TV**, daarnaast oog voor de prestaties van andere deelnemers. Want naast de eigen performances *Wohlt Ihr die totale Poesie?*, naast de kunstguerrillas, stond daar het poëtische beeld van een Dood in Kassel, waar op de muziek van **Verdi, Mozart** en **Strawinsky** in de klassieke sfeer een documentaire gedraaid werd waar de kunst in klassieke zin centraal stond, op een klassiek geformuleerd scenario.

The catastrophe of the atomic threat, the motto of *Documenta* in Kassel is here punctuated by images of the guillotine. As an official participant at *Documenta*, **Radio Rabotnik TV** kept an eye on the achievements of other participants. Because alongside its own performance *Wohlt Ihr die totale Poesie?*, alongside the art guerrillas, there was the poetic image of a Death in Kassel where a documentary was shown in a classical atmosphere, to the music of **Verdi, Mozart** and **Strawinsky** and focused on art in the classical sense, according to a classically formulated scenario.



## NEW YORK

De ouderwetse nieuws-reportage, journalisten on the road lieten zich de gastvrijheid van de New Yorkers aanleunen. **Peter Nagy** als gids in het leven van alledag, **Don Munroe** als de commentator, de tentoonstelling *d'Ornamentation* als een centraal gegeven, het stedelijk leven als een mallemolen. Underground, taxiriten, ieder beeld in een zonovergoten stad is dan ook een goed beeld. Grote afwezige, zojuist overleden, **Warhol**.

The old-fashioned news reportage, on the road journalists allow themselves to accept hospitality of New Yorkers. **Peter Nagy** as the guide of everyday life, **Don Munroe** as the commentator, the *d'Ornamentation* exhibition as a key factor, urban life as merry-go-round. Underground, taxi rides – every image in a sun-baked city is a good image. The great absence of **Warhol** who has just died.



**E**r is een God, een god, er is een voorbeeld. Het is **Warhol**, het is de onzichtbare, anonieme kunstenaar, de ikoon van het programma, de onzichtbare aanwezigheid die veroverd moet worden, maar zich niet laat beheer-

sen en steeds opnieuw zijn kop opsteekt. In zijn afwezigheid is hij aanwezig, in zijn aanwezigheid ontkent hij zichzelf. Dankzij **Finkelstein** verschijnt en verdwijnt hij in de studio, steeds is hij er, of zijn remplaceant. De eeuwige.

**T**here is a god, a god, there is a model, it is **Warhol**, it is the invisible, anonymous artist, the icon of the program, the invisible presence which must be captured but does not let itself be controlled and keeps appearing again

and again. He is present in his absence, he denies himself in his presence. Thanks to **Finkelstein**, he appears and disappears in the studio, he is always there or his surrogate is. The eternal.

**N**ew Age wordt nu overal zichtbaar, in de muziek, in de kunst, in de media. Is **Theo van Gogh** *new age*? Te horen zijn in ieder geval de afgeleide pianoversies van

**Satie**. **Giordano Bruno** verschijnt nog in beeld, te midden van het vuil van de groentemarkt op de *Campo di Fiori* in Rome. De brandstapel ligt hoog opgetast,

maar de mensvriendelijke klanken van de **Universal-studios**, die hier in het logo van **Rabotnik** verschijnen met de sterrenkrans tintelend en al, maakt het programma bijna tot een weekhartige aangelegenheid.

**Boeddha** is hier de aanwezige afwezige (is **Warhol** soms gereïncarneerd in **Boeddha**, of toch misschien andersom?). Bijna

**Anthon Pieck**, al die prachtige natuurlandschappen, maar toch is er de dreiging van *The Right Stuff*.



**N**ew Age is everywhere: in music, in art, in the media. Is **Theo van Gogh** *new age*? In any case, you can hear derivative piano versions of **Satie**.

**Giordano Bruno** is still on screen in the middle of the garbage of the *Campo di Fiori* vegetable market in Rome. The funeral pyre is piled high but the man-friendly sounds of **Universal-studios** (who appear here in the

**Rabotnik** logo with the twinkling circle of stars) make the program almost sentimental. Here **Boeddha** is the present absence (is **WARHOL** maybe reincarnated in **Boeddha** or was it the other way around?). It's almost **Arthur Rackham** all those splendid nature landscapes but there's still the threat of *The Right Stuff*.

RAF CUSTERS

**4x25/sec**

Nog tot midden juni zijn vier video-installaties op tournee langs de culturele centra van Vlaanderen. Ze zijn door de federatie van die centra, het FEVECC, uit enkele tientallen bestelde Belgische projecten geselecteerd en gedeeltelijk betaald.

●Four video installations will be touring the cultural centres of Flanders until mid-June. These video installations were selected from a few dozen commissioned projects – and partly financed – by the federation of these centres (FEVECC).

De reizende tentoonstelling *4x25/sec* betekent een onmiskenbare doorbraak in een milieu dat het hoofdzakelijk van volksvermaak en (volwassenen-)educatie moet hebben. Maar de eerste tijd lijkt dit initiatief niet voor herhaling vatbaar, mede door de onontbeerlijke inzet van technische middelen.

De uitverkoren installaties zijn: *Mentale Rotatie/L'Age d'Or 2* van ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, *Framed I, II, III* van DIRK THIJIS, *Drakendoder* van KOEN THEYS en *Radio Matonge* van WALTER VERDIN.

**Gouden Tijd**

*Mentale Rotatie/L'Age d'Or 2* van de Antwerpse ANNEMIE VAN KERCKHOVEN is in dit verband zonder meer de meest intrigerende opstelling. Vier monitoren liggen met de buis omhoog op aparte sokkels, als de armen van een imaginair kruis. De beelden zijn zichtbaar in een spiegel die schuin overhelt. Centraal in de spiegel geven twee op koperen lamellen gehechte takken de reële tijd aan. De installatie is exact tien minuten in rust. Je hoort als uit een radio flarden van een stem (LUIS BUNUEL over zijn film *L'Age d'Or*).

Dan beginnen de monitoren rond hun as te draaien, twee volgens de wijzers van het uurwerk, twee in tegendraadse zin. Je krijgt vier versies van uit de hand gefilmde beelden van een naakte man (DANNY DEVOS) te zien. Hij ligt met de handen op de rug gebonden op een cirkelvormig platform; de enkels zijn aan een stok vastgesjord. Zijn geschreeuw – *I wanna be injured* – is elektronische vervormd. De levende figuur wordt in het videobeeld gevolgd door een geanimeerde nabootsing, de tekeningen zijn het resultaat van progressief onderzoek op het terrein van de artificiële intelligentie. Ze zijn op 16mm-film aan elkaar gegeren.

Hoewel de monitoren ronddraaien, beweegt de naakte figuur zich al die tijd in één as ten opzichte van de kijker. Dat is vooral in de animatie-sequens goed te merken. Om het kwartier keert de installatie in ruststand terug, tijd om met BUNUEL over de eigendunk van elke *Age d'Or* te mijmeren. Elke periode vindt van zichzelf dat ze de gouden eeuw is, zegt ANNEMIE VAN KERCKHOVEN. In deze installatie levert ze commentaar op de tijd als historische fase, maar evengoed op persoonlijk wedervaren. Zeven jaar geleden ontmoette ze bijvoorbeeld DANNY DEVOS (beiden vormden daarna het mini-collectief CLUB MORAL). Hij zet in deze installatie een 7 jaar oude performance-cyclus voort. De verwijzingen naar de (kabbalistische) symbolen vierkant, cirkel, centrum en kruis duiden op een consistente wereldvisie.

**Clues**

De onderdelen van *Framed I, II, III* van nieuwkomer DIRK THIJIS zijn verspreid over drie locaties, waar ze hun mogelijke betekenis aan ontlenuen. De monitor in de bar vertoont een handleiding voor het shaken van cocktails. Je krijgt vier geurige cocktail-namen en in volgorde hun mechanische bereiding te zien. Een tape als een gladde *commercial*, met het onophoudelijke geluid van ijsblokjes en borrelende sterke drank, zonder een glimp van de barman. De tape mist zijn irritante werking niet: de monitor wordt in de culturele centra eenvoudig uitgeschakeld.

●*4x25/sec* is an unmistakable breakthrough in an environment which has been largely confined to popular entertainment and (adult) education. However, it seems that for the time being this initiative does not yet bear repetition, partly because of the indispensability of technical means.

The following installations were selected: *Mentale Rotatie/L'Age d'Or 2* by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, *Framed I, II, III* by DIRK THIJIS, *Drakendoder* by KOEN THEYS and *Radio Matonge* by WALTER VERDIN.

**Golden Age**

The most intriguing set-up in this respect is undoubtedly *Mentale Rotatie/L'Age d'Or 2* by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN from Antwerp. Four monitors are placed screen upwards on separate pedestals, forming the arms of an imaginary cross. The images are visible in a mirror which is set at an angle. In the centre of the mirror, two branches, attached to copper strips, indicate the real time. The installation is at rest for exactly ten minutes. Like listening to a radio broadcast, one hears fragments of a voice (LUIS BUNUEL talking about his film *L'Age d'Or*). Then the monitors start rotating around their axes, two of them clockwise, the other two in the opposite direction. We are shown four versions of hand-filmed images of a naked man (DANNY DEVOS). He is lying on a circular platform, his hands tied behind his back. His ankles have been tied to a pole. His screams – *I wanna be injured* – are distorted electronically. In the video picture, the image of the actual person is followed by an animated imitation; the drawings are the result of advanced investigations in the field of artificial intelligence. They have been strung together on 16-mm film.

Although the monitors rotate, from the spectator's point of view the naked man always appears to be moving around a single axis. This effect is especially noticeable in the animation sequence. Every fifteen minutes, the installation returns to its resting point, leaving the audience to reflect, with BUNUEL, on the arrogance of every *Age d'Or*. According to ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, every period sees itself as the golden age. In this installation, she comments on time as a phase in history, but also on personal experience. For instance, seven years ago she met DANNY DEVOS (they immediately started the mini-collective CLUB MORAL), who continues a seven year old performance cycle here. The references to (cabbalist) symbols, such as squares, circles, centres, and crosses, stem from a consistent world view.

**Clues**

The components of *Framed I, II, III* by newcomer DIRK THIJIS are scattered over three locations, from which they derive their possible meaning. The monitor in the bar shows a manual for cocktail shaking. We see the names of four appetizing cocktails, and – in the same order – their mechanical preparation. It is a tape in the style of a slick commercial, with the continuous sound of ice cubes and sizzling spirits and not so much as a glimpse of the barman. This tape never fails to irritate, which is why the monitor is simply switched off in the cultural centres.

In de bibliotheek (als die er al is) hoort een monitor te staan die een knisperend open-haard-geluid verspreidt. In beeld likken vlammen aan de ruggen van boeken met niet te ontcijferen titels. Maar het vuur heeft geen vat op de literatuur.

In de vestiaire speelt zich een minuscule thriller af, bestaande uit drie shots: een hand haalt een portefeuille uit een jaszak; het meisje van de vestiaire vat post achter haar toonbank; twee spiedende ogen. Is zij de dievegge of heeft een pickpocket van haar afwezigheid gebruik gemaakt? De lus op het scherm laat nog meer oplossingen open.



PHOTO HEDWIG VAES

KOEN THEYS *Drakendoder* 1987

### Wakker blazen

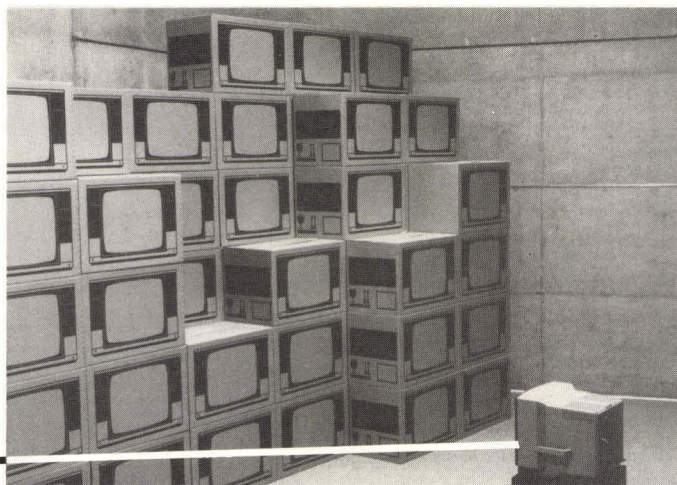
*Drakendoder* van KOEN THEYS bestaat uit een stapel denkbeeldige en één reële monitor. THEYS heeft 144 verpakkingendozen voor *Trinitron-Farbf Fernsehgeräte* zorgvuldig gestapeld. Het zijn anonieme dozen, zonder merknaam en door THEYS eigenhandig van een opdruk voorzien. Tegenover de massa staat zelfbewust een eenling-toestel. Daarop het beeld van een hoornblazer (opgenomen in de hal van de Brusselse MUNTSCHOUBURG). Hij speelt een passage uit *Siegfried* van RICHARD WAGNER. De mythische held blaast op zijn hoorn om de draak die het *Rijngoud* bewaakt uit zijn slaap te halen. Dan ontwaakt het logge, lege monster. Uit de TV-dozen stijgt geklingel op. Het is (met opzet?) gesampled geluid van een studentenreünie.

THEYS is goed vertrouwd met het oeuvre van WAGNER. In het eerste deel van zijn videobewerking van WAGNER's *Ring der Nibelungen*, *Lied van mijn Land* (deel 1 *het Rijngoud*) genaamd – dat KOEN THEYS samen met zijn broer FRANK THEYS produceerde – gebruikt hij *das Rheingold* als metafoor voor de strijd om de macht van de media. Het tweede deel van dit werk van jaren moet onderhand ook klaar zijn. *Drakendoder*, ook weer een verwijzing naar een passage uit de *Ring*, is een bespiegelende uitspraak over een cultureel klimaat, het afwegen van de plaats van het individu tegenover het *common thinking*, de tegencultuur tegenover de gangbare cultuur (die in Vlaanderen in de *box*-architecturen van de culturele centra wordt verpakt).

### Arabische Telefoon

In de installatie van WALTER VERDIN tenslotte worden, op vier panelen aan de muur, vier door de schrijfster ETHEL PORTNOY verzonden (of opgetekende?) volksroddels geresumeerd. VERDIN heeft de verhalen één voor één door vijf actrices en drie acteurs aan elkaar laten navertellen. *Radio Matonge* heeft hij de opstelling genoemd, naar de beruchte uitgaansbuurt in Kinshasa (en het surrogaat in Brussel) waar *radio trottoir* van oor tot oor het laatste nieuws rondgospit. Net als het kinderspelletje van de arabische telefoon worden de verhalen aangedikt, krijgen ze nieuwe wendingen naargelang ze verder van de bron verwijderd raken. Dat is de acteurs op de als kijkgelaten in sokkels gebouwde monitoren aan te zien. Sommigen slaan vrijmoedig uit hun nek wat ze gehoord menen te hebben, anderen fronsen zich het geheugen om een getrouw relaas te geven. Elke verteller kreeg een cijfer zodat je als kijker weet of hij voor- of achteraan in de rij zit. Je kunt dan terugwandelen naar de tekstpanelen om het waarheidsgehalte te toetsen van wat men zich op de televisie van de *faits divers* herinnert.

In eerder werk heeft WALTER VERDIN op stijlvolle wijze onderzoek geleverd naar de geritmeerde simultaneïteit van beeld en klank. In deze en een recente voorgaande installatie (onderdeel van het groepsproject *Alchemie*) houdt hij zich, zo men wil, met de vrije interpretatie van informatie bezig.<sup>1</sup>



Another monitor should be placed in the library (if there is one), emitting a crackling fireside sound. On the screen, flames leap around the backs of books with undecipherable titles. However, the fire has no impact on literature.

A mini-thriller unfolds in the cloakroom, consisting of three shots: a hand takes a wallet from a coat pocket; the cloakroom girl takes her place behind the counter; two staring eyes. Is she the thief, or did a pick-pocket take advantage of her absence? The loop on the screen allows still more solutions.

### Blowing Awake

*Drakendoder* by KOEN THEYS consists of a pile of imaginary monitors and one real monitor. THEYS carefully stacked up 144 cardboard boxes used for packaging *Trinitron-Farbf Fernsehgeräte*. The boxes are anonymous, show no brand name, and have been printed by THEYS himself. Facing this multitude of monitors stands a confident, solitary TV-set. On the screen we see someone playing a horn (filmed in the hall of the MUNTSCHOUBURG, Brussels). He is playing a passage from RICHARD WAGNER's *Siegfried*. The mythical hero blows his horn and wakes the dragon guarding the *Rhine-gold*. As the heavy, hollow-eyed monster wakes up, the cardboard boxes emit a tinkling sound. It is the (deliberately?) sampled sound of a student reunion.

THEYS is familiar with WAGNER's oeuvre. In Part One of the video serial *Lied van mijn land* (*Song of my country*), which was produced by KOEN and his brother FRANK THEYS, he used *Das Rheingold* from WAGNER's *Ring der Nibelungen* as a metaphor for the struggle for power over the media. Part Two of this work, which altogether will take years to complete, should be finished by now. *Drakendoder* (*Dragon slayer*), again referring to a passage of the *Ring*, is a contemplation of a cultural climate: the place of individual man in relation to common thinking – counterculture as opposed to mainstream culture (which in Flanders is cloaked in the box-like architecture of the cultural centres).

### Chinese Whispers

Finally, in WALTER VERDIN's installation, four wall panels summarize four popular gossip stories invented (or recorded?) by the author ETHEL PORTNOY. VERDIN makes five actresses and four actors re-tell these stories to each other. He called his installation *Radio Matonge*, after the notorious nightlife district of Kinshasa (and its Brussels surrogate), where *radio trottoir* broadcasts the latest gossip stories. As in the children's game called Chinese Whispers, the stories grow out of proportion and are changed as they become further and further removed from their source. This is evident from the actors on the monitor screens that are built into pillars like show-boxes. Some improvise freely on what they have heard, others frown hard and try to repeat faithfully what they have been told. They all have numbers, and in this way the spectator knows their place in the chain of narrators. One can walk back to the wall panels to examine the veracity of what is being remembered on *television of the faits divers*.

In earlier tapes, WALTER VERDIN performed a very stylish investigation of the rhythmised simultaneity of image and sound. In this installation, and in his preceding installation (part of the group project *Alchemie*) he is concerned with the free interpretation of information.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Zie voor bespreking tentoonstellingscatalogus onze *Drukwerk* rubriek

● see for a review of the catalogue of the exhibition our *Printed Matter* column.

WILLEM VELTHOVEN

# La Vidéothèque de Paris

## Multi-Channel Video Juke-Box

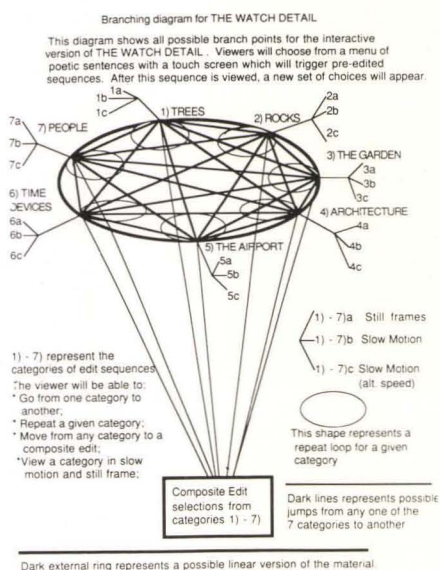
Op 1 februari opende JACQUES CHIRAC de VIDÉOTHÈQUE DE PARIS, een prestigieus visitekaartje van de Franse mediapolitiek, een *on line* raadpleegbaar audiovisueel stadsarchief, een schitterend apparaat om video mee te presenteren.

● On February 1, JACQUES CHIRAC opened the VIDÉOTHÈQUE DE PARIS, a prestigious showpiece of French media politics, an on-line audio-visual city reference archive, a brilliant machine for presenting video(-art).

Frankrijk loopt in Europa voorop in de toepassing van elektronische media. Naast het techno-luna-park LA VILLETTE, is het MINITEL-systeem van gegevens-uitwisseling via *home terminals* een bekend voorbeeld. De techniek is niet uniek, maar wel de radiale invoering en marketing. In tegenstelling tot in het buitenland zielogende BTX, VIDITEL, PRESTEL of hoe-ze-ook-mogeheten-systemen is MINITEL een *succès fou*. Het beste bewijs daarvoor zijn wel de overal in Parijs aanwezige *Billboards* met amoureuze stelletjes of sexy meisjes; *jamais seul avec LENA! minitel 34-15, SM? minitel 34-23! Je suis ULLA ... 36-36*. In andere landen behelpt men zich met gehijg op andwoord-apparaten, rubrieksadvertenties en pornofilms op commerciële (*pay-*)TV-stations, in Frankrijk gaat het *realtime interactief*.

De Fransen gebruiken nieuwe media natuurlijk niet alleen om aan hun seksuele geïnteresse te komen of voor demonstraties *per se*. In het eind '86 geopende MUSEE D'ORSAY treft men naast traditionele educatieve *devices* als tekstborden en architectuur-maquettes ook een fraaie serie interactieve video's (*touch screen + laserdisc*). Ze zijn de moeite waard om eens te proberen, het aanraak-scherm geeft een zeer directe toegang tot de op de *disc* aanwezige informatie. Als je niets doet loopt het programma af als een conventionele diaprojectie met geluid en wat extra tekst in beeld, wanneer je echter het beeld aanraakt verschijnt een menu met een aantal keuzemogelijkheden *rond het onderwerp dat zojuist behandeld wordt*. Kijkt men bijvoorbeeld naar een programma over architectuur, dan kan men na het aanraken van de Eiffeltoren kiezen uit: *wereldtentoonstellingen, staalconstructies of doorgaan met architectuur*. Je *zwerft* door het programma en gaat op zoek naar specifieke informatie op een zeer ontspannen manier, geen toetsbord, geen leertijd, prachtig!

Deze educatieve techniek biedt beelden- en mogelijkheden die steeds meer de belangstelling van kunstenaars opwekken; JEFFREY SHAW werkt in Nederland bijvoorbeeld al jaren met virtuele universums waar de toeschouwer zich doorheen kan bewegen, in Berlijn werkt de groep VIDEOLABYRINTH met een soort interactieve *adventure games*, in Amerika is BILL VIOLA



### BILL SEAMAN *The Watched Detail* diagram

met de techniek bezig, BILL SEAMAN werkt aan een project, *The Watch Detail*, dat waarschijnlijk in januari '89 klaar is, en JUAN DOWNEY zal deze zomer op het IMAGE AND SOUND FESTIVAL in den Haag zijn interactieve *Bach Project* presenteren.

Presentatie-technisch vormen de interactieve programma's een interessante nieuwe categorie binnen de videokunst. Tot nu toe bestonden er twee vormen. Ten eerste de video-installatie, een medium zonder serieuze problemen; de presentatie maakt immers deel uit van het werk, de kunstenaar kan het goed doen of niet, daar kan een tentoonstellingsmaker/conservator niet veel aan veranderen. Naast *geld*, is de enige zorg het buiten houden van storende factoren als lawaai, licht, andere video's of publiek.

De tweede vorm, het *videobandje*, wordt voortdurend aan compromissen onderworpen. Iedereen die zich met kunstvideo bezig houdt weet hoe het moet met videobandjes: ze komen met de post, iemand heeft er een bij zich, of je hebt er een in de kast staan. Als je hem wilt zien stop je hem in een videorecorder en je bekijkt het op een TV. In je eentje of met een paar anderen die je voor de gelegenheid uitnodigt.

● In Europe, France has taken the lead in the use of electronic media. The MINITEL data exchange system (which uses home terminals) is a well-known example along with the techno-fun-fair of La Villette. The technology itself is not unique, what is its radical introduction and marketing. MINITEL is a *succès fou* in contrast to all those moribund BTX, VIDITEL, PRESTEL or whatever-they're-called systems abroad. The strongest proof are the billboards throughout Paris that show amorous couples or sexy girls: *Jamais seul avec LENA! MINITEL 34-15. SM? MINITEL 34-23! Je suis ULLA... 36-36*. In other countries people make do with heavy breathing panting on ansaphones, small ads and porno films on commercial (subscriber) TV stations, in France it's interactive real time.

Of course, the French don't only use the new media to seek sexual relief or for demonstrations *per se*. In MUSEE D'ORSAY (which opened at the end of '86), alongside the traditional educational devices such as panels of text and architectural models one also encounters a splendid series of interactive video (touch screen and laser disc). They're worth trying out: the touch screen gives completely direct access to the information on the disc. If you don't do anything, the program runs its course as a conventional slide show with sound and some extra text on screen. However, when you touch the screen a menu appears with a number of possible choices around the subject that's just been discussed. If you've been looking at a program about architecture, then, after touching the Eiffel Tower, you can select from: world exhibitions, steel constructions or more architecture. You wander through the program and search for specific information in an extremely relaxed way, no keyboard, no learning - splendid!

This educational technique offers visual possibilities that are generating more and more interest from artists: for example, JEFFREY SHAW has been working for years in the Netherlands with virtual universes through which the viewer can move, the VIDEOLABYRINTH group in Berlin is working with interactive adventure games, BILL VIOLA is involved with the technique,

Iedereen die zich met kunstvideo bezig houdt weet ook dat het meestal niet zo gaat; het bandje wordt in een benauwde zaal geprojecteerd alsof het een speelfilm is. Of het staat de hele dag in een hoekje van een museum te draaien zodat *voorbijgangers* er wat van meekrijgen. Of het wordt op de televisie uitgezonden zodat *hopelijk iedereen* er wat van meekrijgt. Meestal is er dan nog een *bode* of een *programma* waarin men na kan gaan wanneer het betreffende bandje begint.

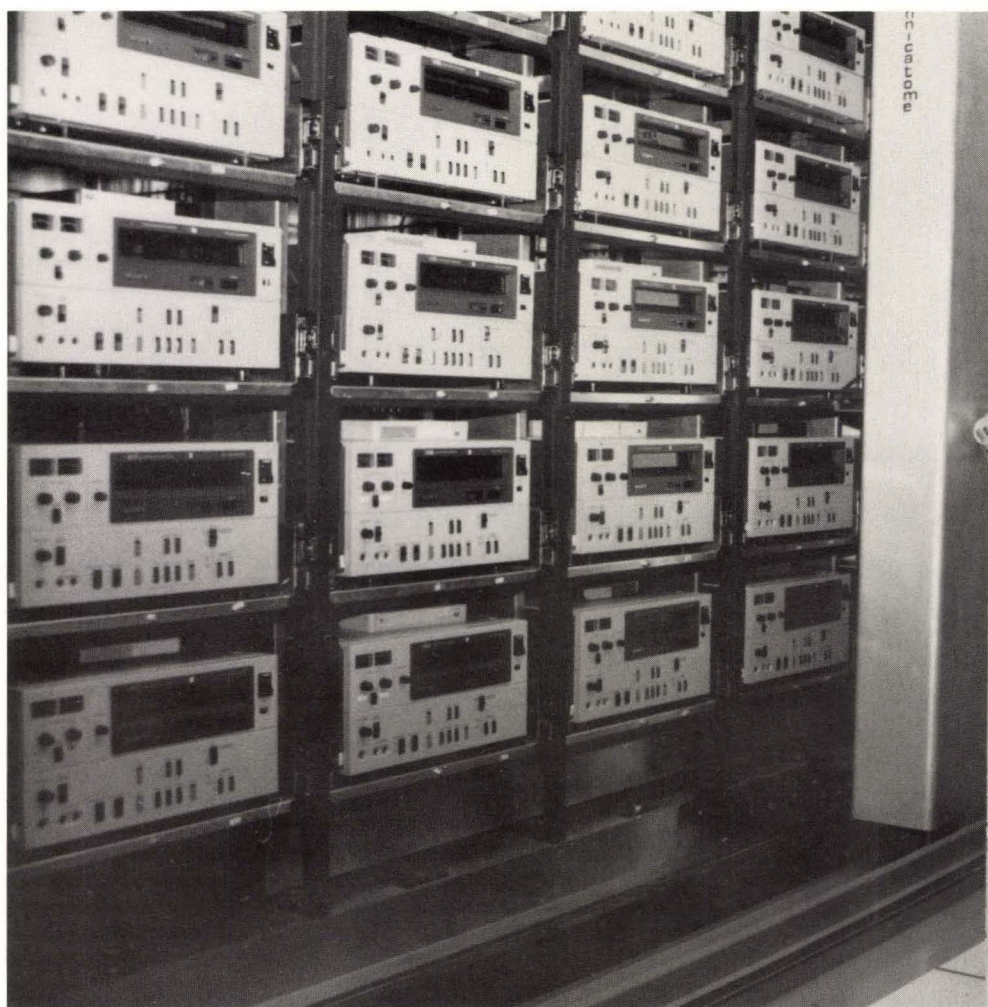
Dachten we in onze naïviteit al dat het bandje een democratisch medium was, dat de kunst tot het volk zou brengen, per post of per *tweewegkabel*. Het mocht niet zo zijn; aan de ene kant was de kunst *zelf* helemaal niet democratisch, aan de andere kant bleek het bandje invalide binnen het sociaal-economische milieu van de beeldende kunst.

Met interactieve video wordt het allemaal nog veel erger. Je moet in je eentje, of eventueel met twee of drie, het apparaat bedienen, bepalen hoe lang je kijkt, en waarnaar. Dat maakt het ongeschikt voor *zondagmiddag-kunsttoeristen*. Het is niet mogelijk het aan groepen te vertonen, tenzij iemand (die *het heel mooi kan*) er een *voorstelling* op geeft. Voor de vertoning is apparatuur nodig die duurder en minder gestandaardiseerd is dan video, die bovendien sneller verouderd. Kortom: de dappere pioniers der mediakunst staan nog heel wat vermoeiende avonturen te wachten.

In Parijs is juist een hypermoderne instelling geopend voor het raadplegen van de – inmiddels dus wat ouderwetse – bandjes; de VIDÉOTHEQUE DE PARIS in het ondergrondse FORUM DES HALLES. De VIDÉOTHEQUE DE PARIS is een project van de gemeente Parijs. Het is, naar een idee van de dichter PIERRE EMMANUEL, bedoeld als een audiovisueel *geheugen* van de stad. De videotheek bewaart een verzameling van ruim drieduizend tapes; kopieën van speelfilms, journaal items, documentaires, commercials, muziekvideo's, concertregistraties enzovoort. Al deze programma's hebben Parijs tot onderwerp of tot decor.

Afgezien van het feit dat het waarschijnlijk het eerste audiovisuele stadsarchief ter wereld is, is vooral de manier waarop in Parijs het materiaal toegankelijk is gemaakt interessant. Het hart van de videotheek wordt uiteraard gevormd door een grote kast met bandjes. Deze kast wordt echter niet bewaakt door een bibliothecaris in een stofjas, maar door een robot. Een gigantische machine, die op commando van de centrale computer van de videotheek, razend snel tapes uit de kast pakt en in video-players stopt. Als in een van de zalen van het centrum een bepaalde tape vertoond moet worden geeft een operateur in een centrale controleruimte een commando en alles gaat verder vanzelf. Efficiënt, arbeidsbesparend en hygiënisch.

Pas echt interessant is de *Salle de Consultation Pierre Emmanuel*, een ruimte waarin zich dertig elegante videoterminals bevinden, elk met een verrijdbare kantoorstool met ingebouwde koptelefoon. Via deze terminals kan het publiek in natuurlijke taal zoeken in de elektronische catalogus van de videotheek (abonnees kunnen dat trouwens ook thuis: MINITEL 36-15 VDP 15). Daarna is één druk op de knop voldoende: de robot



doet zijn werk en de gekozen tape is binnen 60 seconden te zien op dezelfde terminal (natuurlijk niet op MINITEL, over enige tijd wèl op de kabel). Terwijl de band loopt heeft men via een losse afstandsbediening de volledige controle over de *player*; voor-/achteruit zoeken met behoud van beeld, pauze, *replay*, halverwege stoppen en een andere tape zien, alles is mogelijk. Men kan in volstrekte vrijheid door het bestand grasmaaien; in een uur elf documentaires doorneuzen op zoek naar iets speciaals, of vier uur lang de trailer van GODARDs *Alpha-ville* analyseren. Nooit hoeft je het personeel lastig te vallen omdat je alwéér iets anders wilt aanvragen, nooit hoeft je iets uit te zien wat toch niet was wat je er van verwachtte. Ideaal! Naast de éénpersoons terminals zijn er zaaltjes voor kleine groepen en studiecabines. Binnenkort beginnen experimenten met het aansluiten van een nabijgelegen scholengemeenschap. Het audiovisuele *Walhalla* lijkt nabij in Parijs!

Het is alleen een beetje jammer dat voor de hele stad (2,2 miljoen inwoners) slechts honderd mensen tegelijk in de catalogus kunnen zoeken (52 in huis, 48 MINITEL) en dat er slechts dertig *Postes de Consultation* zijn. Maar het is een begin, de eerste onderzoekskosten zijn gemaakt, met deze installatie zal men nuttige ervaringen opdoen.

Hopelijk hebben over enige tijd de belangrijkste kunstvideoverzamelingen in de wereld ook zo'n installatie. (Tip voor de dames curatoren: laat dat ding kopen door de educatieve afdeling, er blijven altijd wel een paar honderd vakjes open voor uw tapes.) Ondertussen zou men in Parijs kunnen beginnen. Bij de opening van de VIDÉOTHEQUE waren er nog ruim tweeduizend lege plaatsen. Ruimte genoeg voor de hele verzameling van het CENTRE POMPIDOU (wij werden overigens op de VIDÉOTHEQUE geattendeerd door conservator CHRISTINE VAN ASSCHE). Ook voor wisselende tentoonstellingen als *Art for TV* en *Revision* is nog plaats zat. Op de openingen zal het even dringen worden, maar verder is dertig stoelen toch een mooi aantal voor een doorlopende kunstvideo-presentatie? De SALLE DE CONSULTATION PIERRE EMMANUEL is immers maar tien uur per dag in gebruik voor de videotheek zelf, en het is maar vijf minuten lopen.

Helaas zal zo'n samenwerking tussen een gemeentelijke en een rijksinstelling wel op onoverkomelijke moeilijkheden stuiten. In ieder geval is deze installatie een interessant aanzet tot het ontwikkelen van geschikte vertonings-opstellingen voor kunstvideo. En zeker een bezoek waard.



were a feature film. Or it plays the whole day in some corner of a museum so that passers-by may catch some of it. Or it's transmitted on television so that hopefully everyone may catch some of it. Generally, there's a TV guide or program for you to check up when a particular tape begins.

Did we in our naivety think that the tape was a democratic medium, that would bring art to the people, by post or two-way cable. It shouldn't be so: on the one hand, art itself was not at all democratic, on the other hand, the tape seems to be handicapped within visual art's socio-economic milieu.

Things are even more difficult with interactive video. On your own, or alternatively with two three others, you must operate the equipment, decide how long and what you watch. That makes it unsuitable for Sunday afternoon art tourists. It is not possible to show it to groups, unless someone (who does it *very nicely*) makes a show out of it. The equipment needed for the presentation is more expensive and less standardized than video and also becomes more rapidly obsolete. In short, the plucky pioneers of media art still have some gruelling adventures in store.

So a hyper-modern organization has been opened in Paris for consulting (now rather old-fashioned) videotapes: the VIDÉOTHEQUE DE PARIS in the subterranean Forum des Halles. The VIDÉOTHEQUE DE PARIS is a Paris City Council project. Taken from an idea by the poet PIERRE EMMANUEL, it is intended as an audio-visual memory of the city. The videotheque maintains a collection of more than three thousand tapes: copies of feature films, news items, documentaries, commercials, music videos, recordings of concerts etcetera. All these programs take Paris as their subject or setting.

Considering the fact that it is probably the first audio-visual city archive in the world, the way in which the material has been made available in Paris is especially interesting. Obviously, the heart of the videotheque is a large book-case with tapes. However, this case isn't watched over by a librarian in a dust-coat but by a robot. A gigantic machine which, at the bidding of the videotheque's central computer, grabs tapes from the case at high speed and puts them into video-players. If a particular tape has to be shown in one of the centre's halls, an operator in a central control space gives a command and everything works automatically. Efficient, labour-saving and hygienic.

The SALLE DE CONSULTATION PIERRE EMMANUEL is really interesting, a space with thirty elegant video terminals, each with an office chair on castors and built-in headphones. The public can look up the videotheque's electronic catalogue in natural language by means of these terminals (for that matter, subscribers can also do this at home: MINITEL 36-15 VDP 15). Then it's just a press of the button: the robot does his job and the selected tape is shown 60 seconds later on the same terminal (not, of course, on MINITEL but soon on cable). You have complete control of the player while the tape's playing by means of a separate remote control unit: searching forwards and backwards while

keeping the picture, pause, replay, stopping halfway through and seeing another tape – everything is possible. You have absolute freedom to browse through the stock, or ferret through eleven documentaries in one hour in search of something special or analyse the trailer of GODARD's *Alphaville* for four hours. You never need to pester the staff because you want yet again to ask for something else, you never have to sit through something that wasn't what you expected. Ideal! In addition to the single terminals, there are halls for small groups and study cubicles. Experiments are to start soon to connect the local high school. Paris seems to be on the verge of an audio-visual Valhalla!

It's simply rather unfortunate that for the whole city (of 2.2 million inhabitants) only a hundred people can use the catalogue at any one time (52 in house, 48 MINITEL) and that there are only thirty *Postes de Consultation*. But it's a start, the basic research has already been financed, one can gain useful experience with this set-up. Hopefully the world's most important collections of video art will soon have this kind of set-up. (Tip for the lady curators: buy the thing for the educational department, there will always be a few hundred spaces left for your tapes). Meanwhile one can make a start in Paris. At the time of the VIDÉOTHEQUE's opening there were still more than two thousand empty places. Space enough for the whole of the CENTRE POMPIDOU's collection (as a matter of fact it was curator CHRISTINE VAN ASSCHE who told us about the VIDÉOTHEQUE). There is also room to spare for temporary exhibitions such as *Art for TV and Revision*. It will be a bit crowded at the openings but for the rest isn't thirty chairs a good number for a continuous video-art presentation? After all, the SALLE DE CONSULTATION PIERRE EMMANUEL is only in use ten hours a day for the videotheque and it's just five minutes walk.

Unfortunately, this kind of collaboration between city and state would encounter insurmountable difficulties. Anyway, this set-up is an interesting initiative for the developing of suitable screening arrangements for video-art. And certainly worth a visit.

Translation: Annie Wright



VIDÉOTHEQUE DE PARIS point de consultation

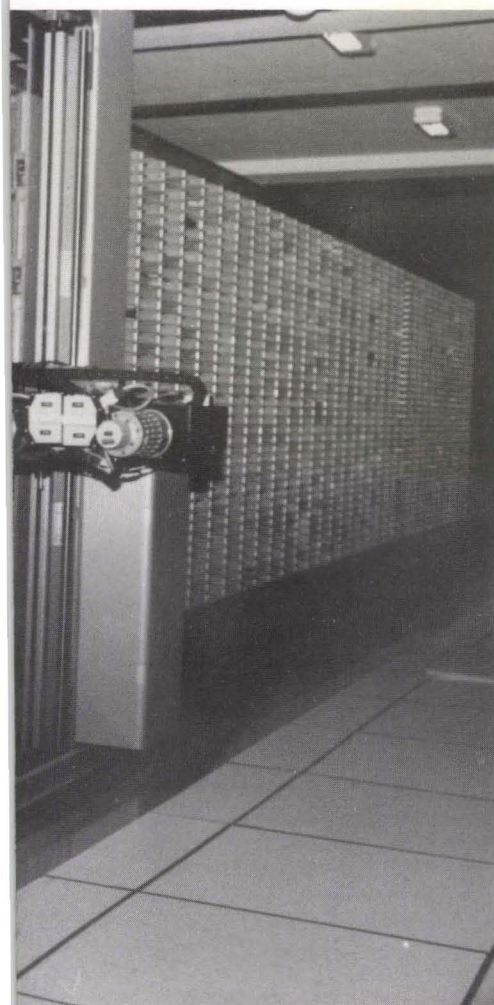


PHOTO VIDÉOTHEQUE DE PARIS

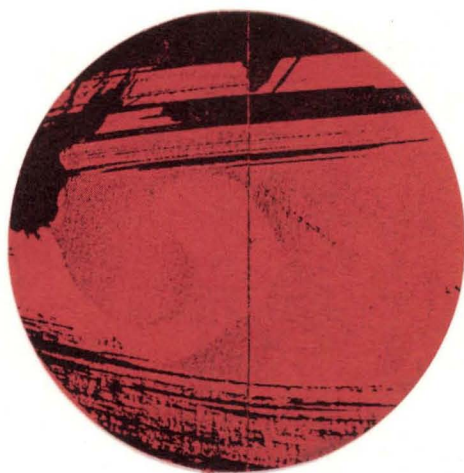
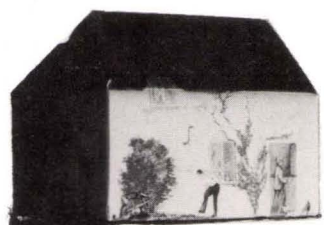
VIDÉOTHEQUE DE PARIS robot

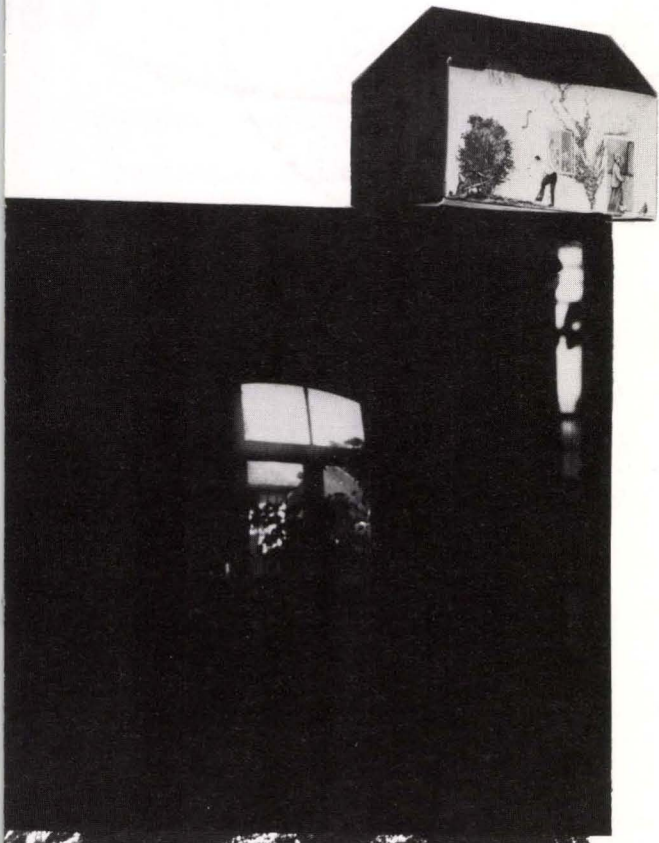
● BILL SEAMAN is working on a project, *The Watch Detail*, which will probably be ready in January '89 and JUAN DOWNEY will present his interactive *BACH Project* this summer at The Hague's *Image and Sound* festival.

The presentations of the interactive programs are, from the viewpoint of exhibition techniques, an interesting new category within video-art. Up till now there have been two forms. Firstly the video installation, a medium with no serious problems; after all the presentation is part of the work, the artist does it well or badly, an exhibition or museum curator can't change much. Besides money, the only worry is keeping disturbing factors at bay, such as: noise, light, other videos or the public.

The second form, the videotape, is constantly subjected to compromises. Everyone involved in video knows how to work with videotapes: they're sent by post, someone brings one, or you've got one on a shelf. If you want to see it, you put it in a video recorder and watch it on a TV. On your own or with a couple of other people you've invited for the occasion.

Everyone involved with video art also knows that generally things aren't like that: the tape's projected in a stuffy hall as if it





J. L. Nyst. 88. La Maison sur la Télévision.

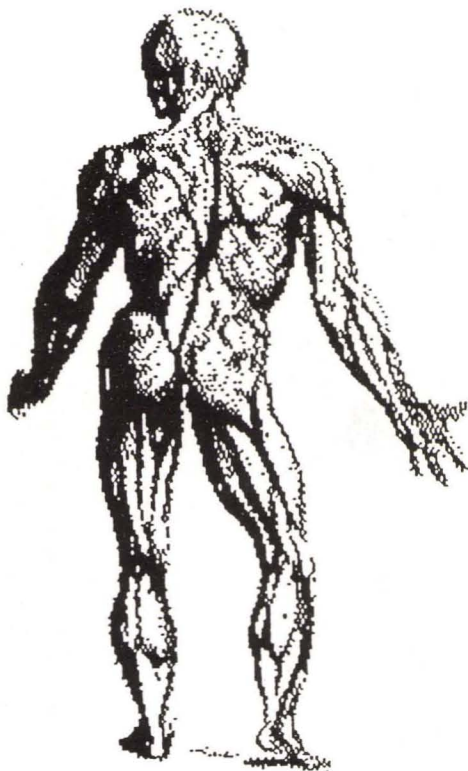
De opkomst van deze nieuwe vorm van creatief omgaan met elektronische beelden – men kan het TV-kunst noemen – vormt geen belemmering voor een verdere verdieping van de reeds gevestigde vormen van het relatief nieuwe medium. Dit werd niet alleen in Genève duidelijk, maar ook al op eerder gehouden videofestivals en symposia.

### Televisie esthetiek

Hoofdonderdeel van de *Semaine* vormde de competitie tussen zo'n 40 videobanden, uit ruim 350 inzendingen geselecteerd door een vakjury. De verbazingwekkend homogene keuze liet een eigentijdse video-esthetiek zien. Enerzijds is dit het resultaat van de strijdkreet van de videomaker aan de televisie om meer plaats in te ruimen voor zijn werk, waardoor de mediums specifieke eigenschappen van video veelal aan prioriteit inboeten. Desondanks betekent deze nieuw-ontstane TV-kunst met zijn flikkerende vaart en directe toegankelijkheid een welkome afwisseling op het dagelijkse televisie-menu.

Anderzijds is het ook de techniek die bijdraagt aan een nieuwe esthetiek. Producten voor TV moeten een betere beeldkwaliteit hebben. De montage moet smetteloos zijn. De kostbare *special effects* moeten aantonen wat voor dure apparaten er in huis zijn. Van experimenten met rasters, formele probeersels, uiteenzetting van taal en teken is hier geen sprake.

De televisie heeft in dit opzicht een nieuw richtsnoer gecreëerd voor de afdeling video-creativiteit, die tegelijkertijd tot een unificatie heeft geleid. Prijsdragers als *Oh Nothing!* van DENNIS DAY (Canada, *Prix de Jeune Créateur*), hoogglansamusement geïnspireerd door comics, clips, reclame en slapstick, of *Ganapati, a Spirit in the Bush* van DAN REEVES (USA, *Prix Gestronic*), een mytisch-poëtische video-documentaire over de relatie mens-natuur, waarin grotendeels met (dure) *overvolgers* gewerkt wordt, zijn zo beschouwd opgegroeid aan dezelfde technologie-boom. Hoewel ze in opzet wezenlijk van elkaar verschillen, hebben ze beide de mogelijkheid van een persoonlijk-



ALEXANDER HAHN

ROBERT

## 2e Semaine Intern

Ge

De behoefte van de videokunst om buiten galerieën en musea om naar verkooppunten te zoeken heeft haar weer bij de televisie gebracht – waar ze echter veel van haar experimenteerwoede heeft verloren.

De nieuwe videoproductie, zoals te zien op de *2e Semaine Internationale de Vidéo* (Geneve, oktober '87), wordt omgeven door een tele-eigen aura om het beeldscherm-publiek lekker te maken.

ke stilistisch stempel als van de experimentele video verwaarloosd (of verloren).

De eerste prijs (*Grand Prix de la Ville de Genève*, SFr10.000) ging naar *Viewers of Optics* van ALEXANDER HAHN (CH). Nu is deze tape ver verwijderd van de oppervlakkige TV *glamour* van de TV kunst. Maar zijn beelden knetteren gewoon van de electriciteit; ze overdrijven de huidige *high-tech* mentaliteit en leiden haar tot in het absurde. De tapes van HAHN zien eruit alsof er iemand na de wereldramp in een ruïne met zelf bijeengesoldeerd elektronisch afval aan het werk is – nadat er al lang geen clips, spots en TV kunst meer bestaan. Deze manier van werken is tevens de inhoud van de banden. Ze gaan over verschijnselen van fragmentering en verval; over het vervagen van grenzen en gevestigde waarden; over vergeten; over droom en realiteit en het opheffen van het onderscheid tussen binnen- en buitenwereld. Zijn ingewikkelde *Do-it-yourself*-taal bestaat uit technologische decors is zelf een metafoor voor zijn ontleedoperatie.

### Videokunst Basics

De *2e Semaine Internationale de Vidéo* omvatte een reeks nevenactiviteiten die zich meer bezig hielden met de *basics* van de videokunst: Een seminar onder leiding van RAYMOND BELLOUR en PHILIPPE DUBOIS over de relatie tussen video en het schrijven; een tentoonstelling van vijf installaties (van GERD BELZ, SILVIE en CHÉRIF DEFRAOUI, GARY HILL, JACQUES-LOUIS NYST en MARCEL ODENBACH) getiteld *5 Pièces avec Vue* in het CENTRE GENEVOIS DE GRAVURE CONTEMPORAINE; een retrospectief van het werk van MARCEL ODENBACH en van GARY HILL; performances van NYST en HILL en eveneens eigen producties van ST-GERVAIS MJC waaronder de nieuwste tape van de uit Genève afkomstige MARIE JOSÉ BÜRKI en van JEAN JACQUES LE TESTU.

Vermeldenswaard zijn ook nog de door videocritici samengestelde blokken naar persoonlijke voorkeur. Behalve een interessant overzicht van de mogelijkheden van de videobrief (o.a. uit Japan) of het werken met de formele aspecten van de elektronische beeldmanipulatie, heeft de keuze van RENÉ PULFER (video-historicus en docent aan de SCHULE FÜR GESTALTUNG in Bazel) een belangrijk accent met betrekking tot kunst en video aangebracht, dat bovengenoemde TV kunst in het juiste perspectief plaatste. De 40 minuten durende nachtelijke tocht door de stad in het schijnsel van twee projectoren, die op het beeldscherm een X tekenen, die *inbrandt* op de gezichts-zenuw van de toeschouwer (IMI KNÖBEL *Projection X* 1972), en de verbazingwekkende, woordloze *Fernsehspiele* (in de letterlijke betekenis van het woord), die BECKETT in 1981 voor het ZDF heeft *geschreven*, waren een voorbeeldige demonstratie van de televisie als *Object van Overpeinzing* – evenals een parafrase van het thema van de workshop: video en het schrijven.

# Internationale de Vidéo

## ve

●The need for video art to find selling points beyond the galleries and museums has again brought it to television where, however, it has lost much of its experimental passion. The latest video productions, as seen in the *2e Semaine Internationale de Vidéo* (Geneva, October 1987), are surrounded by a television-like aura to hot up the monitor public.

●The rise of this new form of working creatively with electronic images (which could be called TV art) does not obstruct the further deepening of the established forms of this relatively new medium. This is clear not only in Geneva but also at other video festivals and conferences held previously.

### Television Aesthetics

The festival's main event was the competition between around 40 videotapes that had been selected by a specialist jury from more than 350 submissions. The astonishingly homogeneous selection demonstrated current video aesthetics. In one respect, this result of the video-makers' battle cry for television to create more space for their work, the penalty being that video's medium specific characteristics are no longer a priority. In spite of this the newly created TV art with its flickering momentum and direct accessibility means a welcome change from everyday TV.

Equally, the technical side also contributes to the new aesthetics. Products for TV must have a higher image quality. Editing must be flawless. Costly *special effects* must demonstrate the kind of expensive equipment that is at one's disposal. Here, there's no question of experiments with raster screens, formal roughs or discussion of language and sign.

In this respect, television has established new guidelines for the field of video creativity which at the same time have led to unification. Viewed in this way, price-winners such as *Oh Nothing!* by DENNIS DAY (Canada, *Prix de Jeune Créateur*), a tape of glossy amusement inspired by comics, clips, advertising and slapstick, or DAN REEVES' *Ganapati, a Spirit in the Bush* (USA, *Prix Gestronic*), a mythic-poetic video documentary about the relation between man and nature which mainly uses (expensive) dissolves, have grown from the same technology tree. Although their concepts differ in essence, they have both neglected or lost the potential for a personal stylistic stamp like experimental video's.

The first prize (*Grand Prix de la Ville de Genève*, SFr 10.000) went to *Viewers of Optics* by ALEXANDER HAHN (CH). Now this tape is far removed from the superficial TV glamour of TV art. But its images simply crackle with electricity; they exaggerate the current high-tech mentality and push it to the point of the absurd. HAHN's tapes look as if someone's been soldering together electronic garbage in a ruin after a world disaster – long after clips, ads and TV art have ceased to exist. This working method also forms the tapes' content. They are about the phenomena of fragmentation and decay; about the blurring of boundaries and established values; about forgetting; about dream and reality and abolishing the distinction between an inner and outer world. His complicated do-it-yourself language consisting of technological sets is in itself a metaphor for his operation of dissection.

### Basics of Video Art

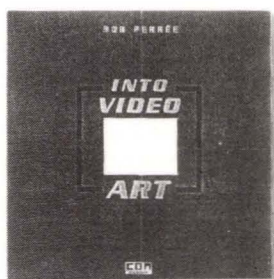
The *2e Semaine Internationale de Vidéo* included a series of additional activities that were more involved with the basics of video art. There was a seminar conducted by RAYMOND BELLOUR and PHILIPPE DUBOIS about the relation between video and writing; an exhibition of five installations (GERD BELZ, SILVIE and CHÉRIF DEFRAOUI, GARY HILL, JACQUES-LOUIS NYST and MARCEL ODENBACH) called *5 Pièces avec Vue* in the CENTRE GENEVOIS DE GRAVURE CONTEMPORAINE; a retrospective of works by MARCEL ODENBACH and GARY HILL; performances by NYST and HILL and also productions from ST-GERVAIS MJC including the latest tape from MARIE-JOSÉ BURKI and JEAN-JACQUES LE TESTU from Geneva.

Also worth mentioning are the parts of the program compiled by video critics on the basis of personal taste. Apart from an interesting survey of the potential of the video letter (from, for instance, Japan) or working with the formal aspects of the electronic manipulation of images, the selection by RENÉ PULFER (video historian and teacher at the SCHULE FÜR GESTALTUNG in Basle) introduces an important emphasis in terms of art and video that puts TV art in the right perspective. IMI KNÖBEL's nighty 40 minute tour through the city by the light of two projectors that depict an X on the screen which becomes burnt into the spectator's optic nerves (*Projection X* 1972) and the astonishing, wordless *Fernsehspiele* (in the literal sense of the word) which BECKETT wrote for the ZDF in 1981 were exemplary demonstrations of television as *Object of Meditation* – and likewise paraphrased the workshop's theme: *Ecriture et Vidéo*.<sup>1</sup>

I zie voor bespreking festivalcatalogus onze *Drukwerk* rubriek/you will find a review of the festival catalogue in our *Printed Matter* column.



ALEXANDER HAHN *Viewers of Optics* 1987



**Into Video Art, de karakteristieken van een medium ROB PERRÉE**  
 Rotterdam 1988 CON RUMORE(PUB) NL/GB 160pp DFI 32.50  
 ISBN 90-71641-02-3

In *Into Video Art* beschrijft ROB PERRÉE, (voorzitter van TIME BASED ARTS en co-organisator van verscheidene video-tentoonstellingen), de ontwikkeling van videokunst aan de hand van de belangrijkste kenmerken van het medium. Videokunst wordt daarbij nadrukkelijk beschouwd als een onderdeel van de beeldende kunst. Nevendoelstelling van het boek is het in kaart brengen van de Nederlandse videokunst.

Na een korte inleiding zet PERRÉE de grove lijnen uit waarlangs video zich zowel internationaal als nationaal heeft ontwikkeld. Het vormt de context waarin in vijf, van cryptische titels voorziene, hoofdstukken evenveel karakteristieken van het medium video worden behandeld: de speciale vertoningscondities van video, de manipulatie van tijd, beeld en geluid en een mogelijk groot bereik via televisie. Rijk geïllustreerde beschrijvingen van videowerken van meestal in Nederland werkende videokunstenaars zijn gevat in dit raamwerk van mediums specifieke eigenschappen. Het boek sluit af met de constatering en evaluatie van een voortdurende achterblijvende waardering van videokunst, en PERRÉE's raadgevingen voor de toekomst.

De grote hoeveelheid citaten, en het nog grotere aantal voetnoten, de kunstenaarsindex en de bibliografie suggereren een dissertatie-achtige volledigheid en degelijkheid. Toch valt er wel wat op het boek aan te merken. Enerzijds de onvermijdelijke onnauwkeurigheden en omissies. Die vallen hier en daar wel wat grof uit, zoals bijvoorbeeld het negeren van het klassieke werk *TV as a Fireplace* van JAN DIBBETS (de hele Nederlandse deelname aan GERRY SCHUM's *Fernsehgalerie* blijft trouwens onvermeld, misschien omdat de werken op film werden opgenomen?). Daarbij vergeleken is bijvoorbeeld een foute datering van werk van LIVINUS VAN DE BUNDT slechts een kleine slordigheid die in een tweede druk ongetwijfeld gecorrigeerd zal worden.

Ook zijn er meer inhoudelijke bezwaren tegen het boek denkbaar. PAUL GROOT, kunstcriticus en medewerker van een groot aantal kunstbladen waaronder *Art Forum* (het tijdschrift dat PERRÉE in zijn laatste hoofdstuk noemt als een van de weinige serieuze kunsttijdschriften, *After Image*, *Cahiers du Cinéma*, *Video Doc*, *Skrien* en *Mediamatic* worden gediskwalificeerd omdat ze video niet in de juiste Kunstcontext behandelen), maakt zich als kunstcriticus en amateur televisiemaker boos over dit boek. Mede vanuit zijn nauwe betrokkenheid bij het tegendraadse RADIO RABOTNIK TV oefent GROOT kritiek uit op PERRÉE's gedateerde visie en verondersteld gebrek aan affiniteit met de artistieke dynamiek en uitstraling van kunstvideo.

**Beeldreligie van ROB PERRÉE**

ROB PERRÉE's nieuwe geschrift over de videokunst (eerder publiceerde hij als redacteur onder andere *Image on the Run* en samen met LYDIA SCHOUTEN en LEONIE BODEVING *The Image of Fiction*) heet simpelweg *Into Video Art*. De karakteristieken van een medium. Zo'n rechtstreekse, bijna familiair aandoende titel belooft iets als wegwijzer naar de kern van het medium door een ingewijde. PERRÉE heeft een gedreven verhaal te vertellen over videokunst.

Als een missionaris voor een ten onrechte door een kwade buitenwereld niet echt serieus genomen medium, is PERRÉE druk doende de beschikbaarheid van het medium video voor artistieke discussies duidelijk te maken. Het ontbreekt de video kennelijk aan geloofwaardigheid in artistieke zin, en PERRÉE poogt met dit boek daaraan een einde te maken.

Video is in dit boek niet het langzamerhand meest democratische kunstmedium dat ik ken, althans dat ik als zodanig ervaar, maar is naar de mening van PERRÉE nog zo iets als een zorgvuldig te koesteren kasplantje dat gevaar loopt in een vijandige buitenwereld te verwelken. Er zit dan ook een merkwaardig aandoend anachronistische tendens in deze tekst, want hoewel we voldoende recent werk tegenkomen, en hij zelfs een poging gedaan heeft in de toekomst van het medium te kijken, is de toonzetting er vooral een die ik uit geschriften uit de midden jaren zeventig ken en die de artistieke geboorte van de video begeleidde. We horen echo's uit een, weliswaar recent, verleden die echter door de snelle technische ontwikkelingen en de enorme verbreiding van de video nu al geweldig gedateerd aan doen.

Misschien heeft PERRÉE zich net iets te veel willen optrekken aan die video-

profeten uit vroegere jaren, misschien ook is het gewoon zijn eigen toon, maar merkwaardig doet dat geluid wel aan. De stem van PHILIP BLOEMENDAAL, de naïviteit van MARTINE BIJL, de toon is zo, ik zou haast willen zeggen, zo geweldig zestiger jaren katholiek en zo weinig hedendaags. Het is eigenlijk alsof PERRÉE niet echt bestaat maar is opgebouwd uit een reeks clichés die aan elkaar zijn geregen, afgewisseld met soms sterk naïef aandoende eigenzinnige stoplappen die het lezen van deze apologie niet echt tot een bevredigende zaak maken.

De opzet van het boek wekt de indruk dat PERRÉE veel te ver van de praktijk van het videomaken staat om er iets zinnigs over te kunnen zeggen, terwijl hij zelf, noem maar, criticus of theoreticus eigenlijk helemaal niet deugt. Hij is veel te gemakkelijk in het formuleren van gemeenplaatsen en banale observaties zonder dat hij werkelijk ook maar toekomt aan een eerste opzet van iets dat als een theoretisch bouwwerk dienst kan doen. BAUDRILLARD en ECO worden weliswaar geciteerd en zijn kennelijk gesprekspartners voor PERRÉE, maar de hyperrealiteit van hun werk, dat er nu net de kracht van uit maakt, ontgaat hem volkomen. PERRÉE is een traditioneel denkende modernist. De indeling van de hoofdstukken, met die nadruk op het strikt gescheiden zijn van tijd en ruimte, maakt dat duidelijk. Maar vooral ook zijn nostalgie naar de videokunst die gekoesterd wordt in bescheiden verlichte, mogelijkkerwijs donkere ruimten. Het is de Hollandse huiskamer met de gesloten deuren van de eerste televisiejaren, waar het magische beeld oplicht en de verwachte verlossing brengt. Dit keer niet de TANTE HANNIES en de KARIN KRAAIKAMPS, maar nu zijn LYDIA SCHOUTEN en KEES DE GROOT de bringers van het visuele geluk.

PERRÉE blijft een buitenstaander bij het productieproces, maar heeft alle begrip voor de financiële problemen van de makers die het produceren van nieuw werk zo moeilijk maken. Zo komt hij tot de volkomen uit de lucht gegrepen conclusie dat een videowerk beneden de 10.000 nauwelijks te realiseren is. Hoe komt hij aan dat getal?

Trouwens als je PERRÉE echt serieus zou willen nemen, heel eerlijk gezegd kan ik dat na het lezen van dit boek nauwelijks, is er wel op iedere zin van hem een weerwoord noodzakelijk. Waar heeft hij het niet allemaal over? Musea, conceptkunst, *Pop Art*, televisie, sla de krant er maar op na, of het komt bij PERRÉE wel ter sprake, dat alles om een derderangs geschiedenis van de videokunst te presenteren ten behoeve van een sterk Nederlands georiënteerde interpretatie. Maar zelfs als ik daarmee zou willen instemmen, hoe kun je iemand nog geloven die voortdurend zinnen van het volgende kaliber schrijft, zonder enige explicatie: *De Nederlander volgt de technologische ontwikkelingen per definitie aarzelender dan de Amerikaan, de Canadees of de Duitser*. Hoezo? Ik kan me werkelijk honderd vragen voorstellen bij zo'n curieuze opmerking.

Eigenlijk kan ik alleen echt van harte met PERRÉE instemmen als hij het bezwarende vingertje opeeft tegen kunstenaars die naar zijn opvattingen al te gemakkelijk met het medium omgaan. Maar dan zou ik zijn waarschuwingen vooral ook aan zijn adres willen richten. *Beeldtaal op zich mag dan fascinerend lijken, als je geen verhaal hebt om te vertellen heeft het weinig zin*. En inderdaad hetzelfde geldt ook voor het schrijven over beeldtaal, want het bezit van een tekstverwerker garandeert nog geen interessant verhaal. En wie zo slordig is in zijn taalgebruik, in het gebruik van theoretische voorkeuren zo vrij omspringt, en als een leek op het terrein van narratieve en artistiek beeldende theorievorming opereert als PERRÉE doet, diskwalificeert zichzelf zo wel heel gemakkelijk. Nergens, bij de bespreking van geen enkele video krijg je het gevoel dat hij iets van de artistieke dynamiek en uitstraling begrepen heeft. Het blijft beperkt tot wat toevallige technische details die hem bezighouden, het licht van REMBRANDT tegenover het licht van de monitoren, maar het avontuur van de cameravoering, van de technische manipulatie, van de narratieve en andere mogelijkheden zijn voor hem een gesloten boek.

PERRÉE heeft met dit boek veel te veel overhoop willen halen en heeft zich daarbij verkeken op de ordening van de stof. Ik zou eerlijk gezegd niet weten voor wie dit boek nu eigenlijk bedoeld is. Voor de leek, die echter verzuipen zal in alles wat over hem uitgestort wordt? Voor de ingewijde, die het zoveelste klagerige verslag krijgt van een kennelijk nog steeds niet helemaal serieus genomen kunstvorm? Voor mij in ieder geval niet, hoewel ik in mijn onlangs verworven enthousiasme voor video veel voor lief wil nemen. Maar het lijkt wel alsof er een scherm tussen mij en de tekst zit, alsof we op geheel verschillende golf lengtes zijn aangesloten, hoewel we over dezelfde dingen praten. Van alles wordt een probleem of een discussiepoint gemaakt, maar met de dingen waar het mijns inziens echt om gaat heeft PERRÉE maar weinig affiniteit. Een ongetwijfeld goed bedoelde, maar uiteindelijk totaal mislukte poging om de lezer *into video art* te brengen.

●In *Into Video Art*, ROB PERRÉE (TIME BASED ARTS chairman and co-organizer of various video exhibitions) describes the development of video art on the basis of the medium's most important characteristics. Video art is also viewed as being emphatically a part of Fine Art. Another of the book's objectives is the charting of Dutch video art.

After a brief introduction, PERRÉE sketches the broad outlines along which

video has developed both internationally and nationally. This forms the context in which five chapters (with cryptic titles) deal with as many characteristics of the medium video: video's special screening conditions, the manipulation of time, image and sound and video's potentially large audience when broadcast on TV. Richly illustrated descriptions of video-works mostly by video artists working in the Netherlands are placed in this framework of medium-specific characteristics. The book concludes with the ascertainment and evaluation of the constant undervaluing of video art, and PERRÉE's suggestions for the future.

The abundance of quotations and the still greater number of footnotes, the artists' index and the bibliography suggest a thesis-like comprehensiveness and thoroughness. Yet the book is certainly open to criticism. For one thing because of the inevitable inaccuracies and omissions. In some cases these are gross, for instance, like ignoring JAN DIBBETS' classic work *TV as a Fireplace* (for that matter, the entire Dutch participation in GERRY SCHUM's *Fernsehgalerie* goes unmentioned, could it be because the works were recorded on film?). Compared with this, for instance, incorrect dating of work by LIVINUS VAN DE BUNDT is simply a small case of carelessness which doubtless will be corrected in a second impression.

More objections can be made against this book in terms of content. PAUL GROOT is an art critic and contributor to several magazines (including *Art Forum* which in his last chapter PERRÉE calls one of the few serious art magazines – *After Image*, *Cahiers du Cinéma*, *Video Doc* and *Mediamatic* are disqualified because they don't deal with video in the proper art context). He is angry about this book both as art critic and as an amateur television-maker. From the perspective of his close involvement with the contrary RADIO RABOTNIK TV, GROOT criticizes PERRÉE's dated vision and presumed lack of affinity with video art's artistic dynamics and aura.

#### ROB PERRÉE'S Visual Religion

After editing *Image on the Run* and co-publishing *The Image of Fiction* with LYDIA SCHOUTEN and LEONIE BODEVING, ROB PERRÉE's latest writing about video art is simply called *Into Video Art. The characteristics of a medium*. Such a direct, almost familiar-sounding title promises something of a signpost to the heart of the medium by an insider. PERRÉE has a single-minded story to tell about video art.

Like a missionary for a medium that is erroneously dismissed by an evil outside world, PERRÉE is working to explain the video medium's availability for artistic discussion. Obviously video lacks artistic credibility, and PERRÉE is attempting to put an end to all that with this book.

In his book, video is not progressively most democratic medium that I know, at least as I experience it, rather, in PERRÉE's view, it's still something of a small houseplant to be nurtured carefully and is in danger of wilting in a hostile outside world. This text has a curiously anachronistic tenor, because although we encounter sufficient recent work and he even attempts to look into the medium's future, the tone is predominantly one that I recognize from the Mid-Seventies writing which accompanied video's artistic birth. We hear echoes of an admittedly recent past which now strike one as being extraordinarily dated because of the rapid technological developments and video's enormous expansion.

Perhaps PERRÉE just wants a bit too much of a leg up from those video prophets of years past, perhaps it's simply his individual tone but that sound is certainly curious. PHILIP BLOEMENDAAL, the empty but authoritative voice of Dutch radio news, the naivety of blond TV singer MARTINE BIJL, that's what the tone is like, I could almost say, so extraordinarily 1960s Catholic and so seldom contemporary. Actually, it's as if PERRÉE doesn't actually exist but is built out of a string of clichés that have been threaded together and alternated with sometimes extremely naive and stubborn stop-gaps which do not really make the reading of this apology into a satisfying affair.

The book's objective creates the impression that PERRÉE is far too distant from the practice of making video to be able to say anything useful about it while he actually is a totally hopeless critic or theoretician (or whatever). He is far too ready to formulate platitudes and banal observations without really getting round to a preliminary plan of something that can serve as a theoretical structure. It's true that BAUDRILLARD and ECO are quoted and are obvious discussion partners for PERRÉE but the hyperreality of their work (that forms its strength) escapes him completely.

PERRÉE is a traditional modernist. The arrangement of chapters makes it clear with the emphasis on the strict division of time and space. But it is particularly his nostalgia for the video art that is nurtured in discreetly lit, even dark spaces. It's the Dutch living room with its closed doors of the first years of television where the magic image kindles and brings the awaited redemption. This time it's not the early TV personalities like AUNTIE HANNIE and KARIN KRAAIKAMP, it's LYDIA SCHOUTEN and KEES DE GROOT who are the bringers of visual bliss.

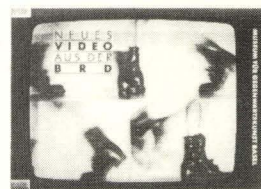
PERRÉE remains an outsider in the production process but has every sympathy for the makers' financial problems that make producing new works so difficult. Hence, he comes to the completely unfounded conclusion that

conditions are such that *is is virtually impossible to realize a videowork for less than 10,000*. How does he arrive at that figure?

Anyway, if you really want to take PERRÉE seriously, and to be honest I find it difficult after reading this book, every sentence he writes demands a rejoinder. What does he not cover? Museums, conceptual art, *Pop Art*, television, just consult any newspaper and PERRÉE mentions it – all that in order to present a third-rate description of Dutch video art. But even if I wanted to concur, how can you believe someone who constantly writes sentences of the following calibre: *By definition, the Dutch follow technological developments more hesitatingly than Americans, Canadians and Germans*. What? Really, I can imagine a hundred ways of questioning such a curious remark.

Actually I can only whole-heartedly concur with PERRÉE when he raises as a cautionary finger against those artists who, in his opinion, handle the medium all too casually. But then I would mainly want to direct his warning back at PERRÉE himself. *Visual language may seem fascinating but it does not make much sense if you don't have a story to tell*. And indeed the same applies to writing about visual language because owning a word processor is no guarantee of an interesting story. And anyone who is as careless in his use of language, and who operates as a layman in the field of the formation of narrative and artistic visual theory as PERRÉE does, quickly disqualifies himself. Nowhere, never in the discussion of any video do you get the feeling that he has grasped something of the artistic dynamics and aura. He is only interested in some coincidental technical details: REMBRANDT's light as opposed to the monitor's light, but the adventure of working with the camera, of technical manipulation, of narrative and other possibilities remain for him a closed book.

PERRÉE wanted to rummage far too much with this book and has hence misjudged organizing the material. Quite honestly, I don't know who this book is intended for. For the layman, who nevertheless will drown in all that is being emptied over him? For the expert, who receives the umpteenth wingeing account of an art-form that obviously is still not being taken seriously? Certainly not for me, although with my recently acquired enthusiasm for video I'm willing to put up with a lot. But it's as if there's a screen between me and the text, as if we're connected to completely different wavelengths although we're talking about the same things. Problems and subjects for debate are made out of everything but PERRÉE has too little affinity with, in my view, what it's really all about. Undoubtedly an well-intentioned but ultimately completely unsuccessful attempt to bring the reader *into video art*. (PG)



#### Neues Video aus der BRD Basel 1987 ÖFFENTLICHE KUNSTSAMMLUNG BASEL (PUB) ISBN 3-7204-0051-4 D 42pp.

●The MUSEUM FÜR GEGENWARTSKUNST in Basle has been presenting regular video cycles since 1982. After presentations of video works from the Netherlands, the United States and Great Britain, it was West Germany's turn in the autumn of last year.

JÖRG ZUTTER, MARKUS LANDERT and DIETER DANIELS chose 23 recent German video-works on a thematic basis. Each of the compilers published an article in the accompanying (A5 size) catalogue. ZUTTER wrote about the reasons for the presentation and LANDERT described those videotapes which considered the relation of video art to television. In a clear and well-written article, *Video als Kunst oder die Notwendigkeit des Provisorischen*, DIETER DANIELS anticipated a future merging of video art into various independent domains. The video artist as an autonomous artist is therefore in danger of disappearing from view. The future video artist is either an architect and sculptor of video installations, or a director, producer and author of television programs, or a publisher of a video magazine, or a negotiator with industry, television or sponsors.

Like any good catalogue, there are also descriptions of the videotapes with black-and-white photographs and biographical information about the artists. And the table of contents gives an advance on a distant future by erroneously calling ZUTTER's article *Neues Kino aus der BRD*. (JR)



**Independent Media** BARRIE GIBSON, DAVID STEWART (ED) 16  
Fernhill Road, Farnborough Hants GU14 9RX DOCUMENTARY  
VIDEO ASSOCIATES(PU) GB £0,65

De Europese mediaontwikkelingen worden vaak gemeten aan de Amerikaanse, ook al wil men zich juist van de transatlantische golf distantiëren. In deze ijver worden de verschillen tussen de naties onderling nogal eens over het hoofd gezien.

Het Britse tijdschrift *Independent Media* legt de nadruk op de nationale onafhankelijke media zonder voorbij te gaan aan de buitenlandse ontwikkelingen. Volgens PHILIP HAYWARD, een van de redacteurs van het maandblad, is het voornaamste verschil met Europa dat in Engeland het onafhankelijke mediagebruik zich beweegt op de elkaar overlappende gebieden van: radio, kunst, film, ideologie, video, amusement.

*Independent Media* verschijnt iedere maand (A4) en kost £7,50 per jaar. Sinds herfst 1987 wordt het gerealiseerd door het productie-centrum DOCUMENTARY VIDEO ASSOCIATES. Voorheen werd deze taak volbracht door de media-sectie van het SOUTH HILL PARK ARTS CENTRE in Bracknell die daar jaarlijks het nationale festival van onafhankelijke video organiseert. Nummers die verschijnen tijdens het festival zijn dan ook volledig daaraan gewijd.

Van het begin af aan vormt video het belangrijkste aandachtsgebied. *Independent Media* startte in januari 1982 onder de naam *Independent Video*. Ze kreeg in 1985 een heel kleine bijdrage van het BRITISH FILM INSTITUTE, een jaar later kreeg het steun van CHANNEL FOUR (de Britse zender die een belangrijke rol speelt bij de uitvoering van onafhankelijke producties). CHANNEL FOUR zag in dat het blad een waardevolle bijdrage levert aan de onafhankelijke film en video. Deze steun resulteerde in de uitbreiding in het blad van video met film, fotografie en – incidenteel – radio. In november 1986 formaliseerde het blad de verandering door zijn naam te wijzigen in *Independent Media*. Als beloning voor bewezen kwaliteit kan het blad nu rekenen op steun van de ARTS COUNCIL.

Het lijkt mij geen slecht idee iets van het budget te investeren in de vormgeving. Het huidige uiterlijk van *Independent Media* herinnert teveel aan de stencil-cultuur uit de jaren 70 en dat is misleidend. De inhoud heeft iedere schijn van actionisme overstegen: het politiek gerichte media-gebruik in *Independent Media* geïntegreerd met kunst, scholing en nieuws.

#### Actualiteit

Ieder nummer kent diverse rubrieken: (*pre-/re-*)views, *profile* en *education*. Daarnaast is ruimte voor ingezonden brieven, agenda's en advertenties. *Profile* portretteert media-gebruikers zoals productie-groepen of kunstenaars. *Education* behandelt in brede zin didactische aspecten. *Previews*, *reviews* en *views* zijn de plekken waar met visie of kritiek het media-gebeuren besproken wordt. Zonder uitzondering zijn al de artikelen gericht op de actualiteit van de onafhankelijke media. Historische informatie of theoretische verdieping staan consequent ten dienste van een voortdurende discussie over de ontwikkeling hiervan. Zij zijn nooit een doel op zich. Dit geeft *Independent Media* iets verfrissends. Niet zonder enige ironie wordt in een recent artikel de criticus het volgende in de mond gelegd: *Well, yes, it's post-modern but, um, what's it about?*<sup>1</sup>

#### Commercie en Aanpassing

Op een perfecte manier weet NIK HOUGHTON in het december nummer van 1987 elementen uit de discussie over het postmodernisme (in dit geval heterogeniteit en populisme) te koppelen aan de ontwikkelingen in de video-productie. Hij doet dit onder *Profile* over de Britse videokunstenaar STEVE HAWLEY. Na de biografische gegevens van HAWLEY bespreekt HOUGHTON de ontwikkeling van de videokunst aan de hand van zijn werk. Eerst is het literair-filosofisch, vervolgens overheerst het inzicht dat zelfs de Engelse taal een te beperkt gehoor heeft waarna het uitmondt in videokunst over het medium video zelf met een eigen taal, eigen referenties en connotaties. In HAWLEY's latere werk signaleert HOUGHTON steeds meer de neiging tot het maken van mooie plaatjes. Hier verlaat de schrijver HAWLEY voor het bredere perspectief en pleit voor een debat: *on entertainment, visual culture and television's effect*

*on video art. The issue here is, perhaps, whether a healthy pluralism can exist in video art or whether the popularisation of video and the market forces of television commissions, festivals and galleries will effectively reduce the range and pitch of video art's broad voice to an attractive but ultimately shallow monotone.*

Hoewel HOUGHTON in de staart van het artikel afwijkt van zijn principiële houding, in zijn volgende bijdrage kan de schrijver zijn afschuw over video's die neigen tot commercie of aanpassing aan de algemene smaak slecht verbergen.<sup>2</sup>

Commercie en aanpassing aan de algemene smaak hebben ook hun intrede gedaan op distributiegebied maar leiden daar – volgens SYLVIA HINES in *Views*, december 1987 – tot constructieve ideeën en oplossingen. Na de beschrijving van de opkomst van distributeurs in het oerwoud van de onafhankelijke producties, stelt de schrijfster terecht dat het vooral vrouwen zijn geweest die zich realiseerden dat er een directe verbinding moet zijn tussen producent en publiek.<sup>3</sup> Veel videomakers houden, volgens haar, met hun banden geen rekening met het publiek. Als mogelijke oplossing voor een doeltreffender distributie ziet zij een betere samenwerking tussen producent en distributeur tijdens de productie voor definiëring van doelgroep en vervolgens hun bereik. Dit betekent niet dat het product zich richt naar de gaten in de markt maar dat bijvoorbeeld wordt ingezien dat sommige video's slechts een lokaal belang dienen. Een andere oplossing, het goedkoop op de markt brengen van tapes voor individuele aanschaf, is in Engeland onhaalbaar vanwege de grote concurrentie van CHANNEL 5 die banden voor nog geen £7 te koop aanbiedt.

#### Toegankelijkheid

De kern van het probleem is dat er alleen een distributie van *mainstream material* bestaat. De oplossing ligt er volgens HINES in dat instellingen de *mainstream*-gewoonten met hun andere activiteiten gaan integreren. Zo rekent LONDON VIDEO ARTS, naast archivering en distributie van videokunst, ook educatie tot haar taak. CIRCLES (vrouwenfilm) doet aan *packaging*; documentaire, experiment, fictie en kunst worden als één pakket rond een thema op de markt gebracht. Maar echt begrip voor alles dat tegen de *mainstream* inzwemt kan volgens de schrijfster alleen worden gekweekt op school. Want hoe kun je zonder verveling *talking-heads* uitzitten die de low-budget producties ontsieren, als de TV je conditioneert op flitsende beelden? Dergelijke vragen worden door *Independent Media* beantwoord bij de rubriek *Education*. Hier worden experimenten beschreven waarmee men de mensheid *medialiterate* en *teeliterate* wil maken. Ook de toegankelijkheid van visueel materiaal in openbare bibliotheken komt hier aan de orde.

Toegankelijkheid staat vervolgens weer centraal in een ander artikel over een project over *public-access*. Dat is trouwens typisch voor *Independent Media*. Als je over het ene artikel schrijft spring je automatisch over op een ander omdat bepaalde punten daarin weer anders, actueler, omgedraaid enzovoorts behandeld worden. Onhandig wanneer je het blad wilt bespreken, oh zo aantrekkelijk voor de lezer.

●Media developments in Europe are often compared with those in America, even though Europeans try to stand aloof from their transatlantic neighbours. In their eagerness people often overlook the differences that exist between the various European countries.

The British magazine *Independent Media* concentrates on the national independent media, without ignoring developments taking place abroad. According to PHILIP HAYWARD, one of the editors, the principal difference between England and the rest of Europe is that in England the independent media cover the overlapping fields of radio, art, film, ideology, video and entertainment.

*Independent Media* is published monthly (A4); the annual subscription rate is £7.50. Since the autumn of 1987, it has been produced by the production centre DOCUMENTARY VIDEO ASSOCIATES. Before that time, it was produced by the media section of the SOUTH HILL PARK ARTS CENTRE in Bracknell, which organizes the annual festival of independent video in Bracknell. Naturally, issues of the magazine appearing during the festival are entirely devoted to it.

From the beginning the main focus has been on video. *Independent Media* started in January 1982, under the name of *Independent Video*. In 1985 the magazine received a very small grant from the BRITISH FILM INSTITUTE; a year later, it was supported by CHANNEL FOUR (which plays an important role in the realization of independent productions). CHANNEL FOUR recognized the valuable contribution of the magazine to independent film and video. This support resulted in an extension of the range of *Independent Media*, not only video, but also film, photography, and – occasionally – radio were included. In November 1986, this change of emphasis was formally acknowledged by changing the name to *Independent Media*. As a reward for constant quality, the magazine now receives a grant from the ARTS COUNCIL.

Perhaps it would be an idea to invest part of the budget in the design. At present, *Independent Media's* appearance is rather reminiscent of the stencil



culture of the seventies – which is misleading. The contents have outgrown any suggestion of actionism. *Independent Media* integrates the political use of the media with art, education and news.

#### Latest Developments

Each issue consists of several features: (*pre/re*)views, *profile* and *education*. In addition, there is a reader's column, agendas and advertisements. *Profile* portrays media users such as production groups and artists. *Education* deals with didactic aspects of all kinds. *Previews*, *reviews* and *views* are columns which feature critical discussions or points of view about what is happening in the media. Without exception the articles focus on the latest developments in the independent media. Historical information or in-depth theoretical articles are always related to the continuing discussion about the development of the media; these articles never stand on their own. This gives *Independent Media* its refreshing quality. In a recent article, a critic was made to exclaim – and not without irony: *Well, yes, it's postmodern but, um, what's it about?*<sup>1</sup>

#### Commercialization and Adaptation

In the issue of December 1987, NIK HOUGHTON linked elements of the discussion about postmodernism (in this case, heterogeneity and populism) to developments in video production. In the *profile* column, he lucidly discusses the work of the British video artist STEVE HAWLEY. Having dealt with HAWLEY's biography, HOUGHTON portrays the development of video art in general, taking his examples from HAWLEY's work. At first HAWLEY's work was literary-philosophical; he then realized that even the English language has too small an audience; this resulted in a video art about the medium itself, with its own language, its own references and connotations. In HAWLEY's later work, HOUGHTON sees an increasing inclination simply to make beautiful pictures. This is where the author drops the subject of HAWLEY, and views things from a wider perspective. He pleads for a debate: *on entertainment, visual culture and television's effect on video art. The issue here is, perhaps, whether a healthy pluralism can exist in video art or whether the popularisation of video and the market forces of television commissions, festivals and galleries will effectively reduce the range and pitch of video art's broad voice to an attractive but ultimately shallow monotone.*

Although towards the end of the article HOUGHTON loosens his principles somewhat, the author's next contribution makes it clear that he finds it very difficult to hide his dislike of videos that are commercially biased or adapted to popular taste.<sup>2</sup>

According to SYLVIA HINES in the *views* column of December 1987, commercialism and adaptation to public taste, have also been introduced into the field of distribution; however, in this case they have led to constructive ideas and solutions. Having described the rise of distributors in the jungle of independent productions, the author is justified in suggesting that women were the first to realize that there should be a direct connection between producer and public.<sup>3</sup> In her opinion, many video producers make their tapes without first considering the audience's taste. She thinks that a more efficient distribution could be achieved by better cooperation between producer and distributor during production which would aim at defining the target group and its range. This does not imply that the quality of the product will be subordinate to commercial interests. However, it may lead to the realization that some videos are of local interest only. There is no other viable solution in England for marketing cheap tapes for individual buyers because of the strong competition of CHANNEL 5 that sells its tapes for less than £7.

#### Accessibility

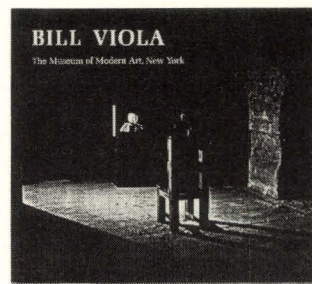
The fundamental problem is that there is only a distribution system for mainstream material. HINES suggests that institutes and organizations should integrate mainstream practices into their activities. For instance, besides the archiving and distribution of video art, LONDON VIDEO ARTS includes education as one of its activities. CIRCLES (women's film) also goes in for packaging: documentary, experimental, fiction and art are put together and marketed as one package dealing with a central theme. However, the author maintains that a real insight into everything that fights mainstream culture, can only be nurtured at school. For how can one watch those talking heads disfiguring low-budget productions, without getting bored, when one is conditioned to expect flashing images on TV? *Independent Media* deals with such questions in its *Education* column. Experiments are described which aim at making the public both media-literate and tele-literate. The accessibility of visual material in public libraries is also discussed here.

Accessibility is also the focus of another article about a public-access project to be realized soon. And this is characteristic of *Independent Media*. Reviewing one article, one automatically turns to the next, which may partly deal with the same points, but this time from another point of view, in another context, etc. This does not make it any easier for the reviewer, but it is very attractive for the reader. (LDS)

1 NIK HOUGHTON That late 80'ies thing Video Art in 1987 *Independent Media* October 1987

2 NIK HOUGHTON Review 8th National Festival of Independent Video Bracknell *Independent Media* December 1987

3 SYLVIA HINES Independent distribution, Changes for the 80s *Independent Media* December 1987



#### BILL VIOLA BARBARA LONDON (ED) New York 1987 MUSEUM OF MODERN ART (PUB) ISBN 0-87070-624-1 92pp GB \$12,50

Belangrijke tentoonstellingen bieden een uitstekende gelegenheid tot het publiceren van een catalogus. Uitgebreide, zware catalogi zijn de laatste jaren opmerkelijk in populariteit gestegen. Men vraagt zich echter af waarom kosten noch moeite gespaard zijn. Ter informatie van het grote publiek, of slechts van de specialisten? Of dienen ze tot meerdere eer en glorie van het publicerende instituut? Jammer genoeg bestaat de enige eigen bijdrage meestal uit het verzamelen van al het bestaande materiaal. Bijdragen die nieuwe gezichtspunten en inzichten naar voren brengen zijn zeldzaam. Catalogi over video-kunst/kunstenaars kennen dit probleem nog niet. Hoofdzakelijk omdat er pas in de laatste jaren omvangrijke groeps- en solo tentoonstellingen over video georganiseerd zijn, en dus nog weinig representatieve catalogi gepubliceerd zijn. Een reden te meer om bij het samenstellen ervan voorzichtig te werk te gaan en zich duidelijk voor ogen te stellen wat voor informatie men wil en hoe men die wil verstrekken.

BILL VIOLA's tentoonstelling van videotapes en installaties in THE MUSEUM OF MODERN ART, New York (16 oktober 1987 - 3 januari 1988) bood een uitstekende gelegenheid zich te verdiepen in deze problematiek. Het museum kweet zich met buitengewoon veel zorg van zijn taak. Opvallend bij het doorbladeren van de catalogus is de nauwgezetheid waarmee alle details van zowel tekst als foto lay-out zijn behandeld. Zo is er bijvoorbeeld een zorgvuldig onderscheid gemaakt tussen de foto's van de installaties en de video stills en tussen VIOLA's eigen tape beschrijvingen en zijn meer interpreterende commentaren. Vooral KIRA PEROV verdient lof voor haar zorgvuldige keuze van de stills en de uitstekende fotografie.

Het is daarom enigszins jammer dat de ontwerper niet een boeiender en interessanter lay-out heeft gecreëerd, vooral omdat het hier toch om een van de geavanceerde technologische ontwikkelingen in de kunst van de 20ste eeuw gaat. Het ligt echter waarschijnlijk niet alleen aan de ontwerper. Er schijnen tegenwoordig bij het maken van catalogi alom dezelfde formules gehanteerd te worden. Misschien voelen musea zich min of meer gedwongen tot representatieve publicaties met als gevolg dat vele er ongeveer hetzelfde uitzien.

Wat betreft de bijdragen aan VIOLA's catalogus, maakte BARBARA LONDON echter een weloverwogen keuze. J. HOBBERMAN en DONALD KUSPIT zijn beiden in staat VIOLA's werk in een context te plaatsen die buiten de grenzen van de video-kunst reikt. HOBBERMAN (*The Reflecting Pool: BILL VIOLA and the Visionary Company*) relateert bepaalde formele aspecten in VIOLA's vroege werk aan die in de structurele film, en bespreekt hoe deze zich daarvan verwijderden. Tegelijkertijd probeert hij een beeld te geven van de belangrijkste elementen binnen VIOLA's werk. DONALD KUSPIT daarentegen (*BILL VIOLA: Deconstructing Presence*), spreekt over VIOLA's werk in algemene, tegengestelde termen; aanwezig – niet aanwezig, feitelijk – denkbeeldig, eindig – oneindig, zichtbaar – onzichtbaar. BARBARA LONDON's introductie, *BILL VIOLA: The Poetics of Light and Time*, geeft een chronologisch overzicht, waarbij ze helder en beknopt de belangrijkste tapes en installaties beschrijft en interpreteert in samenhang met zijn veelzijdige interesse in de natuur, wetenschap, technologie, oosterse filosofie, de fysieke en mentale processen van de innerlijke- en van de buitenwereld. De verschillende, soms contrasterende artikelen vormen samen een fascinerende puzzel waarin sommige stukjes twee keer voorkomen, andere precies in elkaar passen en weer andere lijken te ontbreken. VIOLA's eigen beschrijvingen en interpretaties zijn daarom een essentiële aanvulling. De lezer die niet bekend is met BILL VIOLA krijgt zo een globale indruk van de complexiteit van zijn werk, hetgeen voor hem of haar hopelijk een aanzet vormt, wanneer de mogelijkheid er is, om het te gaan bekijken. Voor de reeds met het werk vertrouwde lezer biedt deze publicatie een verheldering in de tot nu toe, als gevolg van de aard van het medium en de manier waarop er tot nu toe over geschreven is, fragmentarische kennis.

● Major exhibitions and retrospectives provide an excellent opportunity to publish an accompanying catalogue. As a matter of fact, extensive catalogues have become quite *en vogue* during the last few years. Whom do they

serve, though? The institution, the general public, the specialized individual scholar? Their sole contribution consists mostly in collecting all existing material. Few times new points of view or new insights are presented. They do look good on the shelves, however, or make for a striking display on the coffee table. Catalogues on video art/artists don't yet suffer this problem, since major video exhibitions are a recent phenomenon and consequently there are very few extensive catalogues and surveys of video artists. Reason to consider very carefully the how's and why's in putting together a catalogue.

Thus BILL VIOLA's major exhibition of videotapes and installations at THE MUSEUM OF MODERN ART (October 16, 1987 - January 3, 1988) provided such an opportunity and the museum staff perspicaciously dedicated themselves to the task. Leafing through the catalogue one cannot but take notice of its painstaking attention to all details in both textual and photographic lay-out, such as in the careful distinctions between the beautiful installation photographs and video stills, or VIOLA's descriptive and more interpretive commentary of his work. KIRA PEROV deserves special credit for her thoughtful choice of stills and excellent photography.

It is therefore a little sad to see that the museum did not dare to come up with a more innovative and daring lay-out, considering that it concerns one of the most advanced technological developments in 20th century art. This is hardly anybody's fault in particular. There just seems to be a tendency for institutions, feeling pressed to produce a representative publication, to produce catalogues that somehow all look alike.

In selecting the contributors to the catalogue, BARBARA LONDON fortunately chose two writers, J. HOBERMAN and DONALD KUSPIT, who were able to contextualize VIOLA's work beyond the context of video art. HOBERMAN (*The Reflecting Pool: BILL VIOLA and the Visionary Company*) reflects upon the early work's formal analogy to structural film, and how it moves beyond that, interlacing his text with comments on VIOLA's concerns. DONALD KUSPIT (*BILL VIOLA: Deconstructing Presence*) however, quite differently, discusses VIOLA's work in terms of a general terminology of opposites - such as presence - non-presence, actual - illusory, finite - infinite, visible - invisible. BARBARA LONDON's introductory essay, *BILL VIOLA: The Poetics of Light and Time*, presents a general chronological view of VIOLA's career, with a concise rendering of his major works and his many, interrelated concerns in nature, science, technology, Eastern philosophy, the physical and mental workings of the inner and outer worlds. The various and sometimes contrasting points of views regarding VIOLA's work together make for quite a fascinating puzzle in which some pieces occur twice, others excellently adjoin each other, and again others seem to be missing. VIOLA's own writings are therefore an essential element in the catalogue which not only gives the unfamiliar reader an over-all image of the complexity of the artist's work, but hopefully induces him/her to try to see the tapes/installations when possible. For the familiar reader it clarifies the till now fragmentary, due to the nature of the medium and the way video has been written about, knowledge and understanding. (MB)



**AVE 87 HANNEKE NAGE, ea (ED) Arnhem 1987 STICHTING AVE (PUB) NL 80 pp. DF17,50 tel. 085-511300**

Het AVE Festival 1987 in Arnhem, Nederland, ligt al weer enige maanden achter ons, wat resteren zijn de herinnering en de catalogus. In het ontwerp van de catalogus is de groeiende professionalisering van het nog jonge audiovisuele festival voor onbekende, jonge kunstenaars af te lezen. In vergelijking met de voorgaande edities is de catalogus handzamer en overzichtelijker vormgegeven. En ook eenvormiger, waardoor het aan (de festival zo eigen) verrassing inboette.

In de catalogus een overzicht van de acht deelnemende landen, met korte inleidingen, lijsten van deelnemende kunstenaars, video-stills en kunstenaarspagina's (in zwart en wit). Dit alles wordt voorafgegaan door een tekst van de hand van NICO PAAPE, mede-oprichter van MEDIA ART DEVELOPMENT. Zonder enige schroom stelt hij in *Nieuwe technologieën en nieuwe visies* dat de interactieve kunst een historische breuk betekent met de traditionele kunst, in betekenis vergelijkbaar met die van de quantumtheorie met de klassieke Newtoniaanse natuurkunde.

●It's already some months since the 1987 AVE Festival in Arnhem, the Netherlands. What remains are the recollection and the catalogue. The

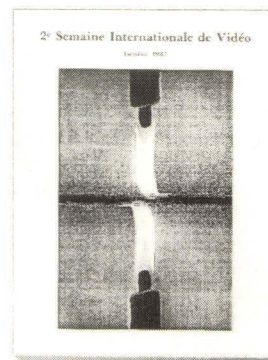
growing professionalism of the young audio-visual festival for young unknown artists is clearly visible in the catalogue's design. The catalogue is more practical and better-organized in its lay-out than previous editions. And unfortunately it is more monotonous as well so that it loses some of the festival's surprising character.

The catalogue contains a survey of the eight participating countries with short introductions, lists of participating artists, video-stills and artists' pages - all in black-and-white. They are preceded by a text by NICO PAAPE, co-founder of MEDIA ARTS DEVELOPMENT. Fearlessly, he argues in his *New Technologies and New Visions* that interactive art will constitute a historical break with traditional art comparable in significance to that of Quantum Theory with classical Newtonian physics. (JR)



**UVS-Videosampler II ERIKA KEIL, LUIGI KURMANN (ED) Luzern 1987 UVS/VIS (PUB) Postfach 209 CH-6000 Luzern D/F/I 32pp. SFr4**

●On the initiative of the UNABHÄNGIGES VIDEO SCHWEIZ foundation, a jury made a selection of Swiss video works from 1985 and 1986. This selection has been assembled into four tapes which can be hired. The catalogue contains black-and-white stills, descriptions of the tapes and a bio/videography about each of the 18 chosen (including RENE PULFER, HANS PETER AMMANN and ALEXANDER HAHN). (JR)



**2e Semaine Internationale de Vidéo SIMON LAMUNIERE, LYSIANNE LÉCHOT (ED) Geneva 1987 SAINT-GERVAIS MJC F 144pp. SFr20**

●A superb catalogue has been published for the 2e Semaine Internationale de Vidéo in Geneva. There's been no skimping of space or time, white space or text in the presentation of a clear, classically designed catalogue. The publication underlines the unique position the Geneva video week occupies amongst the other European video art events.

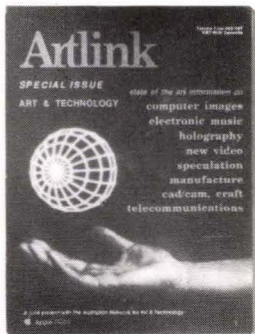
The main theme of both the video week and the catalogue is *Ecriture et Vidéo*. In words and pictures, artists, critics and theoreticians comment on the relation between video and writing. There are texts by DENYS ZACHAROPOULOS, JEAN-PAUL FARGIER, WOLFGANG PREIKSCHAT (and others) and texts edited by RAYMOND BELLOUR and PHILIPPE DUBOIS which were used as a point of departure for the seminar they led; among others an article by JACQUES-LOUIS NYST about his *Pyramides* installation and the text of GARY HILL's *Processual Video* tape.

There was a retrospective of work by GARY HILL and MARCEL ODENBACH. Included is a complete survey of installations and performances by both artists and a videography - ODENBACH's acquires an extraordinary autonomy through the listing of his poetic titles.

An exhibition of five installations, *Cinq pièces avec vue* showed the work of GERD BELZ, SILVIE AND CHERIF DEFRAOUI and, once again, HILL, NYST and ODENBACH. All these video artists provided their own contributions to the section of the catalogue reserved for this program.

In conclusion, the catalogue includes extensive credits and descriptions of

the works selected for the various programs. It's unfortunate that the catalogue is only in one language. Hence, the subject of the video week and the initiative itself (which in its intentions goes against the non-committal eclecticism of many festivals and exhibitions) will mainly only meet with response in French-speaking regions. (JR)



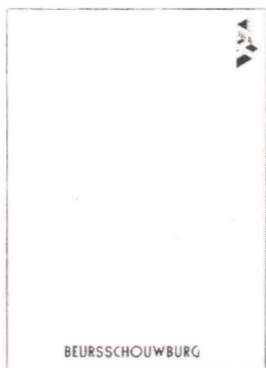
**Artlink volume 7, nos 2/3** STEPHANIE BRITTON/FRANCESCA DA RIMINI (ED) 363 Esplanade, Henley Beach, South Australia 5022  
ISSN 0727-1239 GB 128pp \$(AUS)9,50

●Australian art is a *terra incognita* for many Europeans. Preoccupied with ourselves and our relation to big brother across the Atlantic Ocean, Australia is completely outside our field of vision. So, it was out of curiosity that I dipped into a special edition of *Art Link*, an Australian art magazine. An issue completely dedicated to art and technology which has been published in collaboration with the AUSTRALIAN NETWORK FOR ART & TECHNOLOGY.

What is striking is the advanced state of mutual co-operation between government, industry and artists in researching the artistic application of new technologies and their presentation. ANAT is the co-ordinating linchpin, an institution which operates on a national level providing support, service and information.

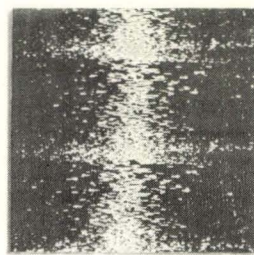
The magazine focuses on a broad spectrum of new technologies such as Australian computer art, electronic music, holography, computerized knitting machines, laser art and video art in a mixture of speculation, documentation and interviews. The 28 pages reserved for video were sponsored by the industry. Much space is reserved for artists' experiences, in words and pictures, with Sony Video 8 and Paintbox. A clear illustration of the apparently inevitably ambivalent position of contemporary artists in terms of the industry. That there is no critical stand by artists (who, according to DA RIMINI, are *talented lateral thinkers and problem solvers*) towards rapid technological innovation is hardly surprising in this context.

However, there are useful and extensive lists with addresses and practical information about everyone involved in art and technology in Australia in particular. (JR)



**Beursschouwburg Videocollectie 1987-88**, JAN FLORIZOONE (ED)  
Brussel 1987 BEURSSCHOUWBURG (PUB) August Ortstraat 22, 1000  
Brussel N 26pp. BF100

●A loose-leaf catalogue of the BEURSSCHOUWBURG cultural centre's collection of video in Brussels. It provides a survey of recent Flemish video art, particularly by young artists. Credits and stills of each work in the collection are included along with biographies of the artists. (JR)



**4x25/sec Brussel 1987 FeVeCC (PUB) Bondgenotenstraat 52, 1190  
Brussel NL 28pp. BF100**

●*4x25/sec* is a small travelling exhibition in Flanders comprising of video installations by four Flemish artists. The catalogue contains a summary, a rambling description of the history of Belgian video art which recently has been of a high calibre. And four pages for each artist, for which some provide more material than others. ANNEMIE VAN KERCKHOVEN and DIRK THEYS fill theirs with statements, KOEN THEYS with photos of recent work and WALTER VERDIN with an extensive videography and the point of departure for his video installation. The catalogue's front page speaks for itself. (JR)

(ingezonden mededeling)

**VARIANT**

**KULTURKRIT FROM SCOTLAND**  
issue 4, Spring '88 including

'AVE '87' at Arnhem, Einsturzende Neubaten, Projects U.K., Performance Art in Britain and Europe from 1960 to 1986 by Roland Miller, Video, Alistair MacLennan interview, Jo Spence, Andrej Dudek-Durer/Pete Horobin, The Post-Modernist Debate in Britain.

76 Carlisle Street, Glasgow G21, Scotland.

Available in Netherlands through: Mediamatics Magazine, Time Based Arts, Amsterdam. ArtCentre de Gele Rijder, Arnhem.

**Brief / Letter**

Beste LIDEWIJDE DE SMET y DIETER DANIELS,

Het schijnt – hoorde ik van een goed geïnformeerd toneelcriticus – dat de directies van Parijse toneelgezelschappen zich zelf bij het aflopen van een succesvolle speelperiode troosten door te zeggen ...*en nu nog de provincie, Spanje en Marokko*.

LIDEWIJDE en DIETER, toen jullie je stukken schreven over het *AVÉ Festival* (MM 2-2) en over de *Biennale de Vidéo* in Barcelona (MM 2-1) dachten jullie misschien alleen maar aan het succes van jullie eigen presentatie, zonder de moeite te nemen de werkelijke videosituatie in Spanje te analyseren.

Beste LIDEWIJDE en DIETER het is beschamend dat jullie onze situatie zo weinig interesseert: wie weet, misschien voelen jullie je wel als MARGIT ROWELL of BERND SCHUSTER, en moeten jullie er een kaart of woordenboek op na slaan om uit te vinden waar we verdomme ergens zitten. Of denken jullie nog steeds dat ...*vissen met grofmazige netten* (zoals jij zo mooi zegt LIDEWIJDE) voldoende is? Denkt WILLEM VELTHOVEN er eigenlijk net zo over, of blijft alles een spel met *verkenners* en vlaggen?

We staan jullie te allen tijde ter beschikking met informatie en documentatie.

Sincerely, ANTONI MERCADER Barcelona, January 1988

Beste Antoni Mercader,

U hebt gelijk als U protesteert tegen het *dédain* waarmee LIDEWIJDE DE SMET over de Spaanse video-infrastructuur schrijft, terwijl die helemaal niet slechter is dan bijvoorbeeld de

Nederlandse. De mate waarin de *AVÉ-scouts* zich hebben laten leiden door officiële (Madrileense) voorkeuren, had trouwens eerder financieel-organisatorische redenen.

Voor wat betreft DIETER DANIELS' benadering van de Spaanse videoproductie, en zijn bezwaren tegen banale toepassing van nationale symboliek, daar vertrouw ik op het beoordelings-vermogen van de auteur. Termen als *scouts* en *vissen met grof geweven netten*, zou U op kunnen vatten als bescheiden uitdrukking van ontzag en respect voor de het brede scala van de Spaanse video-productie. Als U Uw (misschien toch wat provinciale?) lichtgeraaktheid iets langer had kunnen onderdrukken, en DE SMET's artikel nauwkeuriger had gelezen zou het U trouwens opgevallen zijn dat de zelfde termen ook met betrekking tot de Duitse selectie werden gebruikt.

Verder zou ik er, ter verdediging en geruststelling, de aandacht op willen vestigen dat wij pas in dit nummer voor het éérs iets over Parijs drukken! (wv)

Dear LIDEWIJDE DE SMET y DIETER DANIELS,

●It seems to be – as I heard from a theatre critic with great knowledge – that the responsables of the companies when they finish a succesful theatre period in Paris and after having exhausted all recources, they console themselves just saying: ...*et encore, les provinces, l'Espagne et le Maroc*.

LIDEWIJDE and DIETER, when you wrote your articles about the *AVÉ festival* (MM 2-2) and about the *Biennal de Vidéo* at Barcelona (MM 2-1), perhaps you only were thinking about the succes of *your* season, without attempting seriously to analyse the real scene in Spain.

Dear LIDEWIJDE and DIETER it is really a shame that you don't care very much about our situation; who knows, perhaps you are feeling like MARGIT ROWELL or BERND SCHUSTER, and have to look up in a map and dictionary to find out where the hell we are. Or, are you still thinking ...*fishing with coarsely-woven nets* (as you say, LIDEWIJDE) might be enough? Does WILLEM VELTHOVEN have the same opinion or everything remains like a game of *scouts* and flags?

We are at your disposition for any information and documentation.

Dear Antoni Mercader,

you are right to protest against the contempt with which LIDEWIJDE DE SMET describes the Spanish video infrastructure that in fact is no worse than, for instance, the Dutch. Actually, the extent to which the *AVÉ scouts* allowed themselves to be influenced by official (Madrid) preferences had more of a financial and organisational basis.

Concerning DIETER DANIELS' approach to Spanish video production and his objections to the banal application of national symbolism, I feel I can rely on the author's powers of judgement. You can interpret terms such as *scouts* and *fishing with coarsly-woven nets* as the modest expression of awe and respect for the wide range of Spanish video production. If you had succeeded in suppressing your (maybe slightly provincial after all) irritableness a little longer, and read DE SMET's article more carefully, then you would have noticed that exactly the same terms were applied to the German selection.

In addition, by the way of defence and reassurance, I would like to draw your attention to the fact that in this issue we are printing something about Paris (or France for that matter) for the very first time. (wv)

ART METROPOLE'S  
ARTISTS 1/2" VIDEOTAPE SERIES  
30 ARTIST'S VIDEOTAPES  
AVAILABLE IN VHS (NTSC)  
FOR \$65 EACH  
FROM ART METROPOLE  
788 KING ST W, TORONTO  
ONTARIO, CANADA M5V 1N6  
(416) 367-2304  
FREE CATALOGUE AVAILABLE

VITO ACCONCI  
MAX ALMY  
ANT FARM  
DAVID ASKEVOLD  
D. ATCHLEY & E. METCALFE  
DARA BIRNBAUM  
HELEN DOYLE  
GENERAL IDEA  
NOEL HARDING  
GARY HILL  
JOAN JONAS  
MITCHELL KRIEGMAN  
LES LEVINE  
ARDELE LISTER  
E. MOWBRAY & R. TAYLOR  
MUNTADAS  
IAN MURRAY  
A.J. PATERSON WITH J. LOZANO  
JAN PEACOCK  
ROBER RACINE  
DANIEL REEVES  
MARTHA ROSLER  
TOMIYO SASAKI  
JOYAN SAUNDERS  
BILL SEAMAN  
MICHAEL SMITH  
WILLIAM WEGMAN  
RODNEY WERDEN  
PAUL WONG

# Kalender

## tentoonstellingen/exhibitions

### BELGIUM

#### AALST

- **New Reform 1970-1979** a multi media exhibition 5/3 - 27/3/88 CSC DE RANK Tel.053 77940

#### ANTWERP

- **Confrontatie** confrontations between Flemish and Wallonian videoproductions 23/2 - 26/2/88 ICC Tel.031 319181 (82)

#### BERCHEM

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

#### BORNEM

- **4x25/SEC.** video installations by ANNEMIE VAN KERCKHOVEN, KOEN THEYS, DIRK THYS and WALTER VERDIN 6/2 - 21/2/88 CULTUREEL CENTRUM TERDILLST Tel.03 8897563

#### BRUGGE

- **FRANK THEYS, KOEN THEYS, ERIK COLPAERT, ANNE-VERONICA JANSSENS** 21/2 - 13/3/88 GALERIJ DE LEGE RUIMTE Tel.050 339861

#### BRUSSELS

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

#### GENT

- **MARIE DELIER** video installations 18/3 - 18/4/88 VERENIGING VOOR HET MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST Tel.091 226354

#### HASSELT

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

#### KORTRIJK

- **KOEN THEYS** video installation, tapes and drawings 19/2 - 10/3/88 CULTUREEL CENTRUM KORTRIJK Hazelaarstraat 7

### FRANCE

#### PARIS

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

### GERMANY

#### BERLIN

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

#### COLOGNE

- **Marcel Duchamp and the Avantgarde since 1950** 14/1 - 6/3/88 MUSEUM LUDWIG Tel.02 21 2212560

#### HANNOVER

- **Art Ware** an exhibition of electronic arts 23/3/88 CEEBIT HANNOVER MESSE

### NETHERLANDS

#### AMSTERDAM

- **The Fire** video installation and photocollage by RENE REITZEMA 2/2 - 27/2/88

**Bulicame** video installation and paintings by NOL DE KONING 2/3 - 31/3/88 GALERIE RENE COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

- **Video and the Visual Arts** an exhibition of six installations by KLAUS VOM BRUCH, PEDRO GARHEL, THIERRY KUNTZEL, FRITS MAATS, LLUIS NICOLAU, ANDREW STONES 19/2 - 5/3/88 TIME BASED ARTS and AORTA

**French Videoproductions** new French videotapes and an installation by DANIEL BRUN 11/3 - 26/3/88 TIME BASED ARTS and MAISON DESCARTES

**New Dutch Videoproductions** works by a.o. HENK WIJNEN, ULISSES CARRIÓN, PAUL LANDON and MARCEL HERMANS 8/4 - 11/5/88 TIME BASED ARTS Tel.020 229764

- **Cameos** multi-media installations by HELEN CHADWICK 16/2 - 12/3/88

**Eros n Arch.** group exhibition with a.o. WILLEM DE RIDDER 29/5 - 25/6/88 TORCH GALERIE Tel.020 260284

#### ARNHEM

- **A Civilization without Secrets** installation by LYDIA SCHOUTEN 16/1 - 28/2/88

**Forma Lucis V** installation by ROOS THEUWS 5/3 - 17/4/88

**La Rose Blanche** an installation by TJARDA SIXMA/MICHIEL VIJSELAAR 23/4 - 5/6/88 GEMEENTEMUSEUM ARNHEM Tel.085 512431

### SPAIN

#### MADRID

- **FABRIZIO PLESSI** video installation 11/2 - 13/3/88 CENTRO ESPANOL DE ARTE CONTEMPORANEO DE MADRID

● **Imagenes Del Video** projects by PEDRO BALLESTEROS, ALFONSO FLAQUER, ALBERTO FRANCO, ANGEL HARO, MIGUEL POLO, JOSE RAMON DA CRUZ; and video installations by JAVIER COLIS/MANUEL SAIZ, NURIA MANSO, MARIO SAN JUAN/GABRIEL SANTAOLAYA/SANTIAGO TABERNEIRO, JORGE D. RODRIGUEZ February 1988

● **Five Belgian Multi-Media Artists** MARTIN CLOOTS, MARIE DELIER, MICHEL FRANCOIS, RENAUD HUBERLAND and ERIC DE VISSCHER 7/4 - 8/5/88 INSTITUTO DE LA JUVENTUD/SALA AMADIS Tel.1 4011300

### UNITED STATES

#### NEW YORK

- **Video Viewpoints** a series of screenings/lectures by independent videomakers

CECILIA CONDIT **Not a Jealous Bone** 22/2/88

MARY LUCIER and ELIZABETH STREB **Collaboration in Video and Dance** 3/3/88

NORMAN COHN **Quartet For Deafblind** 7/3/88

FRANCESC TORRES **Video, Installation, and Content** 4/4/88

STEVENSON J. PALFI **Setting the Record Straight** 25/4/88

MADELON HOOYKAAS/ELSA STANSFIELD **From the Museum Memory** 2/5/88

PHILIP MALLORY JONES **Iconegro: Illuminations of a Black Aesthetic in Video Art** 16/5/88 MUSEUM OF MODERN ART Tel.212 7089752

## festivals/symposia

## AUSTRIA

## VIENNA

- *La Viennale 88* film festival 13/3 - 25/3/88 Wiener Urania Strasse

## BELGIUM

## BRUSSELS

- *Festival Vidéo-Réalités* a competition of video works in the French language 28/4 - 1/5/88 CENTRE CULTUREL DU BOTANIQUE Tel.02 2185885

## CANADA

## MONTREAL

- *Festival International de Films et Vidéo de Femmes VANCOUVER*

- *1988 International Feature Video Festival* to be held late Spring SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY, 1160 HAMILTON STREET, VANCOUVER B.C. CANADA, V6B 2S2

## DENMARK

## COPENHAGEN

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

## FRANCE

## MONS

- *Festival International du Cinema A Mons* super 8, 16 mm, video 17/3 - 20/3/88 THE UNIVERSITY OF MONS Tel.065 318175

## STRASBURG

- *Festival de Strasbourg* 35 mm, 16 mm, video 22/3 - 29/3/88 QUAI LEZAY MARNESIA, F-67000 STRASBOURG Tel.88 350550

## GERMANY

## BERLIN

- *Berliner Filmfestspiele* international film and video festival 12/2 - 23/2/88 BUDAPESTSTRASSE 50, 1000 BERLIN 30

- *Première Infermental VIII/USA* 12/2 - 23/2/88 URANIA-KINO-BERLIN Tel.030 5489177

## KARLSRUHE

- *Die Künste im Aufbruch* a colloquium about the influence of the computer on the arts, together with video, film, concerts and performances 10/3 - 13/3/88

## BADISCHER KUNSTVEREIN

## MARL

- *3. Marler Video-Kunst Preis* symposium 4/6 - 5/6/88 awards 5/6/88 SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN RATHAUS Tel.02365 105624

## GREAT BRITAIN

## LONDON

- *The Festival of Plagiarism* with works by SIMON ANDERSON, RALPH RUMNEY and ALESSANDRO AIELLO 16/2/88 7.30 P.M.

- video recreation of fluxus performance by SIMON ANDERSON and a video by RALPH RUMNEY 2/3/88 7.30 P.M. COMMUNITY COPY ART, CULROSS BUILDINGS Battle Bridge Road, Kings Cross, London NW1
- *5th Piccadilly Film and Video Festival* to be held May-June 88, contact KATE HUGHES, C/O CITY LIMITS, 8-15 AYLESBURY STREET, LONDON EC1R 0LR

## JAPAN

## FUKUI

- *International Video Biennial Fukui* 12/3 - 21/3/88 AUDIOVISUAL CENTER Tel.0776 205030

## NETHERLANDS

## AMSTERDAM

- *AV-Garde* audio-visual festival, projects from filmacademies; installations and performances 8/3 - 12/3/88 SHAFFY STUDIO'S Tel.020 262321

- *So Und So* sound festival, concerts, video/film and installations at various locations in Amsterdam 14/5 - 29/5/88 TIME BASED ARTS and SHAFFY STUDIO'S

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

## THE HAGUE

- *Image and Sound Festival* survey of audio-visual productions utilizing the latest technological innovations 3/6 - 10/6/88 HAAGSE FILMSTICHTING/HAAGS

## FILMHUIS Tel.070 459900

- *International Symposion on Interactive Media* coinciding with *Image and Sound*, speakers: JUAN DOWNEY, BENJAMIN BERGERY, DANIEL BRANDT, JOHN WYVER, RICHARD MERCILLE, SCOTT FISHER, JEFFREY SHAW. 3/6 - 10/6/88 C.A.M./HAAGS FILMHUIS tel.070 814251

## SWEDEN

## STOCKHOLM

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

## televisie/kabel

## FRANCE

## CANAL +

- *Avance sur Image* series of video magazines produced by Ex Nihilo, broadcasted five times every month, starting 27/3/88 first program: ZBIGNIEV RYBCZINSKI special

## GREAT BRITAIN

## CHANNEL 4

- *Ghosts in the Machine II* a showcase for new film and video productions.

EXTRA! EXTRA! MICHAEL GRADE, channel 4's new director, expelled *Ghosts in the Machine* from it's Friday evening broadcasting time in favour of the *Friday(!)night Live* show. The new time, Tuesday 1.30 AM was not accepted by producer JOHN WYVERS. During negotiations *Ghosts in the Machine* is suspended. When this magazine goes to press it is not known what will happen to the programme. Last week, this was the schedule... →



"Compassion Rules the

---

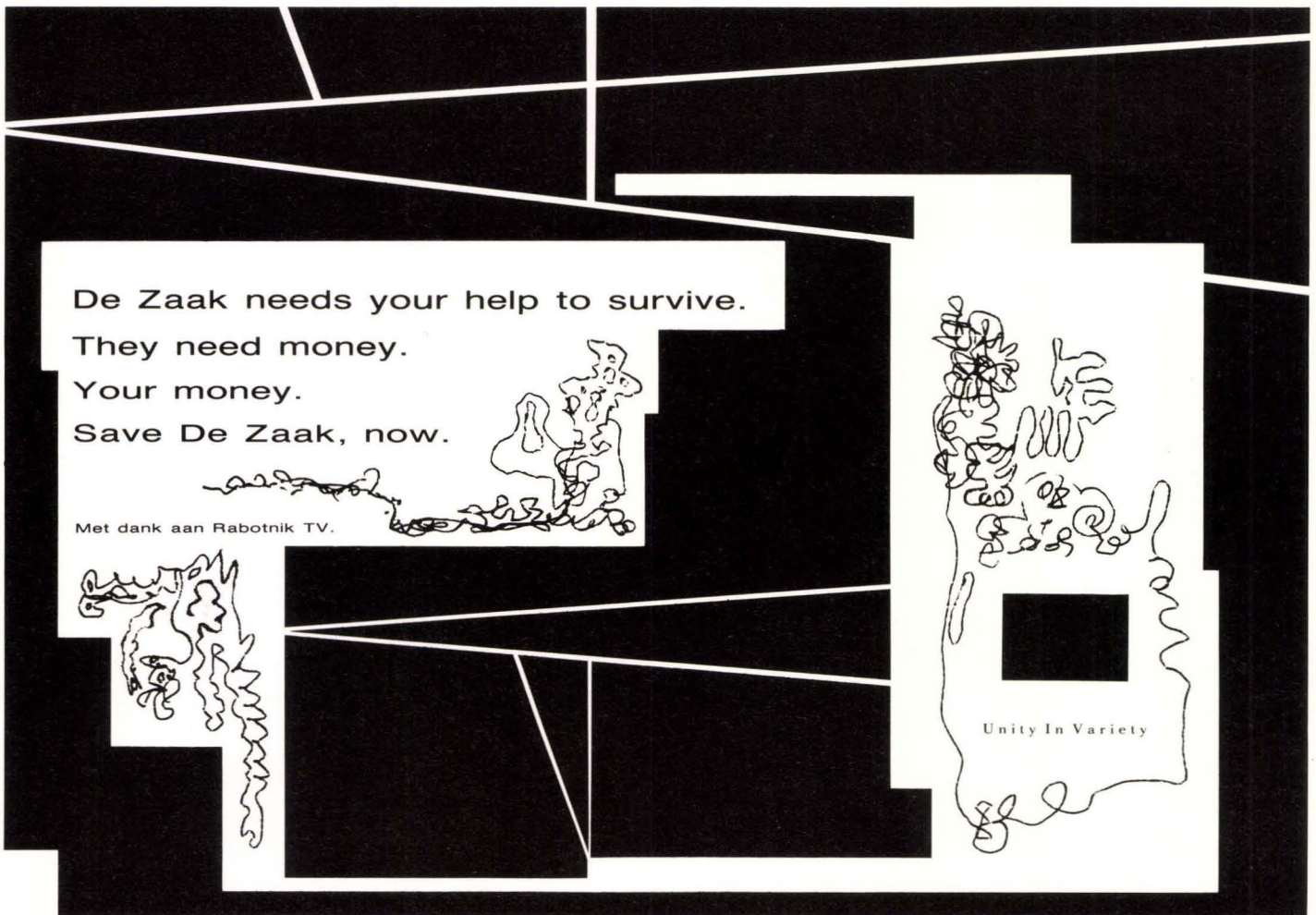
Josephs (c) 19





"Destruction of the Regime"

7. Neuchâtel



De Zaak needs your help to survive.  
They need money.  
Your money.  
Save De Zaak, now.

Met dank aan Rabotnik TV.

Unity In Variety

AKIKO HADA *Matt Blackfinger* 19/2/88

MICHEL JAFFRENOU *Ulysse au pays de merveilles* 26/2/88

KEITH GRIFFITHS *The Land of Counterpane* 4/3/88

MARC GUERINI *Les Falaises d'Esandres* 11/3/88

*Bruxelles - une Ville en Ete* 18/3/88

BERNARD HEBERT *Rooms* 25/3/88

GRAHAM YOUNG *Accidents in the Home, Nos. 13 and 14* 1/4/88

TERRY FLAXTON *The World within Us* 8/4/88

GEORGE SNOW *The Assingation* 22/4/88

PATRICK KELLER *Valtos or The Veil* 29/4/88

TONY HILL *Water Work* 6/5/88

PATRICIA DIAZ AND MICHELLE MCINTOSH *The Hidden Wisdom* 13/5/88

ILENE SEGALOVE *Three Puberty Stories* 13/5/88

MICHAEL OWEN AND CAROL KLONARIDES (incollaboration with DAN GRAHAM) *Vertical Landscape* 27/5/88

DANIEL REEVES *No vive ya nadie en la casa* 3/6/88

GARY HILL 10/6/88

NETHERLANDS

AMSTERDAM CABLE SYSTEM

●*Rabotnik TV* every wednesday from 17-24

●*Time Based Arts TV: Création Vidéo en France* (ED. DANIEL BRUN)/*Students on Cable: Brighton + New Castle Polytechnic* 2/3/88

*New Dutch Productions* (ED. ULISSES CARRIÓN)/*Students on Cable* 6/4/88

*So und So und So III* (ED. HEINER HOLTAPPELS)/*Students on Cable* 4/5/88

THE HAGUE CABLE SYSTEM

●*Videoline* by KIJKHUIS Tel.070 644805, (BRT2 channel) 20.00, 21.00 and 22.00 JAQUES-LOUIS NYST *J'ai la Tete qui tourne* DANIELE & JAQUES-LOUIS NYST *Hyaloide* 14/2/88

PETER ROSE & JESSIE LEWIS *The Pressures of the text* GARY HILL *Why do Things get in a Muddle (Come on Petunia)* 21/2/88

CLAUDIA VON ALEMANN *Das Frauenzimmer* 6/3/88

WERNER SCHROETER & JULIANE LORENTZ *A la Recherche du soleil* 13/3/88

CHANTAL AKERMAN *Letters Home* 20/3/88

## MEDIAMATIC VOL 2#3 - MARCH 1988

## UITGEVER/PUBLISHER

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

## REDACTIE/EDITORS

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

## VERTALERS/TRANSLATORS

Marga Bijvoet Amsterdam,  
Nadine Malfait Antwerpen,  
Fokke Sluiter Groningen,  
Annie Wright Amsterdam

## COPYRIGHT

De auteurs/the authors

## VORMGEVING/DESIGN

Willem Velthoven, Amsterdam  
pp137-144 Gérald van der Kaap,  
Amsterdam

## FOTO OMSLAG/COVER PHOTO

Ben van Duin, Amsterdam

## MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/

## CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:

SIMON BIGGS Australisch beeldend  
kunstenaar in Londen/Australian  
artist in London. RAF CUSTERS  
journalist in Brussels, ROBERTO  
FISCHER criticus/critic in Zürich,  
PAUL GROOT videokunstenaar/video  
artist in Amsterdam, GERARD LAKKE  
kunsthistoricus/art historian in  
Groningen, redacteur/editor  
*Bijvoorbeeld*, ERIC DE MOFFARTS  
kunstcriticus/art critic in Haut-Ittre,  
JACQUES-LOUIS NYST  
kunstenaar/artist in Sprimont,  
LIDEWIJDE DE SMET  
kunsthistoricus/art historian in  
Amsterdam, PETRA UNNÜTZER  
kunsthistoricus/art historian in Bonn,  
directeur/director *Videonale Bonn*.

## DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION

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

## ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

## DRUK/PRINTING

DrukGoed, Amsterdam

## BINDEN/BINDING

Binderij Amsterdam, Amsterdam

## BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS

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

## DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

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

## ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

4 nummers/issues:  
*Nederland/België:* particulieren f30,-  
instellingen/bedrijven f45,- Maak dit  
bedrag over op giro 4412210 t.n.v.  
Mediamatic Amsterdam.  
*Europe/Overseas:* individuals f46,-  
institutions f61,- Abonnementen  
kunnen elk nummer ingaan en  
worden stilzwijgend verlengd tenzij is  
opgezegd voor verschijnen van het  
laatste nummer van het lopende  
abonnement/Subscriptions can start  
every issue and will be renewed  
tacitly unless terminated before  
appearance of the last issue of the  
current subscription.

GALERIE RENE COELHO

2 T/M 31 MAART

NoldeKoning INSTALLATIE "BULICAME..  
SCHILDERIJEN / VIDEO

VERWACHT IN APRIL

Giny Vos

MEI

Ricardo Füglistahler

OPEN MA T/M ZA 13-18 U. SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-237101

montevideo

VIDEO FACILITEITEN VOOR NON-PROFIT PRODUCTIES

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

MONTAGE 2 MACHINES  
U-MATIC  
F25 / UUR  
F200/DAG

3 MACHINES  
BVU / U-MATIC MET  
EFFECTEN TITELS TIJD CODE  
F85 / UUR  
F680/DAG

SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM TEL. 020-237101

**KUNST  
RAI  
88  
25-29 MEI  
RAI  
AMSTERDAM**

**NEW YORK**

**AME**

