HET LUMINEUZE BEELD
THE LUMINOUS IMAGE

HET LUMINEUZE BEELD
THE LUMINOUS IMAGE

GARY SCHWARTZ IN SAMENWERKING MET HET STEDELIJK MUSEUM
GARY SCHWARTZ IN COOPERATION WITH THE STEDELIJK MUSEUM

STEDELIJK MUSEUM

AMSTERDAM, 14.9.1984-28.10.1984

Copyright: Stedelijk Museum, Amsterdam
In de handel gebracht door Uitgeverij Gary Schwartz, postbus 162, 3600 AD Maarssen
Sold outside the museum by Uitgeverij Gary Schwartz, P.O. Box 162, 3600 AD Maarssen
ISBN 9061790581

Video-installations by Marina Abramović/Ulay, Vito Acconci, Max Almy, Dara Birnbaum, Michel Cardena, Brian Eno, Marie-Jo Lafontaine, Kees de Groot, Nan Hoover, Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, Michael Klier, Thierry Kuntzel, Shigeko Kubota, Mary Lucier, Marcel Odenbach, Tony Oursler, Nam June Paik, Al Robbins, Lydia Schouten, Francesc Torres, Bill Viola, Robert Wilson

Essays by Vito Acconci, Wim Beeren, Jean-Paul Fargier, David Hall, John Hanhardt, Dorine Mignot, Nam June Paik, David Ross, Jean-Paul Trefois

Edited by Dorine Mignot

De tentoonstelling en het boek 'Het Lumineuze Beeld' zijn mede mogelijk gemaakt door het Ministerie van WVC en Sony, met additionele ondersteuning van het Prins Bernhard Fonds en de California/International Arts Foundation.
The exhibition and book 'The Luminous Image' is supported by the Ministry of Culture (WVC) and Sony, with additional assistance of the Prins Bernhard Fonds and the California/International Arts Foundation.

EDY DE WILDE

Voorwoord

De tentoonstelling 'Het Lumineuze Beeld' heeft één aspect van de hedendaagse videokunst tot onderwerp. Het Stedelijk Museum heeft aan het medium video regelmatig aandacht besteed. Niet omdat het medium op zich van enige artistieke betekenis zou zijn, maar omdat een aantal belangrijke kunstenaars er gebruik van heeft gemaakt. De solotentoonstellingen van Nam June Paik, Vito Acconci, Nan Hoover, Ulrike Rosenbach, Gerry Schum (die zijn werk met beeldende kunstenaars uitvoerde) en de tentoonstelling '60'80 attitudes/concepts/images uit 1982 maken dit standpunt duidelijk. Daarnaast is er sinds twee jaar de zogenaamde videotrap, waar videotapes uit de collectie van het museum in een continu programma getoond worden.

De positie van de videokunst is niet altijd even duidelijk geweest, maar de laatste jaren lijkt er in Europa en in de Verenigde Staten sprake te zijn van een activiteit waarin videokunstenaars van het eerste uur en jongeren verenigd zijn.

Een aspect van die videokunst is de video-installatie. Hierbij gaat het niet meer om één element, maar om verschillende, waarvan de wisselwerking het kunstwerk bepaalt.

Wij hebben getracht veelzijdig aandacht te geven aan dit aspect. Aan 22 kunstenaars is gevraagd een recente of nieuwe installatie in het Stedelijk Museum te 'exposeren'. Zij allen hebben zonder aarzelen hun medewerking gegeven. Daarvoor zijn wij hen dankbaar. 'Three Mountains' van Shigeko Kubota is het vroegste werk in de tentoonstelling. Mary Lucier, Bill Viola en Michael Klier tonen een werk uit 1983. Robert Wilson maakte een video-installatie 'The Spaceman', als een vervolg op zijn video-performance in 1976, van dezelfde naam. De overige zeventien installaties zijn alle in 1984 voor deze tentoonstelling geproduceerd.

Produktiekosten van kunstwerken komen nog niet voor op de begroting van het Stedelijk Museum. Toch moeten ze voor een tentoonstelling als deze gemaakt worden.

Foreword

The theme of 'The Luminous Image' is a particular aspect of contemporary video art. The Stedelijk Museum has paid regular attention to the medium video, not because the medium as such would be of any artistic significance, but because a number of important artists have made use of it. The one-man-shows of work by Nam June Paik, Vito Acconci, Nan Hoover, Ulrike Rosenbach, Gerry Schum (who performed his work with artists), and the '60'80 attitudes/concepts/images exhibition of 1982, make this standpoint clear. In addition, for the past two years a continuous program of video tapes from the museum's collection has been shown on the museum's 'video staircase'.

Although the position of video art has not always been unequivocal, there has been wide-scale international activity in recent years, both in Europe and in the United States, influenced by the very first video artists as well as by younger ones.

One aspect of video art is the video installation. The emphasis no longer lies on one single element; the work of art is formed by the interaction of different elements.

We have endeavoured to approach this aspect of video art from a number of angles. 22 artists were invited to 'exhibit' a recent or new installation at the Stedelijk, and we are grateful to them all for their unhesitating consent. 'Three Mountains' by Shigeko Kubota is the oldest work in the exhibition. Mary Lucier, Bill Viola and Michael Klier show work from 1983. Robert Wilson's video installation 'The Spaceman' is a sequel to his 1976 video performance of the same name. The remaining seventeen installations were all produced in 1984 for this exhibition.

The Stedelijk's budget does not cover costs for the production of works of art, although costs are necessarily involved if an exhibition such as this is to succeed. We are therefore extremely grateful to all those who have financially supported these new productions, in particular to the Prins Bernhard Fonds, which has financed five Dutch

Wij zijn daarom allen zeer erkentelijk die hebben bijgedragen aan de financiering van deze nieuwe produkties. In het bijzonder dient het Prins Bernhard Fonds te worden genoemd dat vijf Nederlandse produkties heeft mogelijk gemaakt. Het Centre Pompidou te Parijs heeft ons zijn eigen produktie 'Nostos II' van Thierry Kuntzel ter beschikking gesteld, nog voordat zij in het Centre zelf werd getoond. Bovendien dank ik de Amsterdamse Kunststichting en de California/International Arts Foundation voor hun financiële ondersteuning van ons project.
Tenslotte moeten al degenen worden genoemd die het door hun bijzondere inspanningen en besluiten hebben mogelijk gemaakt dat de installaties de vereiste apparatuur kregen. Die apparatuur is van een massale omvang.
Wij danken het Ministerie van WVC voor zijn genereuze bruikleen van hardware en andere financiële hulp. Sony heeft ons een grootschalig bruikleen verleend en bovendien zorg gedragen voor de installering van de expositie.
Dorine Mignot, die de tentoonstelling organiseerde, vond op haar oriënterende bezoeken veel medewerking van de kunstenaars en van haar collegae, o.a. van Kathy Huffman en Barbara London.
De publikatie die bij de tentoonstelling verschijnt, heeft het karakter van een boek, dat de hedendaagse videokunst tot onderwerp heeft. Het belicht verschillende facetten: de videotape, de video-installatie, de mogelijkheden van een satelliet-uitzending en de relatie van videokunst met televisie, film en beeldende kunst.

EDY DE WILDE

productions. The Centre Pompidou, Paris, was willing to loan its own production, 'Nostos II' by Thierry Kuntzel, even before it has been seen at the Centre. I also wish to express my thanks to the Amsterdamse Kunststichting and the California/International Arts Foundation for their financial support of our project.
My thanks, finally, to all those whose special efforts and decisions have facilitated the presence of the large arsenal of equipment required for the installations. I am grateful to the Ministry of Cultural Affairs for their liberal loan of hardware and additional financial aid, and also to Sony for their generous loan and installation of equipment.
Organiser Dorine Mignot encountered willing cooperation from the artists she visited when preparing the exhibition, and welcome support from her colleagues, a.o. Kathy Huffman and Barbara London.
The exhibition is accompanied by a publication with the character of a book on contemporary video art. Various facets are illustrated: the video tape, the video installation, the possibilities of satellite transmission and the relation of video art to television, film and art.

EDY DE WILDE

DORINE MIGNOT

Inleiding

Wij, mensen die in de ruimte zijn doorgedrongen, zenden voor de eerste maal onze nieuwe vormen van kunst uit via de televisie. (. . .) Onze kunst kan tot in het oneindige worden vermenigvuldigd, tot in oneindige afmetingen, tot aan de einders van de horizon. Onze kunst zoekt een esthetiek waarin een schilderij geen schilderij meer is, een sculptuur geen sculptuur, de beschreven pagina aan de typografische lay-out is ontsnapt. Wij, mensen van de ruimte beschouwen onszelf als kunstenaars van nu, omdat de technische verworvenheden nu ten dienste staan aan de kunst die wij beoefenen.

Deze euforische woorden uit het *Manifesto del Movimento Spaziale della Televisione* van een groep Italiaanse kunstenaars[1] uit 1952, komt men in 1984 nauwelijks meer tegen. De negatieve aspecten van het verschijnsel televisie, zoals zij tot op heden functioneert, voeren de boventoon. De televisie als massamedium, waarvan de programma's door de kijkdichtheid worden bepaald. De televisie als verleiding en verstrooiing. De televisie als politiek machtsinstrument. De televisie als distributeur van een éénzijdige informatiestroom. De televisie als vervormer van leef- en kijkgewoonten. Door de meesten worden deze feiten geaccepteerd of genegeerd, een enkeling reageert. Gene Youngblood schrijft in 1983: 'Kunst veronderstelt een persoonlijke visie en autonomie. Haar doel is om geen-standaard kijkers te produceren. (. . .) Dus het idee dat videokunst op de televisie hoort is op dit moment zowel een contradictie als een verwarring van uitgangspunten'.[2] Maar ook voor de kunstenaar Nam June Paik, de anders zo positieve visionair, doemen gevaren op, wanneer hij in zijn artikel zegt: 'De grote vrijheid' die de satelliet-uitzendingen met zich meebrengt, zou tegen de verwachtingen in wel eens kunnen leiden tot een overwinning van de sterksten. (. . .) De vergroting van de vrijheid van de sterken door de satelliet moet vergezeld gaan van de bescherming van de cultuur van de zwakken door het creëren van een gevarieerde software, die de kwalitatieve verschillen van de cultuurvormen tot uiting brengt'.
In de marge wordt sinds 1965 een gevarieerde software gecreëerd, sinds de consument kan beschikken over zijn

Introduction

'We spatials are transmitting, for the first time in the world by television, our new forms of art, based on spatial concepts, seen under a twofold aspect. (. . .) Our artistic expressions multiply to the infinite, in infinite dimensions, the lines of the horizon: these seek an aesthetic by which the painting is no longer a painting, sculpture no longer sculpture, the written page departs from its typographical layout. We spatials consider ourselves artists of today, since technical achievements are now at the service of the art we profess'.

Euphoric words like these, which come from the *Manifesto del Movimento Spaziale della Televizione* of 1952 by a group of Italian artists[1], are rarely encountered any more in 1984. It is the negative aspects of the phenomenon of television, as it has operated up to now, that are stressed today: television as a mass medium with programmes governed by the ratings, television as an alluring distraction, television as an instrument of political power, television as the distributor of a one-sided stream of information, television as the distorter of living and viewing patterns. Most people either accept or reject these facts. Only a few react. Gene Youngblood wrote in 1983, 'Art . . . is about a personal vision and autonomy; its aim is to produce non-standard observers. Thus the notion that video art 'belongs on television' is both a contradiction in terms and a confusion of issues'.[2] Even the artist Nam June Paik, who is otherwise such a positive visionary, sees dangers looming up, as he says in his article in this publication: 'The satellite's amplification of the freedom of the strong must be accompanied by the protection of the culture of the weak or by the creation of a diverse software skillfully bringing to life the qualitative differences in various cultures'.
Since 1965, when it became possible for consumers to acquite portable video cameras and video recorders of their own, a varied software has been created on the side. Since then there have appeared independent video productions by artists, alternative documentaries, programmes by cultural minorities and more recently also video tapes by such film-makers as Godard, Antonioni, Wenders, Von Aleman and Klier. These devel-

eigen draagbare videocamera en videorecorder. Sinds 1965 verschijnen er onafhankelijke videoprodukties van beeldende kunstenaars, alternatieve documentaires, programma's van culturele minderheden en sinds enige tijd ook videotapes van filmers als Godard, Antonioni, Wenders, Von Aleman of Klier. Deze ontwikkelingen beginnen nu ook in de openbaarheid te komen, waarvan de vele Europese video-festivals getuigen. In 1984 vindt het 5de festival in Locarno (Zwitserland) plaats, het 3de in Den Haag en in San Sebastian (Spanje), het 2de in Montbeliard (Frankrijk), om enkele van de grootste te noemen. En op deze festivals begint de verscheidenheid in produkties al weer zo groot te worden dat ze vraagt om nieuwe selectie criteria, in het belang van de maker en de kijker.

Maar ook op de televisie begint men wel invloed van deze videoprodukties te bespeuren. Allereerst is de formele invloed van het werk van videokunstenaars zichtbaar in journaal en aftiteling. Vervolgens bestaat er in verschillende landen wel een enkel programma dat aan videokunst is gewijd, zoals Videographie van de RTBF in België of Tape TV van de VPRO in Nederland. Bovendien begint men ook 'alternatieve' produkties op de televisie uit te zenden of zelf in die stijl te werken. Maar van een gestructureerde inbreng is nog geen sprake . . .

De publikatie

Het is duidelijk dat het elektronische middel video/televisie op verschillende manieren kan worden toegepast, als een medium dat iets anders doorgeeft (een uitsnede uit de werkelijkheid, informatie, discussie, opera, ballet . . .) en als een autonome kunstvorm. In de praktijk liggen vele videotapes tussen deze twee uitersten in.

Het is de opzet van deze publikatie om een inzicht te geven in de huidige situatie van de videokunst. De auteurs zijn uitgenodigd om vanuit verschillende invalshoeken de videokunst te bekijken, om op die manier een bijdrage te leveren aan de bewustwording en formulering van haar eigen beeldtaal. De kunstenaars die aan de tentoonstelling deelnemen is gevraagd foto's, tekeningen en een korte begeleidende tekst van hun installatie op te sturen.

Tien jaar geleden was videokunst een videotape die door een beeldend kunstenaar was gemaakt; hij was immers de eerste, die experimenteerde met het nieuwe medium. Nu is de term videokunst aan een nieuwe omschrijving toe. De maker van videokunst komt niet meer a priori uit de schilder- of beeldhouwkunst. Hij kan evengoed uit de wereld van het theater, de film, de muziek en de televisie komen. En sinds kort kan hij zonder de ballast van de tra-

opments are now beginning to come out into the open, witness the numerous European video festivals. 1984 has seen the 5th festival in Locarno (Switzerland), the 3rd in The Hague (Netherlands) and San Sebastian (Spain) and the 2nd in Montbeliard (France), to name a few of the biggest. And the variety of productions at these festivals is already beginning to become so great as to demand new selection criteria in the interests of both makers and viewers.

One can even begin to detect a certain amount of influence from these video-productions on television too. Firstly, the formal influence of the work of video artists is discernible in news and credit titles, as Jean Paul Trefois notes in his article. Then there also exists in various countries the odd programme that is actually devoted to video art, such as the Belgian RTBF's 'Videographie' or the Dutch VPRO's 'Tape TV'. On top of that people are also starting to transmit 'alternative' productions on television or even to work in that style themselves. But there cannot be said to be a structured contribution as yet . . .

The publication

The electronic medium of video/television can clearly be used in various ways, as a medium that transmits something else (a snippet of reality, information, discussion, opera, ballet . . .) and as an independent art form. In practice many video productions lie between these two extremes.

This publication is intended to provide an overview of the present state of video art. The authors have been invited to study it from different angles in such a way as to make a contribution to the awakening of its consciousness and the formation of its own visual language. The artists taking part in the exhibition have been asked to send in photographs, drawings and a short text to accompany their installations.

Ten years ago video art was a video tape made by an artist in the visual arts, for the visual artist was, after all, the first to experiment with the new medium. Now the term video is ripe for a new definition, for the maker of that art can no longer be assumed to have come from the world of painting or sculpture. He may equally well hail from that of the theatre, film, music or television. And latterly he has been able to opt directly for video without being weighed down by the traditions of some other medium. Video is also developing as an art form on its own, with its own language, with a content that is given form via the electronic medium, as a painting is via paint or

dities van een ander medium, direct voor video als middel kiezen. Video ontwikkelt zich ook als een eigen kunstvorm met een eigen beeldtaal, met een inhoud die door middel van het elektronische medium zijn vorm krijgt, zoals een schilderij door middel van verf, of een tekening door middel van een potlood. En onder vorm verstaan we dan niet alleen de formele beeldaspecten van het medium zoals het gloeien van de elektronen tegen de achterkant van het beeldscherm, de continu-opbouw en -afbraak van het beeld, de elektronische kleuren, de compositie van de beelden, het formaat van het beeldscherm, het weergeven van een driedimensionale ruimte in een tweedimensionaal beeld, de technische ingrepen in het beeld met behulp van synthesizer, colorizer, time-base-corrector, wipe, mixer, etc. . ., maar ook die andere intrinsieke eigenschappen van het medium zoals de gelijktijdigheid van opname en weergave, de combinatie van beeld en geluid, het ritme *in* de beelden en in de *opeenvolging* van beelden, de lichtgevoeligheid van de camera, de manipuleerbaarheid van de tijd, de oneindige reproduceerbaarheid, de uitzendingsmogelijkheden, de beeldopbouw met behulp van de computer die onafhankelijk is van de werkelijkheid . . .

Een aantal van deze formele elementen herkent men uit de schilderkunst, een aantal uit de film, een aantal van de televisie. In het artikel van Wim Beeren wordt de relatie van video met beeldende kunst onderzocht. In dat van Jean Paul Fargier worden Jean Luc Godards fascinatie voor het medium video uitgediept en de tapes van Claudia von Aleman en Michael Klier besproken. In het artikel van David Ross wordt ingegaan op 'het bespelen' van de geijkte televisie-mechanismen in de werken van Dara Birnbaum en Nam June Paik. Jean Paul Trefois en John Hanhardt geven hun visies op de ontwikkeling van de videokunst vanuit een Europees respectievelijk Amerikaans perspectief, waarbij Hanhardt een historisch overzicht geeft van video-installaties aan de hand van 11 werken. David Hall bespreekt het functioneren van het videokunst onderwijs in Engeland en Noord-Amerika en benadrukt de behoefte aan mondelinge discussies bij gebrek aan kritische ondersteuning van het jonge medium (in vergelijking met schilder- en beeldhouwkunst). Nam June Paik plaatst zijn ervaringen met de satelliet-uitzending Good Morning Mr. Orwell op 1 jan. 1984 in een ruimere context. Vito Acconci, tenslotte, construeert een essay in 14 paragrafen over televisie en videokunst, waarin zijn scherpe geest een continuafbraak en -opbouw pleegt alsof het videobeelden zijn: '(. . .) Het gezicht op de televisie is een los hoofd: een

a drawing via a pencil. And by form we mean not only the formal visual aspects of the medium, such as the glow of the electrons against the back of the screen, the continuous building up and breaking down of the images, the electronic colours, the composition of the images, the format of the screen, the rendering of a three-dimensional space in a two-dimensional image, the technical manipulation of the image with the aid of synthesizer, colorizer, time base corrector, wipe, mixer, etc., but also those other intrinsic qualities of the medium, such as the simultaneity of registration and reproduction, the combination of image and sound, the rhythm *in* the images and the *succession* of images, the manipulability of time, the endless reproducibility, the transmission possibilities, the composition of images with the aid of the computer, which is not dependent on reality . . .

A number of these elements can be recognized in painting, a number in film, a number in television. The article by Wim Beeren investigates the relationship of video to the visual arts. That by Jean Paul Fargier plumbs Jean Luc Godard's fascination for the medium and discusses the tapes by Claudia von Aleman and Michael Klier. David Ross looks in his article at the 'play' on the stock television mechanisms in the works by Dara Birnbaum and Nam June Paik. Jean Paul Trefois and John Hanhardt give their views of the development of video art from a European and an American angle respectively, Hanhardt providing a historical survey of video installations on the basis of eleven works. David Hall discusses the function of video art education in Britain and North America and emphasizes the need for verbal discussions in the absence of critical underpinning for the new medium (by comparison with painting and sculpture). Nam June Paik places his experiences with the satellite transmission 'Good Morning Mr. Orwell' on 1 January 1984 in a wider context. Finally, Vito Acconci constructs an essay in fourteen paragraphs on television and video art, in which his sharp mind perpetrates a continous break down and build up as if they were video images: '(. . .) The face on-screen is a detached head: a head-without-a body-without-organs. (. . .) Neo-expressionism was, for one thing, a last desperate attempt to retain the body in an electric world where the body was in the process of disappearing. (. . .) Video-installation is the conjunction of opposites. On the one hand, 'installation' places an *artwork* in a specific site, for a specific time. (. . .) On the other hand, 'video' (with its consequences followed through: video broadcast on television) is placeless. (. . .) Video-installation places placelessness (. . .)'.

hoofd-zonder-lichaam-zonder-organen. (. . .) Het Neo-expressionisme is, onder andere, een laatste wanhopige poging om het lichaam te behouden in een elektronische wereld waar het bezig is te verdwijnen. (. . .) Een video-installatie is de samenvoeging van twee tegengestelden. Aan de ene kant geeft de installatie het *kunstwerk* een bepaalde plaats en een bepaalde tijd. Aan de andere kant heeft video (met de consequentie van video-uitzendingen op de televisie) geen eigen plaats. (. . .) Een video-installatie plaatst het plaatsloze (. . .)'.

De tentoonstelling

Naast de kunstenaars die blijven experimenteren met de nieuwste technologie en soms ook bijdragen leveren in die ontwikkeling, is er een duidelijke tendens waarneembaar van kunstenaars die zich bezinnen op de mogelijkheden die video reeds biedt. Er heeft een erkenning, maar evenzeer gewenning plaatsgevonden van video als middel naast vele andere. Geen rush op high-tech studio's of obsessies over eigen televisie-uitzendingen, maar exploraties naar syntheses van een persoonlijke inhoud met het elektronische medium. Het tonen van deze tendens is het uitgangspunt van de tentoonstelling. Wij hebben gekozen voor video-installaties en niet voor videotapes, omdat installaties juist een uiting zijn van de hierboven omschreven tendens, en in installaties verschillende eigenschappen van video onderzocht en verwerkt worden, die in videotapes onbenut blijven. Bovendien is gekozen voor nieuwe Europese en Amerikaanse video-installaties om deze tendens in haar jongste ontwikkeling te laten zien en om vergelijkingen mogelijk te maken. In het verleden immers ontbrak het de weinige Europese videokunst nogal eens aan technische en de Amerikaanse videokunst aan inhoudelijke kwaliteit. Beide zijn nu ingelopen op hun respectievelijke 'gebreken', zodat vergelijkingen interessant worden.

Het woord video-installatie heeft een variabele betekenis. In enge zin kan men iedere videotape die vertoond wordt in een door de kunstenaar bepaalde omgeving een installatie noemen. Een benaming die in eerste instantie wellicht wat bombastisch lijkt, maar waarmee men in de schilder- en beeldhouwkunst geheel vertrouwd is in vergelijkbare omstandigheden. Een schilder, zoals bijvoorbeeld Willem de Kooning, ziet zijn werk beëindigd met de voltooiing van het schilderij. Kunstenaars als Luciano Fabro of Mario Merz echter, maken van hun tentoonstellingen voortdurend installaties, ofwel door tentoonstellingsruimten aan te passen, ofwel door nieuwe 'installatie-werken' voor een bepaalde ruimte te creëren.

The exhibition

In addition to those artists who keep on experimenting with the latest technology and sometimes also contribute to its development, there are others who can clearly be seen to have the tendency to reflect on the possibilities already offered by video. Video has come to be recognized as one medium alongside many others and we have equally become accustomed to it as such. No rush on high-tech studios or obsessions about personal television transmissions, but explorations in the direction of the synthesis of a personal contact with the electronic medium. The showing of that tendency is the basic aim of this exhibition. And in this we have chosen on video installations rather than video tapes, because it is precisely installations that express the tendency described above, and because various characteristics of video which have remained unused in tapes have been explored and worked up in installations;

Moreover, we have chosen on new European and American video installations in order to show the most recent development of this tendency and enable comparisons to be made. In the past the small amount of video art produced in Europe was often lacking in technical quality, while American video lacked quality as regards its content. Both now seem to have made good their respective 'deficiencies', so that comparison becomes interesting.

The term video installation has a variety of meanings. In the narrow sense any video tape that is shown in a setting devised by the artist can be called an installation, a term which might seem a bit bombastic at first sight, but which we have become completely familiar with in comparable situations in painting and sculpture. A painter like Willem de Kooning, for example, sees his work as ended with the completion of the painting, but artists like Luciano Fabro or Mario Merz continually make their exhibitions into installations whether by adapting exhibition areas or by creating new 'installation-works' for a given setting. What is in question here is no longer a single element on its own, but the sum of the whole, which is determined by the emanation from, reception by and interplay between the various elements. Thus one can speak of a video installation in the broad sense, when at least one of the elements consists of video images.

Most of the video installations in this exhibition come somewhere between these two extremes and the interaction between the various video images plays a crucial role. In contrast to watching television in a domestic setting, where the space is entirely determined by the viewer, one steps inside a video installation, where both the

Hierbij gaat het niet meer om één element afzonderlijk, maar om het totale gebeuren, waarbij uitstraling, receptie en wisselwerking tussen de verschillende elementen het geheel bepalen. Zo kan men spreken van een video-installatie in wijde zin, als tenminste één van de elementen uit videobeelden bestaat. Op de tentoonstelling liggen de meeste video-installaties tussen deze uitersten in en speelt de wisselwerking tussen de verschillende videobeelden een cruciale rol. In tegenstelling tot het televisie kijken in een huiselijke omgeving, waar de ruimte geheel door de kijker is bepaald, stapt men een video-installatie binnen waar zowel het beeld als de ruimte door de kunstenaar zijn bepaald. Hierdoor verminderen de associaties met het televisie kijken dat vastliggende verwachtingspatronen heeft en het openstaan voor nieuwe kijkervaringen blokkeert; een bekende handicap bij het bekijken van videotapes.

De 22 video-installaties in deze tentoonstelling zijn globaal in te delen in vier categorieën: *video-installaties in enge zin,* die bestaan uit één videotape, welke vertoond wordt in een geheel door de kunstenaar gecontroleerde ruimte (Marina Abramović/Ulay); *live-installaties* of closed-circuit installaties, die tenminste één camera bevatten die de beelden opneemt en één monitor die de beelden gelijktijdig weergeeft (Nan Hoover, Vito Acconci, Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield); *multi-screen installaties,* die uit meerdere videobanden en monitoren bestaan, waarin naast de ruimtelijke werking van de afzonderlijke beelden, relaties tussen het ritme en de bewegingsrichting in die beelden ontstaan (Thierry Kuntzel, Marie-Jo Lafontaine, Mary Lucier, Michel Cardena); *multi-media installaties,* waarin tenminste één van de media uit video bestaat (Lydia Schouten, Max Almy, Bill Viola, Robert Wilson).

Na deze ordening van formele elementen in videotapes en video-installaties, zou ik tenslotte enkele interessegebieden van videokunstenaars willen aanstippen, zoals die in deze tentoonstelling tot uitdrukking komen. Reeds eeuwenlang zijn beeldende kunstenaars gebiologeerd door wat ze zien. Een beeldend kunstenaar geeft zijn visie vorm in een kunstwerk. Maar het blijft nog steeds een open vraag, hoeveel de kijker ziet van wat de kunstenaar zag. Onze waarneming verandert immers mee met de veranderende binnen- en buitenwereld. De televisie komt uit het heden voort en neemt het weer op. Nog nooit is deze cyclische beweging zo massamediaal geweest. De kunst kan deze cirkel doorbreken. De persoonlijke visie immers vormt de basis van kunst. Zo ook van videokunst: *video betekent letterlijk ik kijk . . .*

image and the space are determined by the artist. This diminishes the associations with television viewing with its fixed patterns of expectation and its blocking of openness to new experiences, a well-known drawback in viewing video tapes.

The 22 video installations in this exhibition can broadly be divided into four categories: *video installations in the narrow sense,* which consist of a single video tape, which is shown in a space entirely controlled by the artist (Marina Abramović/Ulay); *live installations* or closed-circuit installations, which include at least one camera that registers the images and one monitor which plays them back simultaneously (Nan Hoover, Vito Acconci, Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield); *multi-screen installations,* which consist of several video tapes and monitors, in which, alongside the spatial effect of the individual images, relations are created between the rhythm and direction of movement in those images (Thierry Kuntzel, Marie-Jo Lafontaine, Mary Lucier, Michel Cardena); *multi-media installations,* in which at least one of the media consists of video (Lydia Schouten, Max Almy, Bill Viola, Robert Wilson).

After this classification of formal elements in video tapes and video installations, I would like in conclusion to indicate some of the spheres of interest of video artists that find expression in this exhibition.

Artists have for centuries been fascinated by what they see. An artist gives his vision form in a work of art. But it still remains an open question how much the spectator sees of what the artist saw. After all, our perceptions change as our inner and outer worlds change. Television comes out of the present and gathers it up again. Never before has this cyclical movement been bound up with a mass medium on such a scale. Art can break through this cycle, for it is the personal vision that forms the basis of art. And the same is true of video art: *the literal meaning of video is I see . . .*

Artists have been fascinated for centuries by *light* (Caravaggio, Rembrandt, Monet, Turell, Flavin, Willem de Kooning) and light now forms one of the principal themes of video art too, witness the works by Mary Lucier, Nan Hoover and Brian Eno.

Artists have been fascinated for centuries by *fear* (Hieronymus Bosch, Francis Bacon, Alberto Giacometti, Co Westerik) and fear now forms one of the principal themes of video art too, witness the works by Vito Acconci, Michael Klier and Dara Birnbaum.

Artists have been fascinated for centuries and at this precise moment are very powerfully fascinated again by

Reeds eeuwenlang zijn beeldende kunstenaars gebiologeerd door het *licht* (Carravagio, Rembrandt, Monet, Turell, Flavin, Willem de Kooning) en het licht vormt nu ook in de videokunst een hoofdthema, getuige de werken van Mary Lucier, Nan Hoover, Brian Eno.
Reeds eeuwenlang zijn kunstenaars gebiologeerd door de *angst* (Hieronymus Bosch, Francis Bacon, Alberto Giacometti, Co Westerik) en de angst vormt nu ook in de videokunst een hoofdthema, getuige de werken van Vito Acconci, Michael Klier, Dara Birnbaum.
Reeds eeuwenlang en op dit moment juist weer heel sterk zijn kunstenaars gebiologeerd door hun *eigen historie* (Kounellis, Kiefer, Cucchi) en ook in de videokunst vormt de eigen historie een hoofdthema, getuige de werken van Kees de Groot, Marcel Odenbach, Francesc Torres.
Reeds eeuwenlang zijn kunstenaars gebiologeerd door de *tijd* (de herinnering, de eeuwigheid, de dood, het comprimeren, het vasthouden, het voorbijgaan), en de tijd vormt nu ook in de videokunst een hoofdthema/middel, getuige de werken van Thierry Kuntzel, Bill Viola, Marina Abramović/Ulay.
Door de taal, de druktechnieken, de radio, de telefoon, de televisie, de meditatie, de wetenschap raken wij steeds meer doordrongen van de gelijktijdigheid van verschillende werelden en wordt de lineaire structuur een steeds grotere vlucht uit de werkelijkheid. In de schilder- en beeldhouwkunst is geen sprake van een lineaire structuur. De persoonlijke ervaring wordt gecomprimeerd tot het tweedimensionale vlak of een driedimensionaal object. Maar ook in de videokunst kan deze gelijktijdigheid, het meervoudige heden, het hoofdthema worden, zoals bijvoorbeeld in Three Mountains van Shigeko Kubota: Mijn bergen existeren in gefragmenteerde en zich uitbreidende tijd en ruimte. Mijn verdwijnpunt is omgekeerd, ligt achter het brein van de kijker . . . DORINE MIGNOT

1 Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milano, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello, Milaan 17.5.1952 2 Gene Youngblood, A Medium Matures: Video and the Cinematic Enterprise, in *The Second Link*, The Walter Phillips Gallery, Banff 1983.

their *own history* (Kounellis, Kiefer, Cucchi) and that history now forms one of the principal themes of video art too, witness the works by Kees de Groot, Marcel Odenbach and Francesc Torres.
Artists have been facinated for centuries by *time* (memory, eternity, death, compression, stopping, passing) and time now forms one of the principal themes/media of video art too, witness the works by Thierry Kuntzel, Bill Viola and Marina Abramović/Ulay.
Through language, printing techniques, the radio, the telephone, television, meditation and science we are becoming more and more aware of the simultaneity of different worlds and linear structure is becoming an ever greater flight from reality. In painting and sculpture there is no question of a lineair structure. The personal experience is compressed into the two-dimensional surface or three-dimensional object. But in video art too this simultaneity, the multiple present, can be the principal theme, as for example in Shigeko Kubota's 'Three Mountains': My mountains exist in fractured and distended time and space. My vanishing point is reversed, located behind the brain . . . DORINE MIGNOT

1 Dova, Donati, Fontana, Giancarozzi, Guidi, Joppolo, La Regina, Milano, Morucchio, Peverelli, Tancredi, Vianello, Milan 17.5.1952 2 Gene Youngblood, A Medium Matures: Video and the Cinematic Enterprise, in *The Second Link*, The Walter Phillips Gallery, Banff 1983.

VITO ACCONCI

Televisie, meubilair & beeldhouwkunst: de kamer met het Amerikaanse uitzicht

1.

De televisiewereld is een aquariumwereld. 'Kijk eens wat daarbinnen allemaal gebeurt', zou een kind kunnen uitroepen dat vanuit de grote wereld waarin hij of zij zich bevindt, naar binnen kijkt in de kleine wereld achter de aquariumruit of het tv-scherm. In het geval van de televisie bevindt de wereld zich *op* iets, op het scherm, en niet (zoals bij het aquarium) *in* iets, in de bak of kom; maar anders dan bij de film is het tv-scherm niet alles wat er is, er ligt nog iets achter, er ligt iets aan ten grondslag – achter het scherm bevindt zich de beeldbuis. We weten dat het beeldscherm alleen maar de voorkant is van de kast; zelfs nu het scherm heel klein gemaakt kan worden —zoals bij de 'watchman' van vijf centimeter—is er nog steeds ruimte nodig voor de beeldbuis, het tv-toestel moet nog steeds diepte hebben, en dat is zelfs de grootste afmeting van de kast. We zouden kunnen denken dat het scherm een raam is naar de wereld in de kast—maar we zijn nu in 1984 waarschijnlijk niet naïef genoeg meer om te kunnen geloven dat we echt door een raam kijken en in het binnenste van de doos turen. Het scherm is eerder een soort vervormende, binnenste buiten gekeerde spiegel die door de macht in de doos wordt voorgehouden aan de wereld erbuiten. In de doos heeft de wereld—of de macht-om-een-wereld-te-zijn—een samengevatte vorm en de grootte van een handzaam pakje, een cadeau; de macht is hanteerbaar geworden. De kijker kan geloven dat hij de wereld in handen heeft.

2.

De close-up laat televisie op werkelijkheid lijken. De close-up van een gezicht is even groot als het tv-scherm; het gezicht op het scherm is een feit, net als het tv-toestel een feit is in de woonkamer. Terwijl een gezicht in close-up op een filmdoek minstens vijftien keer zo groot is als een echt gezicht (zodat een gezicht in een film een landschap wordt, zoals het gezicht van John Wayne, een

Television, furniture & sculpture: the room with the American view

1.

Television space is fishbowl space. There's a world going on in there: that exclamation might be made by a child-person looking, from out of the large world he/she is in, into the small world behind either the aquarium-glass or the TV-screen. In the case of TV, the world is *on* something, on-screen, *not* (as in the case of the aquarium) *in* something, in the bowl; but, unlike movies, the TV screen isn't all, there's something behind it, something underneath it all—the TV tube lies behind the screen. We know that the screen is only the facade of the box; even now that the screen can be drastically reduced in size—as in the two-inch 'watchman'—there still has to be room for the TV tube, the TV box still has to have depth, which remains the largest dimension of the box. The TV screen might be thought of as the window into the box—except that we probably can't, in 1984, be innocent enough to believe we're really looking through a window, really peering inside the box. Rather, the screen might be seen as some kind of distorting, inside-out mirror, which the power inside the box holds up to the world at large. Inside the box, the world—or the power-to-be-a-world—is condensed; it's the size of a conventional package, a gift, it's power made handleable. The viewer might be led to believe, then, that the world is in his or her hands.

2.

The close-up literalizes television. The close-up face is the same size as the TV screen; the face on-screen, then, is a fact, just as the TV set is a fact in the living-room. Whereas on a movie-screen a close-up face is at least fifteen times the size of an actual face (so that the face on film is a landscape, like John Wayne's face, a face to walk around on—the face is distant, out-of-reach, like a landscape outside a train window, untouchable, like Greta Garbo's face; or the face is a monument or a monster—it comes up from the ground or the grave, it comes

gezicht om over rond te wandelen—het gezicht is ver weg, buiten bereik, als een landschap achter een treinraam, ontastbaar, als het gezicht van Greta Garbo; of het gezicht is een monument of een monster—het komt omhoog uit de grond of uit een graf, het is afkomstig uit een andere tijd), is een gezicht in close-up op een tv-scherm ongeveer even groot als een echt gezicht: 'zijn' of 'haar' gezicht en 'mijn' gezicht bevinden zich tegenover elkaar—we zijn in dezelfde wereld—dit gebeurt hier en nu. De kijker en het gezicht op het scherm voelen zich bij elkaar op hun gemak; de informatie van dat gezicht wordt als feit aanvaard. Maar daarna ontstaan er mischien twijfels: als dit een gezicht is, waar is dan het lichaam? Het gezicht op het scherm is een los hoofd: een hoofd zonder lichaam en zonder organen. Dit is een zuivere geest, zonder stoffelijk lichaam; dit is een zwevend hoofd, dat niet kan (of wil) afdalen naar de aarde. De informatie van dat gezicht is nieuws van nergens. (De wereld is nergens: als de wereld een plaats had, zouden we hem misschien aankunnen.)

3.

Televisie kijken is te vergelijken met in een haardvuur staren of naar een gloeilamp kijken. De kijker wordt 'verwarmd': er is informatie overgebracht. 'Ik ben mezelf niet', zou de kijker met recht kunnen zeggen. Maar wie ben je dan? Je bent wat je ziet. Er is geen tijd om te denken; de informatie is al ingeprent in je hersenen. De kijker heeft televisie in zich, als een kankergezwel (kanker is de overheersende ziekte geworden in een tijd waarin televisie het overheersende medium is geworden); het individu is 'vervangen' of 'verdrongen' (zoals in *The Invasion of the Body Snatchers*). Televisie is een repetitie voor de tijd dat mensen geen lichaam meer nodig zullen hebben. Zoals een filmprojector beelden op een doek projecteert, zo 'projecteert' de televisie beelden in de kijker: de kijker functioneert als doek. Door de televisie kan de kijker eindelijk een 'model-mens' worden, maar datgene waarvan hij een model is, behoort niet tot hemzelf. De kijker functioneert als 'scherm', een simulatie van een 'zelf'. De televisie bevestigt de diagnose dat de grenzen tussen binnen en buiten vaag zijn: de diagnose dat 'zelf' een achterhaald begrip is. (Het was geruststellend om het woord 'mezelf' te gebruiken: het geeft het gevoel dat je iets bezit en kunt vasthouden; in het Engels wordt het woord 'I' op dezelfde manier geschreven als het cijfer '1'—het geeft de illusie van een plaats bovenaan een hiërarchische orde.)

4.

De televisie zendt in het hele land op hetzelfde moment

from another time), on a TV-screen a close-up face is approximately the same size as an actual face: 'his'/'her' face and 'my' face are face-to-face—we're in the same world—this is here and now. The viewer and the face on-screen are comfortable with each other; the news from that face, then, is assumed, taken as fact. But then second thoughts might come up: if this is a face, where's the body? The face on-screen is a detached head: a head-without-a-body-without-organs. This is pure mind, without a body to ground it; this is a head that floats, and can't (won't) come down to earth. The news from that face is news from nowhere. (The world is nowhere: if the world were placed, then we might be able to handle it, control it.)

3.

Watching television is like staring into a fireplace, or looking at a lightbulb. The viewer is 'heated': information has been passed. 'I'm not myself', the viewer might justifiably say. Well, who are you then? You are what you see. There's no time to think; information has already been implanted in the brain. The viewer has television inside the self, like a cancer (the disease that has become the dominant disease of the time, the time in which television has become the dominant medium); the person is 'replaced', 'displaced' (as in *The Invasion of the Body Snatchers*). Television is a rehearsal for the time when human beings no longer need to have bodies. The way a movie-projector shoots images onto a movie-screen, the television set 'shoots' images into the viewer: the viewer functions as the screen. With television, a person finally is enabled to become a 'model person'—but what the person is a model of is non-self. The person functions as a 'screen', a simulation, of self. Television confirms the diagnosis that the boundaries between inside and outside are blurred: the diagnosis that 'self' is an out-dated concept. (Saying the word 'myself' has been reassuring: it announces possession, claims something to grab onto; writing the word 'I', in English, is similar to writing the numeral 'I'/'1'—it gives the illusion of placement in a hierarchy of importance.)

4.

Television broadcasts the same program, all over a particular country, at the same time. One world is transported into different worlds: each different world (different household) is kept in place (in step, in line, in time) by the importation of the same ('universal') world. When a TV set, in a particular household, is turned off, that world is lying in wait, the world-within-the-TV-set ready to erupt, to flash on 'in the middle of things' (the

hetzelfde programma uit. Eén wereld wordt overgebracht naar allerlei verschillende werelden: elke verschillende wereld (elk verschillend huishouden) wordt op zijn plaats en in het gareel gehouden door de import van dezelfde ('universele') wereld. Wanneer een tv-toestel in een bepaald huishouden wordt uitgezet, blijft die wereld op de loer liggen—de wereld-in-het-tv-toestel—die klaar is om 'midden in het gebeuren' (het verhaal is al zonder ons begonnen) aan te flitsen en tot uitbarsting te komen. 'Het' is altijd bezig, ook al zijn wij er misschien nog niet bij en kijken we niet. Maar in een ander huis kijken de mensen al wel: 'het' heeft tijd en kijkers genoeg—en wij gaan waarschijnlijk vroeg of laat ook wel kijken. Deze golf van gelijkheid, die klaarstaat om overal zijn intrede te doen, kan als 'beangstigend' worden ervaren (als een verlies van individualiteit: al die zogenaamd afzonderlijke ikken waarin 'het' zijn intrede doet) of als 'geruststellend' (als een eenwording van mensen in een gemeenschap, of als iets om op terug te vallen: een regelmaat te midden van psychologische en sociologische variabelen). Eénrichtings-televisie werd in de begindagen 'geruststellend' gemaakt door de verpakking: de introductie van de tv-kast, waardoor de televisie als een stuk meubilair zijn intrede deed in het huishouden. De onstoffelijkheid van de televisie werd tastbaar gemaakt; de lucht werd gevangen en vastgezet. Dit was iets waarbij we ons 'thuis konden voelen'. De in huis ingevoerde gelijkheid hoefde niet als anonimiteit te worden opgevat; het kon net als de gelijkheid van meubilair en de gelijkheid van kleren en mode worden gezien als een teken van welstand en gelijkwaardigheid.

5.

Vanuit het oogpunt van de kunst is meubilair vergelijkbaar met beeldhouwwerken. Zoals meubels in een kamer passen en vloerruimte innemen in een huis, zo passen ook beeldhouwwerken in een tentoonstellingsruimte en nemen daar ruimte in beslag. Neem bijvoorbeeld dit 'ding': het is kleiner dan een kamer en dus is het maar een meubel; het is niet groot genoeg om architectuur te zijn en dus is het maar een beeldhouwwerk. In de begintijd had het tv-toestel in huis de positie van een gespecialiseerd meubel: de positie van een beeldhouwwerk. Het leek op de andere meubels, maar er waren verschillen: je kon er niet op zitten, zoals op een stoel; je kon er niet aan zitten, zoals aan een tafel; en hoewel een deel van de kast als nevenfunctie gebruikt kon worden om iets in op te bergen, gold dat niet voor het eigenlijke tv-gedeelte. Vergeleken met andere meubels kon de televisie nergens voor gebruikt worden—je kon er alleen naar kijken. De tv had de nutteloosheid die met kunst wordt geassoci-

plot has already been going on without us). 'It' is always there, though we might not be yet, we might not be watching. But people in some other house are already watching: 'it' has plenty of time, plenty of viewers already—and, anyway, we'll probably come around to watch sooner or later. This wave of sameness, about to enter everywhere, could be seen either as 'frightening' (as a loss of individuality: all those supposedly particular 'I's' about to be entered by 'it') or as 'reassuring' (as a unification of people in community, or as something to fall back on: regularity in the midst of psychological and sociological variables). One way television, in its early days, was made to appear 'reassuring' by means of its housing: the introduction of the TV console—the TV appeared in the home as furniture, like any other furniture. The non-physicality of television was made physical; the air was grounded and brought down to earth. This was something we could 'feel at home with'. The sameness imported into the home did not have to be seen as anonymity; rather, it could be seen as the sameness of furniture, the sameness of clothing and fashion—a sign of comfort and equality.

5.

Looked at from the viewpoint of art, furniture is analogous to sculpture. Just as furniture fits into a room, and takes up floor-space, inside a house, sculpture fits into and takes up space in an art-exhibition area. Take this 'thing': it isn't as big as a room, so it's only furniture; it isn't as big as architecture, so it's only sculpture. In its early days, the TV set took, inside the house, the position of specialized furniture: the position of sculpture. It was like other furniture, but there were differences: it couldn't be sat in, like a chair; it couldn't be sat at, like a table; part of the console could, as a by-product, function like a cabinet, for storage, but not the TV-part itself. Compared to other furniture, the television set couldn't be used, it could only be looked at; it had the uselessness that one associates with art. A person could walk around the TV set, the way a person could walk around a sculpture; but, in order to see what was being transmitted, the person would have to look at it frontally (the way a sculpture is looked at in photographs: photographs being the most convenient way a sculpture becomes known, since a sculpture is harder to move than a painting—the world of art-distribution, the world of art-books, is predicated on frontality and therefore on painting). But recently there's been a change in the shape of television: the mode of television is no longer the unmovable console but the portable. What was analogous to sculpture is now, at first

eerd. Je kon om het toestel heen lopen, zoals je om een beeldhouwwerk heen kunt lopen, maar om te zien wat er werd uitgezonden, moest je naar de voorkant kijken (zoals een beeldhouwwerk op foto's wordt bekeken, die de makkelijkste manier zijn om een beeldhouwwerk te laten zien, omdat een beeldhouwwerk moeilijker te vervoeren is dan een schilderij—de wereld van de kunstverspreiding en van kunst-boeken is gebaseerd op de frontale aanblik en dus op schilderijen). Maar de laatste tijd heeft de vorm van de televisie een verandering ondergaan: de niet-verplaatsbare kast is uit de mode geraakt en vervangen door de draagbare televisie. Het lijkt alsof het tv-toestel niet meer te vergelijken is met een beeldhouwwerk, maar nu eerder met een schilderij: het kan van de zitkamer naar het bed of het aanrecht worden verplaatst, zoals een schilderij van de ene muur naar de andere kan worden verhangen. Maar de vergelijking gaat mank: het tv-toestel is te 'dik', te diep, om een schilderij te zijn (hoewel de droom van de volledig platte tv waarschijnlijk binnenkort verwezenlijkt gaat worden, en misschien voor enkele bevoorrechten al werkelijkheid is). Op dit moment is het gewone tv-toestel in ieder geval geen schilderij en geen beeldhouwwerk: televisie is niet met kunst te vergelijken—televisie heeft teveel met wetenschap te maken om kunst te zijn.

6.

Televisie doet direct denken aan wetenschap en technologie. In de jaren vijftig was dit voor het Amerikaanse huisgezin angstaanjagend: wetenschap was iets van de Russen, de Russen hadden de eerste mens in de ruimte gebracht, en de ruimte was Russisch gebied (denk aan science-fiction films uit die tijd, zoals *Invasion of the Body Snatchers* en *The Thing*, die het onbekende gelijkstelden met het 'Rode Gevaar' en communistische spionage). In die sfeer zou het binnenbrengen van de wetenschap, in de vorm van een kale televisie, in de huiskamer zo iets zijn geweest als het voor het avondeten uitnodigen van een kruising tussen dr. Frankenstein en Kim Philby. Daarom moest de wetenschap worden gedomesticeerd: nadat de tv in meubilair was veranderd, hoefde niemand er meer bang voor te zijn en kon iedereen er rustig bij ontspannen. Maar er kwamen veranderingen: in 1969 was het een Amerikaan die als eerste mens een voet op de maan zette en er de Amerikaanse vlag plantte. De wetenschap was niet meer angstaanjagend, de hemel was op aarde (in Amerika) en de toekomst was nu. Daarom heeft men er de laatste tijd ook geen behoefte meer aan het wetenschappelijke uiterlijk van de televisie te verbergen in een kast die wel met de hand gemaakt lijkt; dit ambachtelijke

glance, more analogous to painting: the TV set can be moved from corner to bed to kitchen-counter, the way a painting can be moved from wall to wall. But the analogy doesn't hold: the TV set is too 'thick', too deep, to be a painting (though soon-to-be-possible, probably, and maybe already existent in privileged cases, is the dream of the paper-thin TV). At the moment, anyway, the conventional TV set is neither painting nor sculpture: television evades the world of art—television is too much science to be art.

6.

The connotation of television is: science and technology. In the 50's, this spelled terror to the American home: science belonged to the Russians, the Russians had put the first person into space, outer space was the Russians' territory (cf. science-fiction movies of that time—like *Invasion of the Body Snatchers* and *The Thing*—which equated the unknown with the 'Red Menace', the Communist spy). In an atmosphere like that, bringing science into the home in the shape of a bare TV, space would have been like inviting to dinner a composite of Dr. Frankenstein and Kim Philby. So science had to be domesticated: turned into furniture, it was nothing to be afraid of, it was something to relax with. But then things changed; by 1969, the first person to step on the moon was an American, the American flag was implanted on the moon. Science wasn't frightening anymore, the heavens were brought down to (an American) earth, the future was now. More recently, therefore, there hasn't been the need to camouflage the science-look of television inside the hand-crafted-looking console; the hand-crafted look could be seen as the old world, the European world, dragging the American back, whereas the American now was allowed to be a cowboy again—and the cowboy travelled spare and lean, with tenuous connections to 'home', the cowboy was the 'Swinging Single'. The new spareness and leanness could be exemplified in the sleekness of the television set; the new TV set has been allowed, encouraged, to announce its hi-tech background. Television, now, is science-fiction dropped into the middle of your home: television (as well as stereo equipment, etc.) is science turned into a pet. The viewer/consumer can have part of what NASA has, what Bell Telephone Labs have: science becomes democratized.

7.

Assume that there are two kinds of power: economic power and sexual power. What new TV-equipment does, now, is camouflage economic power: it gives the buyer the illusion that economic power is in this/her hands—after all, the buyer can prove it, the buyer can hold the

uiterlijk kon worden geassocieerd met de oude wereld, de Europese wereld, die de Amerikaan ophoudt en hindert, terwijl de Amerikaan nu weer een cowboy kon zijn, die zonder overtollige ballast rondtrekt en nauwelijks contact onderhoudt met 'thuis'. Dit kon tot uiting worden gebracht in een televisietoestel zonder franje; het nieuwe televisietoestel mag zijn technische achtergrond verraden en moet die zelfs bij voorkeur duidelijk laten zien. Een tv-toestel is nu een stuk science-fiction dat in je huis is gedropt: een tv-toestel is (net als stereo-apparatuur en dergelijke) wetenschap die is omgetoverd tot een huisdier. De kijker/consument kan delen in wat de NASA allemaal heeft, en in wat de Bell Telephone Labs hebben: de wetenschap wordt democratisch.

7.

Laten we aannemen dat er twee soorten macht zijn: economische macht en seksuele macht. Wat de nieuwe tv-apparatuur doet, is het camoufleren van de economische macht: de koper krijgt de illusie dat hij of zij economische macht in handen heeft—tenslotte kan die koper dat bewijzen en de nieuwste techniek in een doos vasthouden (alsof hij of zij zichzelf op een foto bekijkt, net als andere mensen die op andere foto's de nieuwste techniek bezitten). En dat vasthouden ervan, het later ernaar kijken in de privacy van zijn of haar huis, en het gebruik van dat huis als een plaats om met die apparatuur te pronken tegenover vrienden—dat is allemaal een manier om de seksuele energie te verminderen. Want televisie is de afwezigheid van het lichaam; televisie staat voor het lichaam dat in elektronica is veranderd, het lichaam-zonder-seks. En deze seksloosheid wordt overgebracht naar het huis, precies op de plaatsen waar het lichaam de overhand heeft: de vrouw kijkt televisie in de keuken, terwijl ze het eten klaarmaakt, en het paar kijkt televisie in bed, direct voorafgaand aan het seksuele contact. De geslachtsloosheid van het televisietoestel functioneert als een teken, of een herinnering, en wekt een soort heimwee op—niet zo zeer naar het verleden, als wel naar een fictieve toekomst: 'Als we nou eens niet hoefden te eten', 'Als we er nu eens geen behoefte aan hadden om te vrijen . . .'

8.

Omdat de televisie een afwezigheid, of een verschil, vertegenwoordigt, moet het duidelijk worden gemaakt dat hij in huis toch niet helemaal op zijn plaats is. Hij moet er 'technischer' uitzien dan alle andere dingen in huis. De wetenschap is dan wel gedemocratiseerd, maar praalt toch nog met haar toekomst (als de wetenschap over democratie praat, bedoelt ze kapitalisme): het modernste

state-of-the-art in a box (as if looking at himself/herself in a photograph, like other people, in other photographs, holding the state-of-the-art in a box). And holding it, and looking at it later in the privacy of his/her home, and making that home a show-place where equipment can be shown off to friends—all this is a way of draining sexual power. Because television is the absence of the body; television signifies the body-become-electronics, the body-without-sex. This sexlessness, then, is placed in the home, in exactly those spots where the body runs rampant: the woman watches the TV set in the kitchen, as she prepares food—the couple watches the TV set at the foot of their bed, right before sexual intercourse. The sexlessness of the television set functions as a sign, a reminder; it induces a nostalgia not so much for the past as for a fiction of the future: 'If only we didn't need to eat', 'If only we didn't desire to fuck . . .'

8.

Since television represents an absence, a difference, it has to be seen as at least slightly out-of-place in the home. It has to look more 'hi-tech' than anything else in the home. Science, though democratized, still flaunts its future (science, talking democracy, announces capitalism): the current TV set is being out-dated at the very moment it's looked at—the fact that it's so advanced says only that 'you ain't seen nothin' yet'. The viewer, the buyer, owns only a piece of the future: the viewer, the buyer, has only a model, only a toy version, of technological development. Science maintains itself as ungraspable, while at the same time promising itself as 'dreams money can buy'. The toy version of science announces that matter is governable, with money; its secret message is: once matter is governed, then sex will be governed along with it. Having money, then, might be the opposite of the possibility of 'buying sex'; having money might be a matter of 'buying out' sex, getting rid of sex, the way the businessperson gets rid of the opposition. Toy-science allows a person in the role of television-viewer to practise other roles: practice for a role in the world of the rich, practice for a role in the world of no-body.

9.

The TV-consumer practises the role of the TV-producer. The means is the field of home-made video. Theoretically, cable-TV is public-access TV—anyone can have a program on cable-television. The connotation of home-made video, put on cable-television, is: this is television from one home to another—television like a cookbook, like a recipe handed down from grandmother. The proof of this is: you can see the seams show—this is television with its

tv-toestel wordt achterhaald op het moment dat we ernaar kijken—al het technische vernuft betekent alleen: 'Je moest eens weten wat er nog komt'. De kijker, de koper, bezit alleen een model, een speelgoed-versie, van de technische ontwikkelingen. De wetenschap behoudt haar onaantastbare karakter, terwijl ze zichzelf tegelijk aanprijst als 'dromen die binnen ieders bereik liggen'. De speelgoed-versie van de wetenschap verkondigt dat de materie beheerst kan worden, met behulp van geld; en de verborgen boodschap is: als de materie eenmaal wordt beheerst, is de seksualiteit daarmee ook onder controle gebracht. Dus betekent het bezit van geld misschien wel het omgekeerde van de mogelijkheid om 'seks te kopen'; misschien betekent het bezit van geld wel het 'uitkopen' van seks, of het uitschakelen ervan, zoals een zakenman of -vrouw de concurrentie uitschakelt. Speelgoed-wetenschap laat iemand in de rol van televisiekijker andere rollen oefenen: een oefening voor een rol in de wereld van de rijken, een oefening voor een rol in de wereld zonder lichamen.

9.

De tv-consument begint ook de rol te spelen van tv-producent. Het middel dat hij hiervoor gebruikt, is de thuis gemaakte video-opname. Theoretisch is kabeltelevisie algemeen toegankelijke televisie—iedereen kan op de kabeltelevisie een programma hebben. De bijbetekenis van zelfgemaakte video-opnamen op kabeltelevisie is: dit is de televisie van het ene huis naar het andere—televisie als een kookboek, als een recept dat nog van grootmoeder afkomstig is. Het bewijs: je kunt de naden zien—dit is televisie met de broek naar beneden. Zelfgemaakte televisie presenteert zichzelf als getuigenis en voorspelling: het is zowel het verleden als de toekomst van de televisie. Aan de ene kant is het de goedkope televisie uit de tijd voordat alles door de grote maatschappijen en de reclame werd gladgestreken (maar dat is een verzonnen verleden, want de televisie is ontstaan met behulp van het geld van de grote maatschappijen en de reclame). En aan de andere kant is het televisie door de mensen voor de mensen (maar dat is een abstracte toekomst, zonder wortels in de politieke realiteit).

10.

Kunst-video kan worden beschouwd als een onder-categorie van zelfgemaakte video. Of anders kunnen we het een plaats geven op een glijdende schaal tussen zelfgemaakte video aan de ene kant en de programma's van de grote omroepen aan de andere kant. Maar waar we kunst-video theoretisch ook plaatsen, de praktische locatie is Amerika. Het is nu eenmaal zo dat het voor kunste-

pants down. Home-made television presents itself as evidence and prophecy: this is both the past and the future of television. On the one hand, this is television on-the-cheap, before corporations and advertising slicked it up (but this past is a simulated past: TV came into existence only by means of the money provided by corporations and advertising). On the other hand, this is television by the people and for the people (but this future is an abstract future, without real-time political determinants).

10.

Art-video might be placed as a sub-category of home-made video. Or it might be placed on a sliding scale somewhere between home-made video on the one side and regular-broadcast television on the other side. Wherever it is located, theoretically, art-video is grounded, practically, in America. The fact is: getting hold of video-equipment at all, not to mention getting hold of more sophisticated video-equipment, is easier for artists living in America. Making the choice to do video, then, is the privilege of someone who participates in a power-culture. Video-art might be considered as American art's last-ditch attempt to retain hegemony (an hegemony that, furthermore, could be retained by employing the style of an American tradition: a push toward more and more airiness, a push for purity, like chasing after Moby Dick), before Europe fought back with neo-expressionism. Neo-expressionism was, for one thing, a last desperate attempt to retain the body in an electronic world where the body was in the process of disappearing—in this sense, neo-expressionism is like jogging, or aerobic-dancing. But jogging, and aerobic-dancing, are also badges, proofs, of income and class: the signs of a rising young-professional upper-middle class. So neo-expressionism, just as it brought back the body to a world-at-large that was becoming body-less, brought back 'body', substantiveness, to art at the time it was talked about as being object-less. Neo-expressionism courted collectors by giving them something they could, at the same time, put their minds to and put their hands on: neo-expressionism confirmed the body-consciousness of a wealthy class and, at the same time, gave collectors something to do again, something to collect. The desperate American attempt at hegemony, then, advertising video-art as the product, was still-born: it concentrated too much on production and not enough on accumulation—since video-art was inherently multiple, it couldn't attract the collector, who needed to acquire something unique. The video-artist, born in a situation of power, had no power of

naars die in Amerika wonen, makkelijker is om video-apparatuur te pakken te krijgen, en dat geldt zeker voor de meer verfijnde apparatuur. Het besluit om met video te gaan werken is dan ook voorbehouden aan mensen die tot een macht-cultuur behoren. Video-kunst kan worden beschouwd als de laatste poging van de Amerikaanse kunst om de hegemonie te behouden (een hegemonie die bovendien kon worden behouden door de stijl te gebruiken van een Amerikaanse traditie: een streven naar steeds meer luchtigheid, een streven naar zuiverheid, als het najagen van Moby Dick), voordat Europa terugvocht met het neo-expressionisme. Het neo-expressionisme was onder andere een laatste wanhopige poging om het lichaam te behouden in een elektronische wereld waarin het lichaam bezig was te verdwijnen—in dit opzicht is het neo-expressionisme te vergelijken met jogging en aerobic-dancing. Maar jogging en aerobic-dancing zijn ook kenmerken, signalen, van een bepaald inkomen en een sociale klasse: de herkenningstekens van de klasse van jonge, goed verdienende carrière-makers. Het neo-expressionisme bracht het lichaam terug in de wereld in het algemeen, die bezig was lichaam-loos te worden, en gaf daarnaast 'body' en tastbaarheid terug aan de kunst in een tijd dat daarover gepraat werd alsof die geen object had. Het neo-expressionisme dong naar de gunsten van verzamelaars door ze iets te geven dat hun geest bezighield, maar toch ook tastbaar was: het neo-expressionisme bevestigde de lichaamsbewustheid van een rijke sociale klasse en gaf bovendien verzamelaars weer iets te doen, iets om te verzamelen. De wanhopige Amerikaanse poging om de hegemonie te behouden door het propageren van video-kunst, was bij voorbaat tevergeefs: de klemtoon lag teveel op het produceren en niet genoeg op het verzamelen—doordat video-kunst per definitie veelvoudig is, sprak het de verzamelaar niet aan, die iets unieks wilde verwerven. De video-kunstenaar, 'die geboren was in een machtssituatie, had geen eigen macht, die naar buiten kon treden. Als een verwend kind kon de video-kunstenaar luxueus met macht spelen: de video-kunstenaar kon alle rollen voor zich opeisen in een solitaire wereld. Aan de ene kant kon de video-kunst aanspraak maken op de voordelen van de context van de gewone televisieprogramma's (omdat dat een werktuig is van de 'big business', moet video-kunst macht en invloed hebben); en aan de andere kant kon de video-kunst tegelijk aanspraak maken op de voordelen van zelfgemaakte video (omdat de video-kunstenaar niet tot het commerciële televisiesysteem behoort, moet hij of zij de kunstenaar van het volk zijn).

his/her own, that could go outside the self. Like a spoiled child, then, the video-artist had the luxury of playing at power: the video-artist could take on all the roles in a solitary world. On the one hand, video-art could claim the advantage of the context of regular-broadcast television (since this is the tool of big business, video-art must have power and influence); on the other hand, at the same time, video-art could claim the advantage of home-made video (since the video-artist isn't part of the commercial-television system, the video-artist must be the people's artist).

11.

The sensibility drawn to regular-broadcast television is willing to give up the name 'artist' and slide off into the category of 'TV producer'. This type of sensibility shows self-sufficiency: it doesn't need the name 'art' to justify one's own existence—art is seen as, on the one hand, a bag of tricks (skills, crafts) and, on the other hand, an attitude, a piloting device, that can be applied to any number of roles ('there's no art, we just try to do things the best way we can'). This type of sensibility is comfortable with the notions of 'summary' and 'condensation', and doesn't feel the need for 'experience' (this sensibility would, probably, prefer driving to walking, choose the airplane over the railroad). In a world before video (or, more precisely, further back than that: in a world before mass-media), this type of sensibility would have turned, probably—for lack of anything else—to painting: this type of sensibility feels comfortable with walls, and with standing in front of a wall—it feels no need for a floor to walk around on. At the same time, this sensibility feels uncomfortable with walls confined to one kind of place, like the walls of a museum; between the time of the dominance of painting and the time of the dominance of television, this sensibility would be drawn to posters on the sides of buildings—or to (miniature) walls that can be turned, like comic-books.

12.

The alternative sensibility—that of the video-artist who turns toward home-made video—might leave the arena (of distribution) altogether, and withdraw into the gallery/museum. Video, there, is shown as an exhibit (like a wild-animal exhibit): video is brought into the museum and displayed as an artifact of the twentieth century—the way period furniture, for example, is displayed elsewhere in the museum. The sensibility drawn to the gallery/museum is unsure of itself: it needs the terms 'art' and 'artist' to fall back on. This sensibility has to 'gather in' rather than 'spread out'; anything, from any field, can be

11.

De kunstenaar die zich aangetrokken voelt tot de gewone televisie, is bereid de benaming 'kunstenaar' op te geven en af te glijden tot de categorie 'televisiemaker'. Hiermee geeft hij blijk van zelfstandigheid: hij heeft geen behoefte aan de benaming 'kunst' om zijn eigen bestaan te rechtvaardigen—kunst wordt opgevat als, aan de ene kant, een verzameling trucs (vaardigheden) en, aan de andere kant, een houding, een leidraad, die op allerlei soorten rollen kan worden toegepast ('kunst bestaat niet, we proberen het gewoon zo goed mogelijk te doen'). Dit type kunstenaar heeft geen moeite met de begrippen 'samenvatting' en 'overzicht', en heeft geen behoefte aan 'beleving' (en verkiest waarschijnlijk auto-rijden boven lopen, en het vliegtuig boven de trein). Toen er nog geen video bestond (of nauwkeuriger, toen er nog geen massamedia bestonden) zou dit type kunstenaar waarschijnlijk—bij gebrek aan beter—zijn gaan schilderen: dit type kunstenaar voelt zich op zijn gemak met muren, en met voor een muur staan—hij heeft geen behoefte aan een vloer om over rond te lopen. Maar hij vindt het niet prettig als die muren aan één plaats gebonden zijn, zoals de muren van een museum; tussen de tijd waarin het schilderen overheerste, en de tijd waarin de televisie overheerst, zou dit type waarschijnlijk posters zijn gaan maken voor de buitenkant van gebouwen of (miniatuur) muren die als een stripboek kunnen worden omgeslagen.

12.

Het andere type video-kunstenaar, die zich op de zelfgemaakte video werpt, verlaat de arena (van de vrije markt) misschien helemaal en trekt zich terug in de musea. Daar wordt het video-werk tentoongesteld (als een wilde-beesten-show): het wordt het museum binnengebracht en getoond als een artefact van de twintigste eeuw—net zoals in een ander museum bijvoorbeeld stijlmeubelen te zien zijn. De video-kunstenaar die zich aangetrokken voelt door het museum, is onzeker van zichzelf: hij heeft de termen 'kunst' en 'kunstenaar' nodig om op terug te kunnen vallen. Hij is ook meer een 'vergaarder' dan een 'uitdeler'; alles, overal vandaan, kan worden gebruikt om kunst te maken, maar het moet dan wel worden binnengebracht in de categorie kunst (het is niet de bedoeling dat de categorie kunst zich uitspreidt over andere terreinen). Dit type kunstenaar zou zich in een tijdperk voor de video (en voor de massamedia) waarschijnlijk aan beeldhouwen hebben gewijd: hij heeft behoefte aan een ruimte om zich heen, en aan iets tastbaars dat hij kan vastpakken. Dit beeldhouwerstype heeft aanvankelijk misschien de behoefte om naar buiten te gaan, waar hij de hele ruimte van de stad en het landschap heeft om in te werken—maar als hij eenmaal buiten is, loopt hij het risico af te glijden tot de categorie 'architectuur'. Om dat te voorkomen en de benaming 'kunst' voor zichzelf veilig te stellen, moet hij zijn toevlucht zoeken in architectuur die al bestaat. Hij heeft een omhulsel nodig waarin hij iets kan inpassen, alsof hij een beeld in een nis zet. In het museum wordt de video-monitor op een voetstuk gezet. De video-situatie wordt omgevormd tot een theater-situatie: de monitor wordt in een kamer gezet, met een rij stoelen ervoor—meestal moeten de lampen uit (video grijpt terug op het verleden, de wereld van de film). Er is in deze situatie misschien toch nog iets dat het beeldhouwerstype dwarszit: hij heeft de benaming 'kunstenaar' dan wel behouden, maar de benaming 'beeldhouwer' is hij kwijt—het is geen 'beeldhouwwerk' meer, maar een 'performance'. Om de titel 'beeldhouwkunst' te behouden, zal dit type kunstenaar zijn toevlucht moeten zoeken in de paradox van de 'video-installatie'.

13.

Een video-installatie is de samenvoeging van twee tegengestelden (of, anders gezegd, een video-installatie komt erop neer dat je iets krijgt en te goed houdt, tegelijk). Aan de ene kant geeft de 'installatie' het kunstwerk een bepaalde plaats en een bepaalde tijd (een bepaalde tijdsduur en misschien ook een bepaald tijdstip). En aan de andere kant heeft video (met alle consequenties, dus uitgezonden op de televisie) geen eigen plaats: althans, die plaats kan niet worden vastgesteld—het is onmogelijk om te weten te komen hoe al die miljoenen huizen er uitzien waar de uitzending wordt ontvangen. Een video-installatie geeft dus een plaats aan plaatsloosheid; het is een poging om de tijd stil te zetten. De prikkel tot het maken van video-installaties zou wel eens nostalgie kunnen zijn: het neemt het moderne reizen per vliegtuig, waarbij je alleen de lucht kunt zien, en voegt er het wisselende landschap van een treinreis aan toe. Een video-installatie brengt het tv-toestel weer terug tot het domein van het meubilair; het tv-toestel is in het museum omgeven door de ombouw van de installatie, zoals het in huis omgeven is door het meubilair van de kamer. Er is echter een verschil: in huis is het tv-toestel een soort huisgenoot, die bijna niet wordt opgemerkt, een huisdier dat opgetild en gecommandeerd kan worden; de kijker hoeft niet voortdurend naar het scherm te kijken, de tv blijft aan terwijl de kijker (het huis-lichaam) zijn gang gaat, de kijker gaat iets halen in de keuken en neemt het mee terug naar de tv. Wanneer een televisietoestel echter in een museale installatie wordt geplaatst, heeft dat tv-toestel de

used for art-doing, but whatever is used has to be imported into the category of art (rather than allowing the category of art to dissipate itself into other fields). This type of sensibility, in a time before video (before mass-media), would have turned, probably, toward sculpture: this sensibility needs a space to be in, needs something tangible to grab on to. This sculpture-sensibility might begin by having a tendency to go outside, where it could have the space of town and country to work in—but, once outside, that sensibility is in danger of sliding into the category of 'architecture'. To stop that slide, and keep for itself the name 'art', this sensibility has to resort to an architecture that already exists. This sensibility needs an enclosure into which something can be fit, like squeezing a figure into an alcove. Inside the gallery/museum, the video-monitor is placed on a pedestal or base. The video situation is transformed into a theater situation: inside a room, the TV monitor is set up in front of rows of seats—the lights are out (video shoots back into the past, into the world of movies). This situation might cause the sculpture-sensibility to have nagging doubts: it has kept the name 'artist' only to lose the name 'sculptor'—'sculpture' slips into 'performance art'. To preserve the term 'sculpture', this type of sensibility might have to resort to the paradox of 'video installation'.

13.

Video-installation is the conjunction of opposites (or, to put it another way: video-installation is like having your cake and eating it, too). On the one hand, 'installation' places an art-work in a specific site, for a specific time (a specific duration and also, possibly, a specific historic time). On the other hand, 'video' (with its consequences followed through: video broadcast on television) is placeless: at least, its place can't be determined—there's no way of knowing the particular look of all those millions of homes that receive the TV broadcast. Video-installation, then, places placelessness; video-installation is an attempt to stop time. The urge toward video-installation might be nostalgic: it takes airplane travel, where all you can see is sky, and imposes onto it the landscape incidents of a railroad journey. Video-installation returns the TV set to the domain of furniture; the TV set, in the gallery/museum, is surrounded by the sculptural apparatus of the installation, the way the TV set, in the home, is surrounded by the furnishings of the room. The difference is: in the home, the TV set is assumed as a home-companion, almost unnoticed, a household pet that can be handled and kicked around; the viewer doesn't have to keep his/her eyes focused on the TV screen, the TV set remains on while the viewer (the home-body) comes and goes, the viewer goes to get something in the kitchen and brings it back to the TV set. Once a TV set, however, is placed in a sculpture-installation, the TV set tends to dominate; the TV set acts as a target—the rest of the installation functions as a display-device, a support-structure for the light on the screen (the viewer stares into the television set, as if staring into a fireplace). The rest of the installation is in danger of fading away; the rest of the installation is the past that upholds the future (as embodied in the TV set), but the future wins. Video-installation starts out by dealing with a whole-system, a whole space; but the field, the ground, disappears in favor of the 'point', the TV set. The situation seems similar to wanting what you can't have; now that the TV set is camouflaged by the apparatus of an installation, an extra effort is made to find it, to 'get the point'. The reason for this might be that the conventional location for a television-set is in the home; when it is come upon elsewhere, whether inside a gallery/museum or outside, in a store-window or a supermarket, the viewer is stopped in his/her tracks: the situation is like that of a visitor from another planet happening upon a TV set—only in this case it is the 'other-planet' (the home, the living-room) that comes upon the viewer, out of the privacy of his/her home and in public. The viewer, seeing the TV set, is brought back home—and here, abstractly, 'home' reads the way it could never be allowed to read when surrounded by the customs of living-room furniture: 'home' means 'resting-place', 'the final resting place', the land of the numb/the still/the dead.

14.

If the electronics of TV makes it comparable to science-fiction, then the sculpture-part of a video-installation brings the science-fiction down to earth: there's a mix of genres—the genre of science-fiction is brought together with the genre of the *film noir*, the gangster flick. The way a viewer moves around a sculpture, the detective moves over the street-scape looking for clues, finding the body (and, after that, trying to find the agent that caused the body to be considered no longer a 'person' but only a 'body'). The detective-story might drift off into another genre, that of the horror-movie—the body becomes the body that couldn't, wouldn't, die. If television posits the body-that-disappears-into-thin-air, then sculpture counters that by positing the body-that-can't-die. Sculpture, while refusing the urge for the supernatural that painting reveals, betrays the urge for something even more unnatural: the urge for permanence, the urge to be the un-

neiging te overheersen; het tv-toestel wordt het mikpunt—de rest van de installatie functioneert als een hulpmiddel voor het vertonen van het licht op het scherm (de kijker staart naar het tv-toestel, zoals hij naar een haardvuur zou staren). De rest van de installatie loopt het gevaar te vervagen; de rest van de installatie is het verleden dat de toekomst (belichaamd door de tv) ondersteunt, maar de toekomst wint het. Een video-installatie gaat uit van aandacht voor een heel systeem, een hele ruimte; maar het veld, de omgeving, verdwijnt ten gunste van de 'pointe', het televisietoestel. De situatie lijkt op het nastreven van het onmogelijke; nu het tv-toestel gecamoufleerd is door de andere delen van de installatie, wordt er extra moeite gedaan om het te vinden, en de 'pointe' te ontdekken. Dit heeft misschien te maken met het feit dat de normale plaats voor een tv-toestel in huis is; als het ergens anders staat, of dat nu in een museum is of in een etalage of een warenhuis, wordt de kijker als het ware tot stilstand gebracht: het is te vergelijken met een bezoeker van een andere planeet die een televisietoestel ziet—alleen is het in dit geval de 'andere planeet' (het huis, de woonkamer) die onverwacht naar de kijker komt, buiten de privacy van zijn of haar huis en in het openbaar. De kijker wordt door het zien van het tv-toestel naar huis overgebracht—en 'huis' heeft hier een abstracte betekenis die het nooit zou kunnen hebben in de gewone omgeving van het huiskamer-meubilair: 'huis' betekent 'rustplaats', 'de laatste rustplaats', het land van de zwijgers/de verdoofden/de doden.

14.

Door de elektronica van de televisie lijkt een video-installatie misschien op science-fiction, maar het beeldhouwaspect brengt de science-fiction weer terug in de realiteit: het is een combinatie van genres—het genre van de science fiction is samengevoegd met het genre van de *film noir*, de gangster-film. Een kijker loopt op dezelfde manier rond een beeldhouwwerk als een detective de omgeving afzoekt naar aanwijzingen en de dader probeert te ontdekken, die ervoor heeft gezorgd dat het lijk geen 'persoon' meer is, maar alleen een 'lichaam'. Het detective-verhaal kan overgaan in een ander genre, zoals dat van de griezelfilm, waarin het lichaam een lichaam wordt dat niet kon of wou sterven. De televisie doet het lichaam in het niets verdwijnen, en de beeldhouwkunst komt juist met het lichaam dat niet kan sterven. De beeldhouwkunst wijst het streven naar het bovennatuurlijke van de schilderkunst af, maar geeft zelf blijk van een verlangen naar iets nog onnatuurlijkers: het verlangen naar onvergankelijkheid, het verlangen om on-dood te zijn. Onder de

dead. Sculpture, placed under the cover of its father/-mother architecture, yearns, finally, to be experienced; it can't always depend on being photographed and documented, because then it would lose its category—sculpture drifts off into painting or photography. This doesn't mean that the only way each person knows sculpture is by experiencing it; of course a person can know it through photographs—but that knowledge is sufficient only because it includes the knowledge that, somewhere, the sculpture is already being experienced by somebody else. (It's not enough to know that somebody *already has* experienced it, in the past, now that the sculpture no longer exists; in that case, sculpture drifts off into the realm of 'archaeology'.) Sculpture, in order to be experienced, has to be preserved; it has to exist the way a city exists, long enough to be taken for granted. The sculptor, then, whatever other intentions he/she might claim to have, is always engaged in an act of conservatism; though the means might be the apparent flaunting of traditions, the end is the most traditional, the most conservative, of all—making the being that refuses to die. The sculptor, then, who tries to thicken this plot, the sculptor who imports video into his/her object-installation, might be a person who's afraid of being out-dated, a person embarassed about clinging so hard to the past.

VITO ACCONCI

hoede geplaatst van haar vader/moeder de architectuur, verlangt de beeldhouwkunst er tenslotte naar beleefd te worden; het is niet genoeg om alleen gefotografeerd en beschreven te worden, want dan zou de beeldhouwkunst als categorie verdwijnen en veranderen in schilderkunst of fotografie. Dit betekent niet dat iemand een beeldhouwwerk alleen kan kennen door het te ervaren; natuurlijk kun je het ook kennen via foto's—maar die kennis is alleen voldoende omdat je ook weet dat het beeldhouwwerk ergens door iemand anders wordt ervaren. (Het is niet genoeg om te weten dat iemand het *ooit heeft* ervaren in het verleden, terwijl het nu niet meer bestaat: in dat geval gaat de beeldhouwkunst tot de 'archeologie' behoren.) Om ervaren te kunnen worden, moet beeldhouwkunst bewaard blijven; een beeldhouwwerk moet bestaan zoals een stad bestaat—zo lang dat het vanzelf spreekt. Daarom is een beeldhouwer, wat voor bedoelingen hij of zij verder ook zegt te hebben, altijd conservatief bezig: het middel lijkt misschien in strijd te zijn met alle tradities, maar het doel is het meest traditionele en meest conservatieve dat mogelijk is—het maken van het wezen dat weigert te sterven. Daarom zou de beeldhouwer die dit gegeven nog probeert te versterken en video in zijn installatie introduceert, wel eens iemand kunnen zijn die bang is om ouderwets te zijn en zich ervoor schaamt dat hij zo sterk aan het verleden hecht.

VITO ACCONCI

WIM BEEREN

Video en beeldende kunst

Wanneer je in 1984 schrijft over video en beeldende kunst, heb je geen behoefte om een sluimerende discussie op te rakelen waarin de vraag zou kunnen opvlammen of beeldende kunst op een andere manier te bewerkstelligen is dan in de gevestigde media van schilderkunst, sculptuur, tekenkunst en grafiek. Dat gesprek hebben we nu toch wel gehad? Na de stellingen en praktijken van Marcel Duchamp, causa finita. Kunst is evenzeer een zaak van de geest als van de materie en voor zover kunst materieel is, speculeert ze op intellect en psyche. Van welke materie sprake is, is bijkomstig als die maar dienstig is om tot een formulering te komen die indringend, voorstellend, veranderend en bestendig is. Zo indringend dat ze vermag door te dringen in de menselijke ervaring. Voorstellend in de zin dat ze in de mens een duidelijk waarneembaar beeld oproept. Veranderend in de betekenis dat ze creatief inwerkt op de voorstellingen van de mens en deze uitbreidt. Bestendig doordat ze als kunstwerk duurzaam is van betekenis en de kwaliteiten bezit om bij voortduring herkend te worden in haar individualiteit en haar energie blijft uitoefenen op hen die met die kunst in contact komen.

Binnen deze algemene karakterisering is er een nonconformisme mogelijk wat betreft de gestalte, inhoud en materie van kunst. Ook binnen de begrenzing van wat beeldende kunst wordt genoemd bestaat een grote schakering en veelzijdigheid waardoor wij over beeldhouwkunst, schilderkunst en tekeningen en zelfs over aspecten van architectuur kunnen spreken in de zekerheid dat we 't over beeldende kunst hebben. Ook is het in ons verruimende twintigste-eeuwse kunsthistorische begrip mogelijk om zonder misverstand oud-christelijke mozaïeken, middeleeuwse primitieve schilderijen, zilveren zoutvaten uit het maniërisme, aquarellen van het impressionisme en collages van Picasso zinnig met elkaar in verband te brengen in termen die men herkent als die van beeldende kunst. Chronologische, inhoudelijke, stylistische onderscheidingen kunnen elkaar niet buiten het terrein beeldende kunst stoten. En zelfs indelingen naar categorieën, bijvoorbeeld die van zelfstandige en toegepaste kunst, of schilder- en beeldhouwkunst naast kunstnijverheid, zetten elkaar niet buitenspel.

Het schilderend vermogen van Titiaan maakt de gekloste kanten kraag niet ridicuul zomin als de tekeningen van James Thurber zouden vervluchtigen op het moment dat men zich die van Rafaël in herinnering brengt. Het onderscheid naar techniek, intentie, inhoud, vermogen, materie en functie wordt geaccepteerd zonder dat die onderscheidingen de zaken dermate begrenzen dat ze het generale begrip van beeldende kunst onbruikbaar maken.

Ik bedoel niet te simplificeren maar eerder te vragen hoe wezenlijk dan wel die term van beeldende kunst is *geworden* om tot zinvolle aanduiding te kunnen dienen voor produkten die zo uiteenlopend zijn. Ongetwijfeld *zijn* er bij herhaling de ontkenningen geweest van elkanders kunstopvattingen waardoor ganse kunstwerelden met hun opvattingen werden afgeschreven. Dat geldt zowel de actualiteit als de historische feiten. Het Franse impressionisme heeft het in zijn eigen tijd zwaar te verduren gehad voordat het omhelsd werd als het enfant chéri van de burgerij. Maar ook de historie kon een weerzinwekkende betekenis hebben. De gotiek dook als een dreigend spook uit de historie op voor de 19e-eeuwse kunsthistoricus Burckhardt die door zijn aanvaarding van de klassieke normen geen raad wist met wat hij aanzag als uitzinnig duistere barbarij. In onze eigen jaren '60 werd de schilderkunst uit het nabije verleden weliswaar niet afgeschreven maar wel uitgeput geacht.

Nieuwe middelen van registratie, waaronder film en video, werden ingevoerd. Er ontstond een pittige discussie over het einde van het schilderij. Maar eind jaren '70 krijgt, binnen het panorama van de beeldende kunst, schilderkunst een nieuwe betekenis terwijl tegelijkertijd de experimenten in video, die vanaf 1965 waren begonnen en aanvankelijk in een normale ontwikkeling gesmoord werden door het gebrek aan serieuze belangstelling bij collectioneurs en kunstinstituten, nu, in de jaren '80 zich driftig ontwikkelen naar een volwassen videokunst.

Hoewel de musea voor moderne kunst de accenten zeer verschillend kunnen leggen naar historische ontwikkeling of naar actualiteit, naar schilderkunst of naar de geschakeerdheid van media, is videokunst blijkbaar toch een geaccepteerd gegeven geworden dat in musea als het Whitney en MOMA te New York en in Nederland in het Stedelijk Museum een vanzelfsprekende plaats inneemt.

Video and the visual arts

Writing about video and visual art in 1984, there is little point in arousing the dormant discussion and adding fuel to the question as to whether there is no other way of producing visual art than by the established media of painting, sculpture, drawing and graphics. It's all been said before, hasn't it? After Marcel Duchamp's precepts and practices, causa finita. Art is just as much concerned with the mind as with matter, and inasmuch as art is material, it speculates on intellect and psyche. It doesn't matter what the material is, as long as it serves to supply a formulation that is incisive, representative, altering and constant. So incisive as to penetrate human experience. Representative in the sense that it evokes a perceptible idea in the human mind. Altering in that it exerts a creative influence on, and expands human imagination. Constant in being a work of art with lasting values and in possessing the qualities that render its individuality perpetually recognizable, and in continuing to communicate its energy to those who come into contact with art.

This general characterization admits the possibility of nonconformity in the form, content and material of art. What we call visual art encompasses a wide range and diversity, enabling us to be certain when we talk about sculpture, painting and drawing and even aspects of architecture that we mean art. Our expanding 20th-century concept of art history even permits us to place in meaningful context, without any risk of misapprehension, such miscellanea as ancient Christian mosaics, mediaeval primitive paintings, mannerist silver salt-cellars, impressionist water-colours and Picasso collages in terms which are recognizably those of visual art. Chronological, substantial or stylistic distinctions cannot banish each other from the territory of visual art. Even classification into categories of, say, autonomous and applied art, or painting and sculpture alongside decorative art, are not mutually exclusive. Titian's power as a painter does not render the lace collar ridiculous, nor are James Thurber's drawings eclipsed when one thinks of Raphael's. Differing technique, intention, content, capacity, material and function are accepted, but the limits set by these distinctions do not affect the general concept of visual art. My aim is not to simplify matters but rather to ask what has *become* of the term, so as to find the proper way of referring to such diverse products. Time and time again there have undeniably been conflicting ideas about one another's art, causing entire worlds of art and their ideas to be abandoned, both in the present and the past. French Impressionism had a hard time of it before the middle classes embraced it as their *enfant chéri*. But even the art of the past was an anathema to some. The Gothic period assumed the shape of a menacing historical bogeyman in the eyes of the 19th-century art historian Burckhardt, whose adherence to classical standards rendered him incapable of appreciating what he regarded as frenzied, obscure barbarism. In our own sixties, though not rejected, the painting of the recent past was considered to have exhausted itself. New means of registration, including film and video, were introduced. There were lively discussions about the end of painting. However, as the seventies drew to a close, painting took on a new meaning in the panorama of visual art, while at the same time the video experiments that had started in 1965, only to be hampered in their normal development due to the lack of serious interest on the part of collectors and institutions, have vigorously matured into the video art of the eighties. Although museums of modern art can place very different accents on historical development or current trends, on painting or the various media, video art seems to have been accepted, and museums like the Whitney and MOMA in New York and Amsterdam's Stedelijk present it as a matter of course. On a modest scale, admittedly, partly due to the nature of the medium, which can be shown in small rooms but which is equally accessible as the library or print room in such institutions, or more so. This book, which is about video art and takes the liberty of approaching it from different angles, should surely dwell for a moment on the question of just how much a matter of course video's place in museums is, or, a little more to the point: whether video's place in modern art museums amounts to the same thing as its place in art. After all, museums provide a number of other facilities as a matter of course, such as toilets, a canteen, an open library, a sales department. Whilst having a considerable effect on the ambience of a museum, such facilities have of course nothing to do with actual art. N'en déplaise Sandberg . . .

Some museums have made space for film, too, the

Een bescheiden plaats, óók al door de aard van het medium dat in kleine zaaltjes kan worden getoond maar even of meer toegankelijk is als de bibliotheek of het prentenkabinet van de genoemde instellingen. Dit boek dat zich richt op videokunst en zich veroorlooft de video geschakeerd te benaderen, moet wel een moment stilstaan bij de vraag hoe vanzelfsprekend die plaats van video in de musea dan wel is. En iets uitgebreider: of een dergelijke plaats in musea voor moderne (beeldende) kunst hetzelfde betekent als een plaats van videokunst binnen de beeldende kunst. Er zijn immers andere vanzelfsprekendheden binnen een museum gekomen zoals toiletten, een restaurant, een open bibliotheek, verkoopstands. Die bepalen weliswaar in hoge mate de ambiance van het museum maar zijn natuurlijk daarmee nog geen deel van het kunstgebeuren. N'en déplaise Sandberg . . .

Ook de film heeft in enkele musea een plaats gekregen, het Museum of Modern Art in New York kwam daar 't eerste mee in 1935. Maar het Filmmuseum, dat aanvankelijk in het Stedelijk Museum te Amsterdam was geïncorporeerd, werd om ruimtelijke redenen afgestoten maar werd blijkbaar om de programmering niet gemist. En wat MOMA betreft kon men zich de vraag stellen, zoals ik die hier nu naar videokunst wil stellen: in hoeverre was film aanwezig als een kunst met eigen zelfstandige expressiemogelijkheden, taal, techniek en ritme of als een onverbrekelijk element in de voorstelling van beeldende kunst?

Beeldende kunst is feitelijk een kunst*voorwerp* dat door ambachtelijke of technische vaardigheid tot stand is gekomen en dat op zijn minst tamelijk passief op die vorm(gegeven) kwaliteiten van materie beschouwd kan worden maar dat zijn grootheid bereikt doordat het in de materie vastgelegde, d.w.z. durende vaststelling is van visuele feiten die de waarneming van psychologische en andere natuurlijke gegevens kan betreffen maar bovenal actief een ordening teweegbrengt en laat ervaren in gegevens van massa, kleur, ruimte en licht op een dusdanige expressieve, dwingende wijze dat deze voor de beschouwer ervaarbaar zijn.

De gestaltegeving van beeldende kunst in de (quasi)onveranderlijke materie heeft in de hoogste mate haar karakter bepaald. Haar onderwerp kan flitsend of bewegend zijn (een veldslag, een storm, een gezichtsuitdrukking), haar feitelijkheid bestaat in rust. Beeldende kunst heeft zich als statische kunst gemanifesteerd en heeft in statische gegevens haar interesse voor de relaties van vorm en ruimtelijkheid vastgelegd. Toch moet men bena-

pioneer being the New York Museum of Modern Art in 1935. The Film Museum originally accommodated in the Stedelijk Museum in Amsterdam had to move out for reasons of space, but nobody seems to miss it. And with regard to MOMA one might ask, as I am doing here and now with regard to video art: to what extent did film feature as an art-form with its own, autonomous expressive means, language, technique and rhythm, or as an indissoluble element in the presentation of visual art?

Visual art is in fact an art-*object* produced by craftsmanship or technical skill and which in a lesser sense may be considered as a fairly passive response to those form(ed) qualities, acquiring stature by providing a lasting record of visual items, a record which can pertain to the perception of psychological and other natural phenomena. Its main, active property, however, is that of creating and conveying an arrangement of mass, colour, space and light in a manner so expressive and compelling as to be communicated to the beholder.

The capacity to give form to (quasi) unchangeable material has determined art's character to the utmost. Its subject may be fleeting or mobile (a battle, a storm, a facial expression), its actual state is quiescent. Art has manifested itself in a static form, and established its concern with the relationship between form and space in static terms. It must however be stressed that there was an overwhelming interest in form and mass, and that their interrelationships were often of a highly dynamic nature, from which art gathered strength, so that when it was not focussing on a situation of repose (as in a still life), it invented formulae for dynamics which collected, as it were, the various aspects of movement and placed them in a static synthesis.

In this sense art departed to a considerable extent from film. There came a time when the latter phenomenon was no longer required to be filmed theatre, but rather to display theatrical or symphonic characteristics and involve the beholder in a sequence from one item to the next, from one emotion to the next and often from intrigue to solution. Art requiring active scrutiny and which itself can be active by virtue of its vitality, is conveyed visually as an object to the beholder once and for all, and as such remains visually available 'forever'. It constitutes a unit in form and time.

And yet art does not exist solely by virtue of its material permanence. It also depends on its field of interest, which embraces the world of pre-eminently visual phenomena, obviously a field in which human drama, language and sound are subordinate to interest in the visual pheno-

drukken dat de interesse voor de vorm en de massa overweldigend was en dat de relaties daartussen van sterk dynamische aard konden zijn. De beeldende kunst heeft zijn kracht erin gezocht om, als haar interesse niet uitging naar de rust van een situatie (zoals in het stilleven), formules te vinden voor de dynamiek waarin de verschillende aspecten van beweging a.h.w. gecollectioneerd werden en tot een statische synthese gebracht.

In die zin week beeldende kunst aanmerkelijk af van het fenomeen film waarvan op een gegeven moment niemand wilde dat het gefilmd toneel zou zijn maar dat wel inzoverre theater- of muzikaal-symfonische karaktertrekken vertoont dat de film ons betrekt in een proces van feit naar feit, van emotie naar emotie en vaak van intrigue naar uitkomst.

Beeldende kunst die wel vraagt om actieve beschouwing en zelf ook actief kan zijn in zijn levendigheid, levert zich als object in één keer aan de visuele beschouwing over, en blijft als zodanig ook 'eeuwig' beschikbaar voor die beschouwing. Zij vormt een eenheid in vorm en tijd.

En toch, beeldende kunst bestaat niet geheel uit haar materiële permanentie. Zij bestaat ook uit haar interessegebied en die betreft de wereld van de bij uitstek visuele verschijnselen. Dat is dus duidelijk een gebied waar het menselijk drama, de taal, het geluid secundair worden ten voordele van de interesse van het visuele fenomeen: hoe doet zich een lichaam, een object in de menselijke waarneming voor of in relatie tot overeenkomstige lichamen en objecten? Hoe gedragen die elementen zich in de ruimte, hoe in het licht of in de atmosfeer die de ruimte en voorwerpen mede vullen of gestalte geven? Moet de registratie in kunst van die visuele fenomenen noodzakelijk beperkt blijven tot de materialen van schilder- en tekenkunst, plastische kunst? Zou wat aan materie verloren gaat in film vergoed kunnen worden door de registratiemogelijkheden?

Aan de mogelijkheid om in de codering van filmische waarneming *in* de ruimte en *tussen* de lichamen en objecten te opereren?

En een ander aspect: zou de kunstenaar die zich interesseert voor kleur en licht en die deze kleur en licht aan zovele materialen en trucs heeft ontleend in de loop der eeuwen, zou hij zich niet mogen werpen op de nieuwe technische mogelijkheden? Zou hij zich niet door lichtprojectie van de film of door de elektronische straling van de video een nieuwe kwaliteit van kleur en licht willen verschaffen?

Ik ga er van uit dat niet ieder gebruik van het medium video 'beeldende kunst' genoemd kan worden.

menon: how does a body or an object act in human perception or in relation to similar bodies or objects? How do elements behave in space, in light or in the atmosphere which is partly responsible for filling or giving form to space and objects? In recording these visual phenomena, need art be restricted to the materials of painting, drawing or plastic art? Can film's registration technique make up for its lack of material? By exploiting the possibility of encoding filmic perception *in* space and *between* bodies and objects?

Another aspect: for centuries artists interested in colour and light have resorted to so many different materials and tricks in order to express that colour and light: why shouldn't they avail themselves of new technical possibilities? Why shouldn't they use film projection or electronic video devices to create a new quality of colour and light?

My premise is that not all uses of the video medium qualify as 'art'. I am prepared to regard video as art when like art, i.e. as a unit, it concentrates on aspects of colour, line, three-dimensional form and their possible interrelationships. It differs from traditional art forms because it moves, because its changing images occupy time, and because of its material.

Painting and video art have colour and the way it is formed in common. Drawing and video both employ the line and the way it is formed. Painting, drawing and video share an interest in space, both open and closed. Like these art forms, video art can concern itself with perceptible reality and transpose it into abstract signs for percepts. Video can also draw on visual art in order to concretize a visual form built up from its own means into so-called autonomous forms. Like painting and drawing, video art is two-dimensional and manifests itself in colour and line, creating them into form and units of form.

Video art can share with the graphic arts the features it has in common with painting and drawing.

Like sculpture, video art can concentrate on three-dimensionality and how to formulate it. Like sculpture, video can try to forge a link with perceptible reality, or can employ abstract means, or its own (material) plastic means.

There are obvious differences between the painting, drawing, graphic and sculpting media on the one hand and video on the other.

The chief distinction between video and painting and drawing is movement, although video does have a stationary image. Despite its stationary aspect, though, video art consists of movement.

Ik wil videokunst als beeldende kunst beschouwen wanneer ze zich, op de manier van kunst, d.w.z. als een eenheid, concentreert op gegevens van kleur, lijn, en ruimtelijke vorm en de mogelijke relaties daartussen. Van de traditionele vormen van beeldende kunst wijkt ze af door de beweging, door het tijd gebruikende, procesmatige karakter van haar verschijningsvorm en door haar materiaal.

Met schilderkunst komt videokunst overeen in het gegeven van de kleur en de vormgeving daarvan. Met tekenkunst komt zij overeen in het gegeven lijn en de vormgeving daarvan. Met schilder- en tekenkunst kan zij overeenkomen in de belangstelling voor ruimte, zowel voor open als gesloten ruimte. Evenals deze vormen van beeldende kunst kan videokunst zowel belangstelling voor de waarneembare realiteit tonen, als deze transponeren in geabstraheerde tekens voor waarneembaarheden. Ook kan zij met deze vormen van beeldende kunst een beeldende vorm concretiseren die uit haar eigen middelen is opgebouwd, in z.g. autonome vormen.

Met schilder- en tekenkunst heeft videokunst de overeenkomst dat zij tweedimensionaal is en dat zij in haar verschijningsvorm zich in kleur en lijn manifesteert en deze tot vorm en eenheden van vormen creëert.

Met de grafische kunsten kan videokunst dezelfde overeenkomsten hebben als met schilder- en tekenkunst.

Met de sculptuur kan videokunst de overeenkomst vertonen in de concentratie op ruimtelijkheid en op de formuleringen van ruimtelijkheid. Zij kan dit overeenkomstig de sculptuur doen op een wijze die overeenkomst zoekt met de waarneembare realiteit, of door abstrahering, of door het gebruik maken van de eigen (materiële) vormgevingsmogelijkheden.

Er bestaan duidelijke verschillen tussen de media schilderkunst, tekenkunst, grafische kunst en sculptuur enerzijds en de videokunst anderzijds.

Het voornaamste onderscheid tussen videokunst en schilderkunst en tekenkunst zit in de beweging, hoewel er een stilstaand videobeeld bestaat. Maar ook al kan er partieel sprake zijn van stilstand, de videokunst bestaat uit beweging.

Een ander belangrijk onderscheid met schilder- en tekenkunst is het materiaal, hoewel moet worden vastgesteld, dat een schildering en een tekening kan worden samengesteld met ieder dienstig materiaal. Het grote onderscheid tussen de materialen die voor schilderkunst gebruikt worden (waaronder zich ook de fotografie bevindt) en het materiaal van de videokunst, is dat de meeste materialen van de schilderkunst stabiel van karakter zijn en dat het beeld van de video bepaald wordt door straling die op dit moment van de geschiedenis op het videoscherm kenbaar is door een vorm van beweeglijkheid.

Nu de overeenkomsten en verschillen hier min of meer zijn aangegeven wil ik een aantal onderwerpen noemen waarvoor zowel traditionele beeldende kunstenaars als videokunstenaars belangstelling blijken te hebben, maar die door de verschillende aard van de media verschillend worden behandeld. Dit geldt in de eerste plaats de objecten die in de natuur in beweging zijn.

Daartoe behoren licht, water, beweging van mensen en dieren, beweging in de natuur bijvoorbeeld door de wind. De interesse voor de natuur geldt met name het impressionisme maar is zeker een onderdeel gebleven van de figuratieve schilderkunst.

De beweging van mensen en dieren is traditioneel aanwezig maar heeft zeker in impressionisme, expressionisme en futurisme aandacht gekregen, terwijl ze ook in de schilderkunst van Francis Bacon en in actuele expressionistische schilderkunst aandacht krijgt.

De interesse voor licht is in verschillende vormen aanwezig. Ze geldt in de schilderkunst zowel de licht-*val* in een realistische situatie van bijvoorbeeld kamers en steden als de licht-*spreiding*, aangetoond aan alle elementen in een landschap. Als een voorbeeld van het eerste kan de zeventiende-eeuwse schilderkunst gelden terwijl natuurlijk het impressionisme een voorbeeld van het laatste is. Ook in de schilderijen van Turner manifesteert het licht zich in de natuur maar daar vertoont het bijna een zelfstandigheid. Binnen die natuur is het licht 't belangrijkste onderwerp. Licht speelt ook een heel belangrijke rol na het impressionisme bij Van Gogh, Cézanne, Matisse en Picasso en zeker ook bij de Duitse expressionisten. Daar kon de interesse ook uitgaan naar kunstlicht. In de reliëfs van Jan Schoonhoven wordt het licht opgevangen binnen een kader dat het licht min of meer structureert. En het lijkt hier de plaats om toch ook een ander aspect van de moderne beeldende kunst te noemen: de kinetische kunst, die ook aan (kunst) licht een vorm gaf, b.v. bij Moholy Nagy.

In vele opzichten zijn videokunstenaars in de hierboven genoemde onderwerpen geïnteresseerd. De interesse voor de natuur in bijna schilderkunstige zin vinden we op een poëtische, manier bij Mary Lucier, die o.a. de locaties van Monets huis en tuin te Giverny transponeert in haar opnamen.

De beweging van dieren is bij Wegman te zien, de registratie van de menselijke beweging vinden we het

Video also differs significantly from painting and drawing in the material used although of course a painting or drawing can employ any feasible material. The big difference between the materials used in painting (including photography) and that used in video is that most painting materials possess a stable character, whereas the video image is produced by a beam which at this point in history is seen on the screen as a form of motion.

Having summarized the common and discrepant features, I should like to list a number of subjects which appear to interest both traditional and video artists, subjects which due to the discrepant natures of the media, however, are treated in different ways. The list is headed by moving objects in nature, such as light, water, people and animals in motion, movement in nature caused by the wind, for instance.

Interest in nature features prominently in Impressionism, but has certainly also played a part in representational painting. The movement of people and animals is a traditional factor, but the Impressionists, Expressionists and Futurists also paid attention to it, as does the work of Francis Bacon and present-day expressionist painters. Light has been treated in various ways. Painters are concerned with the way it *falls* in realistic situations such as interiors or views of towns, and with its *dispersion* over all the elements in a landscape. Seventeenth-century painting exemplifies the former, Impressionism of course the latter. In Turner's paintings, too, light is a feature of nature, but becomes an almost independent factor, a dominant aspect of nature. After the Impressionists, light continued to play a prominent part in the work of Van Gogh, Cézanne, Matisse and Picasso, and certainly of the German Expressionists, who were interested in artificial light as well. In Jan Schoonhoven's reliefs light is captured in a framework which structures it to a considerable degree. It seems appropriate to mention another aspect of modern art at this point: kinetic art, which also gave form to (artificial) light, as in the work of Moholy Nagy, for example.

Video artists evince their interest in the above subjects in various ways. Mary Lucier is concerned with nature in an almost painterly sense in her poetical treatment of locations such as Monet's house and garden at Giverny. Wegman registers the movements of animals; the clearest examples of human motion are to be found in the work of Bruce Nauman. The interest of many video artists in light is of course evident. They employ light rays, their creative material, in order to intensify their colours. Other artists, like Nan Hoover, influence their abstractions or forms by means of slowly changing light.

All the afore mentioned video artists are interested in the subjects and problems of traditional art. The way those subjects are treated, however, is definitely inherent to video, but in a 'manner' that has much in common with art, and with 'information' which sometimes goes further than traditional means.

By 'manner' I refer in particular to an artist's control over his material and subject, and over his intention. In practice this involves considering an observer who has to be able to take in the phenomena completely, as is the case with art. The tempo is geared to visual observation and not to the tension of a theatrical sequence of incidents.

As for 'information', it occasionally goes further than in, say, painting, because video art shares the characteristics of the observed objects. Its movements are like nature's. Its intense light-source resembles the intensity of natural light.

Much in painting seems to be at odds with the motion of video art. So is sculpture, as far as character and material are concerned: despite causing movement in space, sculpture itself is usually static. And yet there are common interests. The cubist statues of Duchamp Villon are calculated to express the dynamics of space in axes and circulation. A cubist painting looks more static, its images formalized in an abstract composition. But even here pluriformity displays an object in its various aspects.

Video art follows in the footsteps of both preoccupations: for opposite or circular movements in space, and for the simultaneity and synthesis of different aspects of an object. Nam June Paik's images are sucked into spiral movements. Bill Viola transposes the highly spectacular light phenomena of a scorching desert into stupefying abstractions. Some tapes use mixing or cross-fading techniques to merge different aspects of an image into one picture. Other tapes employ the *wipe* device so as to show a face and the back of the head together in one picture in circular camera pans. Does that not recall the principles of Cubism?

Of course I do not cite the above examples in order to demonstrate that the intentions of painting and sculpture are identical to those of video art. However, some video artists clearly seem to have preserved a fairly constant kind of interest in visual phenomena and their forms, whilst greeting the advent of a new tool for investigating those phenomena in a different way and for giving them concrete form in a new fashion. Their creations result in a video art which differs from established visual art; it also differs from ballet, although the dynamics are similar, from

duidelijkst bij Bruce Nauman. De belangstelling voor licht van vele videokunstenaars is natuurlijk evident. Ze gebruiken de straling van het licht, dat het materiaal van hun beelding is, ook ter verheviging van hun kleuren. Maar andere kunstenaars, zoals Nan Hoover, laten trage lichtveranderingen haar abstracties of vormen beïnvloeden.

In al deze voorbeelden van videokunstenaars is er sprake van interesse in onderwerpen en probleemstellingen, die uit de traditionele beeldende kunst bekend zijn. De behandeling van die onderwerpen heeft echter wezenlijk met het medium video te maken. Op een 'manier', die weer zeer veel te maken heeft met beeldende kunst. En met een 'informatie', die soms verder gaat dan in de traditionele middelen.

Wat de 'manier' betreft, doel ik vooral op de controle, die men over zijn materie en onderwerp houdt en over de intentie die men heeft. Praktisch komt het er op neer, dat men rekening houdt met een observerende waarnemer, die de verschijnselen, zoals bij beeldende kunst, geheel in zich op moet kunnen nemen. Er is sprake van een tempo, dat op visuele beschouwing is berekend en niet op de spanning van een theatrale opeenvolging van incidenten.

Wat de 'informatie' aangaat, die strekt soms verder dan die van b.v. de schilderkunst, omdat de videokunst eigenschappen deelt met de waargenomen objecten. Zij deelt de beweging met de beweging van de natuur. Zij is met haar hevige lichtbron verwant aan de intensiteit van het natuurlijk licht.

Een groot gedeelte van de schilderkunst lijkt een regelrechte tegenspeler van bewegende videokunst. Dat is qua karakter en materie ook de beeldhouwkunst, die wel beweging in de ruimte veroorzaakt, maar zelf meestal statisch van lichaam is. Toch is er vaak sprake van verwante interesses.

De cubistische beelden van een Duchamp Villon zijn er op berekend de dynamiek van de ruimte in assen en circulatie duidelijk te maken.

Een cubistisch schilderij lijkt statischer met voorstellingen, die in een geabstraheerde compositie zijn geformaliseerd. Toch is er ook daar sprake van een pluriformiteit, die een object in de geschakeerdheid van zijn aspecten toont.

De videokunst volgt soms het spoor van die beide interesses: die voor de oppositionele of circulerende bewegingen in ruimte en die voor de gelijktijdigheid en de synthese van verschillende aspecten van een voorwerp.

Nam June Paik heeft voorstellingen in de zuiging van spiraalbeweging getrokken. Bill Viola weet de meest spectaculaire lichtverschijnselen in de hitte van een woes-

theatre, although both present sequences of situations, and from film, due to its different technique and form of presentation.

What are the means at a video artist's disposal for creating his work of art?

The basic ingredient is of course the colour scheme, with which a very wide scale of hues can be obtained. The video artist can consequently work with colour like any other artist, limited only by the available equipment and system. Camera images can be placed anywhere, so that the video artist is not limited by his original takes. Images can consequently be controlled. Other devices for modifying the image consist of speeding up or slowing down the tape or bringing the image to a temporary halt. Tape editing enables an image to be repeated.

The *fader* combines moving images, or moving images with stills or slides. An additional mixing facility is the *chroma key*, which projects a fragment of an image onto the total picture without affecting each other's transparency. The *wipe* places two or more images (depending on the number of cameras) together in one integral picture.

The *synthesizer* modifies the image electronically, without the intervention of a camera. It can have a far-reaching effect on the form and colour of camera images.

Solarization, for example, is a synthesizer effect which breaks up the image and causes colours to change violently and apparently arbitrarily. The resulting hues are often intensified, the forms abstract and expressive. Solarization can also be produced by adjusting the shutter.

Yet another effect can be obtained by aiming the camera at the screen, resulting in feedback, a kind of image echo. Zooming the camera in and out also affects the image of course; so does changing the frame speed.

Editing, finally, directly determines the sequence, number and dosage of images.

I think this brief survey of control devices makes it clear that a wide range of facilities is available to the video artist for working with colour, form, line, for the creation, mixture, resonance, tempo and rhythm of his images. This means that video enables him not only to reproduce perceptible reality to perfection, but also to influence image-reality to such a far-reaching extent that he is capable of creating a product which, like all art, is based on material and technique, but with increased value and hence steering clear of mechanisms and cliché-like procedures.

I am not sure how video artists will be able to overcome a number of elements they are battling with.

tijn te transponeren tot bedwelmende abstracties.

Andere tapes laten door beeld-mixing of cross-fading twee opnames door elkaar zien vanuit verschillende aspecten en toch als één beeld gepresenteerd.

In andere tapes worden door middel van de *wipe* binnen één beeld b.v. twee zijden van een hoofd, achterkant en gelaat, in cirkelende camerabewegingen getoond. Wie herinnert zich dan niet principes van het cubisme?

Natuurlijk wil ik met bovenstaande voorbeelden niet aantonen, dat de opzet van schilderkunst/beeldhouwkunst in die gevallen identiek zou zijn aan videokunst. Wel lijkt duidelijk, dat bij sommige videokunstenaars de aard van interesse voor visuele verschijnselen en hun vormen redelijk constant is gebleven, maar dat zij met vreugde een nieuw instrument hanteren om die verschijnselen op een andere wijze te onderzoeken en om de bevindingen op een nieuwe manier te concretiseren. En wel altijd zó dat inzoverre de videokunst afwijkingen vertoont van de gevestigde beeldende kunst, zij op dezelfde wijze afwijkt van het ballet waarmee zij de dynamiek deelt, van het theater waarmee ze verwant is in de successies van situaties en van de film voor zover deze een andere techniek en een andere presentatie heeft.

Over welke middelen beschikt de videokunstenaar om zijn beeldende kunstwerk tot stand te brengen?

Het basisgegeven is natuurlijk het kleurenschema waarmee een zeer uitgebreid kleurengamma verkregen kan worden. De videokunstenaar kan dus met kleur werken zoals iedere beeldend kunstenaar. Zij het dat er een beperking kan liggen in de apparatuur en het systeem waarover men beschikt. Door de camera opgenomen beelden kunnen iedere positie krijgen, zodat de videokunstenaar ook daarin niet afhankelijk is van zijn opname. In het beeldgebruik ligt dus ook een sturingsmogelijkheid. Andere mogelijkheden om het beeld te beïnvloeden zijn vertragingen en versnellingen van tapeafdraai en eventueel de tijdelijke stilstand van het beeld. Daarnaast geeft tapemontage ook de mogelijkheid om beeld te repeteren.

Een vermenging van bewegende beelden, of van bewegende beelden met staande beelden of met dia, wordt gegeven door de *fader*. Een uitbreiding van een dergelijke mixage biedt de *chroma-key* waarbij twee beelden zich niet in transparantheid vermengen, maar een beeldfragment zich voegt in het totaal van een ander beeld.

De *wipe* geeft de mogelijkheid om twee of meer beelden (afhankelijk van het aantal camera's) naast elkaar in een beeld te brengen op een dusdanige wijze, dat beeldintegratie wordt bereikt.

Material plays an important part in every art form. In my opinion, art is better when it can free itself of the material. Such is the case of painting, drawing, sculpture. The material is not the foremost factor in these forms of art; at any rate they prove to acquire entirely different identities when subjected to transformation, causing little to remain of, say, oils or marble as such. Material does occupy a dominant position in the decorative arts. If a decorative object is intended for use, so much the better. The golden and silver vessels in a church or the silverware on a rich table serve the excellent function of literally lending brilliance to their surroundings. Of course, qualities of form play a major role, and yet the property of silver, for instance, is so dominant that an independent work of art made of the material is first and foremost apparent as silver, and only then as form. It is a material that the artist evidently cannot subjugate.

I see something similar in video. Video technique is so dominant and currently employs such uniform equipment that it assumes an authoritative presence before it imparts any information. The artist evidently cannot subjugate it. Or is he only an artist when he treats the material in keeping with its nature, like Bill Viola, whose visual information is about light itself? The cliché-like aspect of the practically uniform, constant presentation of video images is accentuated by the format and design of the monitor. You can't expect much more of a mass product, but it does mean that you have a piece of furniture before you have a screen, and that you have a screen with a particular system before you have a video work.

Finally, it is perhaps worthwhile making a distinction between video as a medium that focusses on the screen, and the situation of the video environment or performance, in which video (or monitors) are part of an ambience which can be dominated by other factors or elements. Environments and installations are familiar items in art, and are by no means limited to video art or video monitors.

Nam June Paik reacted directly as an artist to television at a very early stage. The first evident link between art and 'video' (or television) was forged in his enviroment in Wuppertal, where he used magnets to de-structurize television images into new forms.

Video has become an indispensable part of the rapid and frequently radical development of visual art during the past twenty years. Let us not forget that the electronic visual medium developed during that same period. Black-and-white television became popular after World

De *synthesizer* kan het beeld langs elektronische weg bepalen zonder tussenkomst van de camera. Ze kan wel de camerabeelden vergaand beïnvloeden in vorm en kleur.
Solarisatie b.v. treedt op door middel van de synthesizer, waarbij vormafbraak gepaard gaat met heftige, schijnbaar willekeurige kleurschifting, die vaak een zeer verhevigend effect van de kleur en een abstraherend en expressief effect van de vorm kan hebben. Maar ook door instellingen van het diafragma kan solarisatie bereikt worden. Een andere mogelijkheid van beeldbeïnvloeding ontstaat door de camera op een beeldscherm te richten, waardoor een feedback ontstaat, een soort beeldecho.
Het in- en uitzoomen van de camera is natuurlijk ook beeldbeïnvloedend. Dat is ook de afdraaisnelheid.
Tenslotte is er de montage, die een directe zeggenschap heeft over de opeenvolging, quantificering en dosering van beelden.

Het lijkt mij, dat deze summiere aanduiding van onderdelen van het stuurmechanisme duidelijk maakt, dat een kunstenaar over een groot aantal mogelijkheden beschikt om zijn videobeelden te bepalen naar kleur, vorm, lijn, beeld-inbreng, beeldmixing, beeld-resonans, tempo en ritme.
Dat betekent, dat video hem in staat stelt om zowel de waarneembare realiteit op een perfecte wijze te reproduceren, als ook de beeldrealiteit op een zo vergaande wijze te beïnvloeden, dat hij bij machte is een produkt te maken, dat, zoals alle kunst, wel steunt op materie en techniek, maar toch een meerwaarde vertegenwoordigt en derhalve onttrokken is aan mechanismen en clichématige procédés.

Een aantal elementen van het videomedium speelt de videokunstenaar tegen, waarvan ik niet weet hoe ze op den duur te overwinnen zijn.
In iedere vorm van beeldende kunst speelt de materie een belangrijke rol. Naar mijn opvatting wordt kunst beter naarmate ze zich aan de materie kan onttrekken. Dat is bijvoorbeeld het geval bij schilderkunst, tekenkunsten, sculptuur. De materie van die kunstvormen staat niet nr. 1 en in ieder geval is gebleken, dat ze door een reeks van bewerkingen een zeer verschillende identiteit kan krijgen. Op zo'n wijze dat er bijvoorbeeld van olieverf als zodanig, van marmer als zodanig, weinig overblijft. Op het gebied van de kunstnijverheid zien we het materiaal vaak wél een superieure plaats innemen. Als het kunstnijverheidsvoorwerp een dienende functie inneemt, behoeft dat allerminst een nadeel te zijn. Het gouden en zilveren vaatwerk in een kerk, het zilver op een rijke tafel heeft een voortreffelijke functie om een entourage letterlijk te doen schitteren. Vorm-kwaliteiten spelen daarbij ook zeker een belangrijke rol. En toch heeft zilver b.v. een zo dominante eigenschap, dat het zelfstandige kunstprodukt in dat materiaal zich allereerst als zilver schijnt voor te doen, alvorens het vorm is. Het is materiaal dat er door de kunstenaar blijkbaar niet onder te krijgen is.
Ik constateer iets dergelijks bij video. Het stralingsprocédé van video is zo dominant en is op alle apparatuur van dit moment zo gelijk, dat het een eigenmachtige presentatie geeft, alvorens men aan de informatie toe is. De kunstenaar lijkt het er niet onder te krijgen. Of is hij pas kunstenaar op het moment, dat hij de aard van dit materiaal in zijn waarde laat, zoals Bill Viola doet, wiens beeldinformatie over het licht zelf gaat? De vrijwel uniforme constante presentatie van videobeelden wordt nog in zijn clichématigheid versterkt door het formaat en de vormgeving van de monitor. Bij een massaprodukt kan men weinig anders verwachten, maar het maakt wel dat de ervaring is, dat er eerst een meubel is voordat er sprake is van een beeldscherm en dat er een beeldscherm is met een bepaald lichtprocédé alvorens er een videowerk is.
Het lijkt hier tenslotte nog de moeite waard om een onderscheid te maken tussen video als medium, waarbij men zich geconcentreerd op het scherm richt, en de situatie van de video-environment of de videoperformance, waar video (respectievelijk videomonitoren) onderdeel vormen van een ambiance, die door andere factoren of elementen overheerst kan worden. Environment en installaties zijn begrippen in de beeldende kunst, die allerminst afhankelijk zijn van videokunst of videomonitoren.
Als kunstenaar heeft Nam June Paik in een heel vroeg stadium onmiddellijk gereageerd op het medium televisie. De eerste duidelijke relatie tussen de kunst en de 'video', respectievelijk televisie vond plaats in zijn environment te Wuppertal waar hij televisiebeelden magnetisch destructureerde tot nieuwe vorm.

Het medium video is een niet weg te denken onderdeel gebleken in de kortstondige maar vaak ook radicale ontwikkeling van de beeldende kunst in de laatste twintig jaar. Men moet zich daarbij realiseren, dat het elektronische beeld-medium in diezelfde tijd zelf in ontwikkeling was. De zwart-wit televisie werd populair na Wereldoorlog 2. De magnetische beeldtape volgde de geluidstape. Sony bracht in 1965 de draagbare zwart-wit-camera uit die haar beelden op tape vastlegde. De kleurentelevisie volgde op de zwart-wit. De kleurencamera volgde

War Two. Audio tape was succeeded by video tape. In 1965 Sony introduced a portable black-and-white camera for taping pictures. Black-and-white television was followed by colour. The black-and-white camera was succeeded by the colour camera. Technical image-control devices were produced in rapid succession. Professional studios became accessible to artists, who often only have limited equipment of their own.

During those twenty years art, too, took great strides forward. Abstract expressionism was followed (chronologically speaking) by pop art and new realism, which featured the modern world with its products and ambience. 'Personal' painting was often abandoned in favour of flat, sprayed or screened renderings, sometimes combined with other techniques. In sculpture, where precious metals had already been replaced by iron for instance, perspex and other plastics were now used.
The international Fluxus movement assumed an entirely anti-formal attitude, admitting to art impulse, attack, comment, paraphrase, fragmentary reality. During the pop art period you had the happening, a well-directed artistic event in which the ambience and performance were presented in front of an audience, occasionally with its participation.
Minimal art introduced structuralism to art, substantially reducing personal handwriting and colour and concentrating entirely on mathematical forms which, although often manifestly solid, were a more conceptual representation of conceivable form and Gestalt.

Minimal art was soon followed by conceptual art, which did not dematerialize itself, but which did aim at formulating fields of visual interest beyond perception, sensuality or abstract constructions, and at communicating them by means of word, photography, sound, film and video. Performance joined the ranks: artists presented themselves in an act, operating on the basis of a state of mind and aiming at or influencing a particular spiritual experience.
In both conceptual art and the present revival of painting (and its hybrid forms), the story sometimes determines a work which in addition reaches a visual level of abstraction by its rhythm, composition and compelling imagery. In this kind of development all kinds of means and media involved in representability can assume a highly serviceable function and 'natural' place.

I have tried in this article to compare video art first and foremost with traditional art, so as to be able to test its characteristics as acutely and strictly as possible by standards still valid in the visual arts. I do not think there would have been much lasting significance in describing video as 'pictures' in a situation where art departs from traditional specifications in so many aspects.
However, I should stress that we find ourselves in a situation where on the one hand painting and sculpture are once more demanding a hearing, but where on the other hand the conceptualization of art, in painting too, is an undeniable factor. The conceptualization of what is to be represented involves a large and mainly unconventional instrumentarium. Alongside the word, the historical quote or theme, photography, sound, manipulation of an alienated object, mythification and –nota bene– painting, artists have a place for video. It can be controlled most minutely by the artist, it can realize, influence and disintegrate an image to the utmost degree, and is able to reveal visual secrets.

WIM BEEREN

op de zwart-wit camera. De technische hulpmiddelen voor de beeldsturing werden in hoog tempo in produktie gebracht. Professionele studio's werden toegankelijk voor kunstenaars, die veelal over slechts beperkte apparatuur kunnen beschikken.

Maar ook de beeldende kunst nam in die twintig jaar grote stappen. Het abstract expressionisme werd (in chronologische zin) opgevolgd door de pop art en het nieuwe realisme waarin de moderne wereld met zijn produkten en ambiance een rol speelde. Het 'persoonlijke' schilderen werd vaak prijs gegeven voor vlak geschilderd werk, gespoten werk of gescreend werk, al dan niet in combinatie met andere technieken. In de beeldhouwkunst, waar eerder het edele metaal al werd verdrongen door b.v. ijzer, traden nu ook het perspex, en andere plasticmaterialen op.

De internationaal opererende Fluxus nam een geheel anti-formele houding aan en liet impuls, attaque, commentaar, parafrase, fragmentarische werkelijkheid toe binnen de kunst. In de periode van de pop art ontstond de happening, die een goed geregisseerde, artistiek bepaalde gebeurtenis was, waar, binnen een ambiance, een optreden ten overstaan van en soms mét participatie van een publiek, plaats vond.

De minimal art bracht een structuralisme in de kunst, waarin met grote reductie van persoonlijk handschrift in het werk en met terugname van het coloriet, alle aandacht werd gegeven aan mathematische vormen, die, hoewel materieel vaak massaal van presentie, een meer conceptuele voorstelbaarheid gaven van denkbare vorm en Gestalt.

Minimal art werd na korte tijd opgevolgd door de conceptuele kunst, die zich niet ontmaterialiseerde, maar wel de opzet had om visuele interessegebieden buiten de waarneming, de sensualiteit, of de constructie van abstractie, te formuleren en tot verstaanbaarheid te brengen door middel van woord, fotografie, geluid, film en video. De performance nam daarnaast zijn plaats in: de presentatie van kunstenaars in een act, die vanuit een state of mind opereerden en een bepaalde geesteservaring beoogden of beïnvloedden.

Zowel in de conceptuele kunst als in de nu weer opbloeiende schilderkunst (en in de mengvormen daarvan) kan ook een verhaal weer bepalend zijn in een werk dat overigens door ritmiek, compositie, dwingende beeldtaal toch een visueel abstractie-niveau bereikt. In een dergelijke ontwikkeling kunnen alle middelen en media, die een voorstelbaarheid bereiken willen, een zeer bruikbare functionele en 'natuurlijke' plaats innemen.

Ik heb in dit artikel gepoogd de videokunst als beeldende kunst allereerst te meten aan traditionele beeldende kunst, teneinde haar karaktertrekken zo scherp en streng mogelijk te toetsen aan normen, die in de beeldende kunst nog steeds hun geldigheid behouden. Het leek mij van weinig duurzame betekenis wanneer ik de video als 'beeldend' zou hebben omschreven vanuit een situatie waarin de beeldende kunst in vele opzichten van de traditionele gegevens afwijkt.

Ik vind echter wel dat ik er tenslotte goed aan doe om te benadrukken dat wij in een situatie zijn geraakt waarin enerzijds schilderkunst en beeldhouwkunst weer hun rechten opeisen. Maar waar anderzijds de conceptualisering van de kunst, ook binnen de schilderkunst, een niet te miskennen factor is. In die conceptualisering van te vestigen voorstelbaarheden, is het instrumentarium groot en vooral onconventioneel. Tussen het woord, het kunsthistorische citaat of thema, de fotografie, het geluid, de manipulatie van het vervreemde voorwerp, de mythologisering en nota bene: de schilderkunst, neemt de video een plaats in voor de kunstenaar. Zij is op de meest precieze wijze bestuurbaar voor de kunstenaar, zij kan het beeld in de meest uitgestrekte mate bewerkstelligen, beïnvloeden en afbreken en zij is geschikt om visuele geheimen te openbaren.

WIM BEEREN

JEAN-PAUL FARGIER

De verborgen kant van de maan

Video bestaat en laat dat nadrukkelijk merken. Ze beweegt zich voortdurend tussen film en televisie in, zonder ooit op hetzelfde punt uit te komen, als een oneindige spiraal, als een vraag die in de kern van een andere vraag ligt opgesloten.

In *Sauve qui peut (la vie)* vraagt Godard zich af hoe je een landschap van achteren kunt schilderen. Een vreemde vraag, die Godard slechts kon stellen dank zij de scherpe blik waarmee hij reeds lang de televisie observeert. Televisie stelt, door het karakter van het medium, zelf die vraag dagelijks en beantwoordt haar door haar nieuwe aanpak van het beeld. Een nieuwe aanpak die de naam video draagt. De door Godard gestelde vraag is de formule waarop video is gebaseerd. Dank zij video kunnen landschappen van achteren worden geschilderd.

Spreken over het van achteren schilderen van een landschap, is overdrachtelijk spreken over een werk. Het is als spreken over de verborgen kant van de maan. Pas wanneer de televisie—en niet de film—er alle zijden van belicht, begint de film—en niet de televisie—het bestaan van een beeld met meer kanten te vermoeden. Dit is het probleem van 'de verborgen kant' van een beeld. Een landschap van achteren schilderen zou ongetwijfeld onmogelijk zijn, tenzij de keerzijde zou worden geschilderd van een beeld dat een keerzijde heeft.

Wat treffen we aan op de keerzijde van beeld? De keerzijde van een beeld is noch de achterkant, noch de verkeerde kant van een decor, dingen die de film en het theater uitstekend weten te onderzoeken. De film weet echter totaal niets af van deze keerzijde, terwijl de televisie er iedere dag gebruik van maakt zonder zich bewust te zijn van het effect dat het heeft. Aan de keerzijde van een beeld bevindt zich een ander beeld, tenminste, als er een keerzijde is.

Het filmbeeld heeft geen keerzijde, het heeft randen. Naar deze randen worden de blikken gewend; van daar komen stemmen en geluiden, licht en schaduw, daar vandaan komen gefilterde nevels en duiken lichamen op. Dit is het 'buitenbeeld'. Het is een onzichtbare ruimte buiten het beeld, die dreigt de ruimte die we onder ogen hebben te komen innemen. Want dat wat buiten het beeld is, is bijna altijd voorbestemd zelf beeld te worden. De verwachting over wat, vroeg of laat, van buiten zal komen is gespannen. Het is een spel, dat gespeeld wordt met de tijd die nodig is om wat buiten het beeld is in beeld te laten komen. Dit overgangsgebied is de vector (wiskundige term: denkbeeldige lijn die gerichte grootheid voorstelt) die aan elk filmbeeld ten grondslag ligt en er spanning aan geeft.

Het vermogen om op verschillende manieren de spanning tussen deze twee ruimten, binnen-buiten, zichtbaar-onzichtbaar, te manipuleren, is essentieel in de kunst van de grote cineasten. Tussen die twee is er leegte. Het overgaan van het ene beeld naar het andere houdt bij de film altijd een springen over een leegte, over een interval, in. Het is een aan elkaar lijmen van twee randen die niet passen. Altijd blijft er de tussenruimte bestaan van een tijdsinterval, hoe gering ook. Die interval is nodig om het buiten binnen en het binnen buiten te laten worden. Een samenvallen van beeld en buitenbeeld is te enen male onmogelijk. Er is altijd een verschil tussen beide. Het filmbeeld stoelt altijd op twee tijden tegelijk. Het idee van een tijd die op twee beelden stoelt of, wat op hetzelfde neerkomt, twee beelden gevat in dezelfde tijd, brengt ons weer op de uitdaging een landschap van achteren te schilderen. Deze uitdaging veronderstelt dat er een beeld zou bestaan waarvan de buitenkant niet is wat zich buiten het beeld bevindt, maar een ogenblikkelijke omkering ter plekke van dit beeld.

Wanneer Godard in *Sauve qui peut (la vie)* deze vraag stelt, is het om haar meteen te beantwoorden door middel van een reeks bevroren beelden, een salvo van slow motion beelden van zijn heldin die over een landweg fietst. Plotseling zien we daar beelden die niet van buiten komen, van een buiten dat begrensd wordt door beeldranden, maar die opduiken, te voorschijn komen, doorbreken vanuit het beeld zelf, als water dat onverwacht uit de grond opborrelt. Als hoefden er maar een paar plooien, een paar kreukels gladgestreken te worden, als hoefden de breisteken maar opgerekt te worden. Godard spant zich in om aan te tonen dat het geen ruimte is die ontvouwd wordt, maar tijd. Het nieuwe beeld komt niet voort uit de ruimte van het andere beeld, maar uit de tijd die hen beide omvat, hen beide inklemt. In de dialectiek tussen dat wat er in en buiten het beeld is—de basis van de cinematografische ruimte—, is de tijd slechts middel om wat 'on' is, te laten duren en het 'off' af te wachten:

The hidden side of the moon

Video doesn't exist: it insists. It insists on its place between cinema and television, in a constant coming and going, in perpetual motion. It never returns to the same point: it is a never ending spiral, a question at the heart of a question.

In *Sauve qui peut (la vie)*, Godard asks himself how it is possible to paint a landscape from the rear. It is an odd question that Godard could only have asked in view of his experience with and insight concerning television. Television, by its very nature, raises and responds to this question daily through its innovative use of images. It is a new practice that bears the name of video. The question that Godard raises is the basic formula of video itself. It is video that allows you to paint landscapes from the rear.

To speak about painting landscapes from the rear is to speak metaphorically about a work. It is like talking about the hidden side of the moon. It is at the moment where television—not cinema—reveals to us all its sides, that cinema and not television—begins to suspect the existence of an image with more than one side. This is the question of the 'hidden side' of an image. To paint an image from the rear would doubtless be impossible, unless it were from the reverse side of an image, an image endowed with an other side.

What is there on the other side of an image? The other side of an image is not its 'back', nor even the back of a set—things which cinema and theater exploit so well. Cinema is ignorant of this particular side, which television uses constantly, sometimes without awareness of the impact it has. On the other side of an image there is another image—when there is another side.

The cinematic image has no other side: it has edges. It is towards these edges that gazes turn; it is from them that voices and sounds are heard, and lights, shadows and vapors filter in. From where the characters arrive it is off screen. It is an exterior space, invisible, which threatens to come and replace the one in front of our eyes. For it is the destiny of what is off screen to become the frame, almost always. There is a suspense concerning what will appear from this invisible space, sooner or later; it is a game that plays with the time it takes for what is exterior to become interior. This transitional field is the vector which holds and sustains all cinematic images. The art of the great filmmakers rests essentially in their ability to manipulate the tension between these two spaces: inside-outside, visible-invisible. Between the two there is a void, and to go from one image to another in cinema is to jump over an empty space, an interval. It means bringing together two edges which do not naturally adjoin, and between which there will always exist a separation. This separation is the interval of time, even if small, that is necessary for what is in that exterior space to become the frame and for the frame to go off. It is impossible for what is exterior to the frame and the frame to coexist simultaneously: there is a necessary lag between the two. The cinematic image is always straddling two time frames. The idea of one time straddling two images, or two images existing in one time frame is what leads us back to this challenge of painting a landscape from the back. This challenge supposes the possibility of an image existing whose 'outside' would not be what is out of the frame, but rather a kind of turning in on itself. If Godard asks this question in *Sauve qui peut (la vie)* it is not to leave it hanging, but to answer it right away. He approaches it through a series of stop frames and slow motion sequences, using the sequence of the heroine riding a bicycle on a country lane. Suddenly there are images which do not come from the exterior, an exterior defined by the edges of a frame, but which arise, flower, flow from within the frame, like the aqueous resurgence of an underwater tide. As if it were enough to spread out several folds, smooth out the wrinkles, extend a run. Godard applies himself to showing us that what unfolds has nothing to do with space but rather with time. The new image is not born from the space of the other image, but from the time which includes them both, compresses them. In the dialectic of exterior-interior frame, which is at the base of cinematic space, time is nothing more than a way of making what is 'in' last and waiting for what is 'off': it is a time for guesses, for surprises, for flights of fancy, for wanting to know more. It is a time which belongs largely to me; a time for my attention, my will, my desires. To the contrary, in this new way of producing space, time does not belong to me. It has as little to do with subjectivity as possible—it is the matter itself which makes up the new image, the one replacing the last; it is the space from where it comes, its origin. That is to say that both are made from the same

het is een tijd om te gissen, om verrast te worden, om de verbeelding te laten werken, om er meer van te weten te komen. Het is een tijd waarover ik ten volle kan beschikken; het is een tijd voor mijn aandacht, mijn wil, mijn verlangens. Bij deze nieuwe manier om ruimte te scheppen daarentegen, behoort de tijd mij niet meer toe. Het heeft weinig meer te maken met subjectiviteit: het is het materiaal zelf waaruit het nieuwe beeld wordt gevormd, dat de plaats van het voorgaande inneemt; het is de plaats zelf waaruit het voortkomt, waar het zijn oorsprong vindt. Dat betekent dat zij beide uit hetzelfde tijdsmateriaal geweven worden, tegelijkertijd, direct, het ene uit het andere.

De onvermijdelijkheid van 'live'. Het belang ervan wordt duidelijk aangetoond in een andere scène uit *Sauve qui peut (la vie)*: de scène van de man, die lipstick op heeft, met de twee prostituees. Door de bevelen die hij de vrouwen geeft, door het hele arsenaal van knoppen, handles en denkbeeldige meters die hij construeert om zijn sexuele fantasieën te realiseren, begint er een ware televisieregie te functioneren. Overdrachtelijk gezien. Plotseling heb je, tussen wat voor perverse implicaties dan ook, een perfecte metafoor voor ogen van de gelijktijdigheid van een handeling en de uitbeelding ervan, dat juist bedoeld wordt met 'direct' en 'live'. In een dergelijke sexuele montage wordt de kern van de 'televisuele' machine blootgelegd: niet alleen moet de handeling op het moment zelf in beeld worden gebracht, maar dat beeld moet ogenblikkelijk in een ander worden omgezet, waarbij de oorspronkelijke tijd wordt overmeesterd en naar believen gewijzigd. Elk beeld maakt deel uit van de tijd van de machine en is onbeperkt te moduleren. Elk beeld komt terecht in een kettingreactie waarin het zijn snelheid en vaart kwijtraakt, ontploft of een aantal andere mogelijke snelheden krijgt. Het belangrijkste doel dat de man die de bevelen geeft tracht te bereiken, is de macht over alle schakels van de ketting, over elk moment van de beweging, over iedere vezel van een moment te behouden, teneinde de snelheid waarmee de beelden opkomen naar believen te regelen. Er gebeurt hier hetzelfde als bij de reeks slow motion beelden: er zijn beelden die niet van buiten komen maar vanuit de schuilhoeken van de tijd zelf. Is de man met de lipstick met iets anders bezig dan het treffen van toebereidselen om het landschap van achteren te schilderen, en dus om de fundamentele uitdaging die de televisie stelt naar voren te brengen? Men begint te vermoeden dat waar het bij *Sauve qui peut (la vie)* om draait, in feite is *Sauve qui peut (le cinéma)*.

De film wordt hier op twee manieren uitgedaagd: niet alleen is er het idee van een beeld dat voortvloeit uit een handeling, er is nu ook sprake van een beeld dat voortgebracht wordt door een ander.

Hoe kan het stand houden vraagt het beeld met randen maar zonder keerzijde zich af, gesteld tegenover een beeld dat wel een keerzijde of andere kant heeft, maar geen rand of grenzen? Godard is ongetwijfeld de enige filmer die deze uitdaging heeft opgemerkt en die zich in zijn werk continu met deze kwestie bezighoudt. Men zou zijn films kunnen beschouwen als een lange reeks uiteenzettingen over de verschillende kwesties die de verschillende media (radio, reclame, fotografie, pers, telefoon, cartoons, grammofoonplaten, televisie, gebruik van robots, informatica) aan de orde stellen. Zijn antwoorden worden steeds preciezer, en raken meer en meer de kern van het huidige dilemma. In zijn vier of vijf meest recente films wordt deze preoccupatie tot obsessie. Tenslotte is er nog slechts één medium dat zijn aandacht weet te boeien: de televisie. Het grote keerpunt in Godards werk, waarin dit duidelijk wordt, is de film *Numéro Deux*, waarvan de titel ongetwijfeld slaat op deze vragen. *Numéro Deux* gebruikt beeldkaders binnen het beeldkader, televisieschermen gefilmd op 35 mm—deze televisieschermen van verschillende grootte worden binnen de cinematografische ruimte vrijwel op dezelfde wijze gebruikt als de spaarzame onderdelen van een video-installatie in een tentoonstellingsruimte. Toch put hij zijn inspiratie niet uit de videokunst maar uit de film: in het bijzonder uit een film van Nicholas Ray en zijn studenten (We can't) die 35 mm, 16 mm en videobeelden in elkaar liet schuiven. Deze manier om verschillende elementen te gebruiken is ook te zien in *Ici et ailleurs*, waarin Godard acht diaprojectoren twee aan twee opstapelt aan het einde van de bar. Het is duidelijk een bewust gebruik, maar waar dient het toe?

Het doel is duidelijk de mogelijkheid meer dan een beeld tegelijk te zien. Het is bedoeld om, ten bate van de film, het televisie-effect van verschillende beelden gemixed met live te herscheppen, door split-screens of kaders te gebruiken die verschillende plaatsen en karakters die in ruimte ver uit elkaar liggen, bij elkaar brengen door ze in een tijd te verenigingen. Op deze manier levert de televisie zichzelf het bewijs dat ze 'anders' is, en daagt ze de andere systemen die beelden weergeven uit. De uitdaging van de 'cube': een beeld uitbrengen dat uit verschillende beelden bestaat die oorspronkelijk geen ruimtelijke samenhang vertonen maar tenslotte een veel grotere samenhang hebben, namelijk een in tijd, laat meer zien dan slechts een vermogen om keer op keer van een handeling

time dimension—simultaneously, directly, one from the other.

The inevitability of 'live'. Its importance becomes evident in another scene in *Sauve qui peut (la vie)*: that of the man wearing lipstick, with the two prostitutes. The orders he gives the women, the series of gestures and cries which must necessarily follow each other, the panoply of buttons, levers, imaginary indicators that he constructs to be able to realize his sexual fantasies—all of this represents a virtual television studio that begins to function. Metaphorically. Besides whatever other perverse implications, we suddenly also have before our eyes an exact metaphor for the simultaneity of an action and its representation: what is meant by direct or live. The essence of the televisual machine is on display in this sort of sexual montage: the question is not just one of instantly translating an action, but rather of translating one image into another, mastering its initial time, modifying it at will. Each image is part of the machine's time frame, infinitely malleable. Each image becomes part of a chain reaction in which its own speed or momentum is dissolved, explodes, or generates a multitude of other possible speeds. What the man at the controls searches above all to obtain, is control over each link in the chain, each moment of movement, each fiber of a moment, in order to regulate the speed of the images' pulsation at his pleasure. The same thing occurs here as in the freeze frame sequences: there are images which do not come from the exterior of the frame, but from a 'pleating' of time itself. The man with the lipstick—is he really doing anything more than positioning himself to paint a landscape from the rear, thus raising the fundamental challenge proper to television? One begins to suspect that the ultimate issue of *Sauve qui peut (la vie)* is *Sauve qui peut (le cinéma)*.

There is a double challenge for cinema here: not only is there the notion of an image being generated from an action, but now there is also the question of one image being generated by another. Faced with an image that has a reverse (or another side) and no edges or outlines, the image with edges but no reverse asks how it is possible to hold its own. Without a doubt, Godard is the only filmmaker to have understood this challenge, and to apply himself to the process of raising this issue and addressing it constantly in his work. His films could be considered as a long series of responses to the different issues the different media (radio, advertising, photography, press, telephone, cartoon, records, television, robotics, data processing) raise. His responses become more and more precise, and focus more clearly on the actual dilemma. In his four or five most recent films, this preoccupation becomes crystallized and turns to obsession. At the outcome there is finally only one medium which keeps his attention: television.

The turning point in Godard's work where this becomes clear, is in his film *Numéro Deux*, whose title is also doubtless a reference to his queries. *Numero Deux* uses frames within frames, multiple screens, television screens refilmed in 35 mm—the television screens of varying sizes are used within the cinematographic space much the way the sparse elements of a video installation are used within an art gallery. The inspiration here, however, does not come from video art, but from film: specifically from a film by Nicolas Ray and his students (We Can't) which uses 35 mm, 16 mm and video, and uses images within other images. Little does it matter; the idea is not new. This manner of using different elements can also be seen in *Ici et Ailleurs*, where Godard uses eight slide projectors which he stacks two by two at the end of a bar. The use is clearly deliberate, but what is the purpose?

The purpose is clearly to see more than one image simultaneously. To the profit of cinema, it is meant to recreate the television effect of different images mixed 'live'—by using split screens or windows, bringing together different locations and characters which may be distant in space but reuniting them in one time. It is above all a mise-en-scène of live actions or occurrences. It is in this way that television furnishes itself with proof of its 'difference', and defies the other representational systems. The challenge of the cube: posting an image composed of several images which originally share no spatial continuity but ultimately a far stronger continuity, a temporal one, shows more than just an ability to reproduce again and again an instantaneous image of an action (justification for a square) but, and this is the challenge of the cube, it shows the ability to generate images directly from other images. When images are brought together live the impression of distance is quickly lost: one forgets that people who speak to each other in the same image may be separated by hundreds of kilometers, since everything occurs as if the images were mutually reacting and responding to each other. It is done so well, in fact, that the best visualization of a debate or some such other event might be mixing the different participants live and placing each one on a different surface of the cube that Emshwiller labored so long over for *Sunstone*, but which today is so simple and even banal thanks to the wide availability of digital effects (the only thing that can surprise us any longer is to see the effect used ingeniously). The

ogenblikkelijk een beeld te reproduceren (bewijs voor het vierkant) maar het laat ook, en dat is de uitdaging van de 'cube', het vermogen zien om beelden direct uit andere te laten voortkomen. Want de indruk van afstand raakt snel verloren wanneer beelden live worden samengebracht: men vergeet dat mensen die in een beeld met elkaar praten, honderden kilometers van elkaar verwijderd kunnen zijn omdat het lijkt alsof de beelden op elkaar reageren en ingaan. Het wordt in feite zo goed gedaan dat de beste manier om een debat of ander evenement in beeld te brengen het door elkaar heen weergeven van de verschillende participanten live en het plaatsen van elk van hen op een ander vlak van de 'cube' kan zijn. De 'cube' waar Emshwiller zo lang op werkte voor Sunstone-maar die vandaag zo eenvoudig en banaal is dank zij de wijde verspreiding van digitale effecten (het enige wat ons nog kan verbazen is een ingenieus gebruik van dit effect). De uitvinding van deze is in feite niets anders dan een zeer vernuftige uitbreiding van het idee om meerdere beelden live te mixen en een reactie op de wens om meer dan een beeld tegelijk te zien. Uiteindelijk is het ook een antwoord op de behoefte de *tijd te zien*. Het zichtbaar maken van verschillende beelden tegelijk is eigenlijk gelijkwaardig aan het duidelijk maken van de tijd waarin ze bestaan. In het schouwspel dat dergelijke procédés ons laten zien, speelt niet de ruimte maar de tijd de belangrijkste rol.

Een ruimteprobleem vertalen in een probleem van tijd is een originele manier het onzichtbare zichtbaar te maken. Het onzichtbare zichtbaar maken is het doel van alle grote cineasten, van Dreyer tot Bresson, van Mizoguchi tot Rossellini, van Welles tot Bunuel, van Renoir tot Rohmer, van Lang tot Godard, en Hitchcock niet te vergeten. Godard eigende zich het idee van het splitscreen toe als was het een instrument voor optisch onderzoek. Hij raakte eerder dan wie dan ook geïnteresseerd in dit instrument net zoals geleerden uit andere generaties enthousiast raakten over de microscoop, de stethoscoop, de telescoop, de scanner. Als entomoloog hoopt hij beter dan iedereen de menselijke hartstocht, het (echt) paar te doorgronden. Maar het splitscreen functioneert slechts goed op de televisie of video: een overplanting naar de film vereist wel enige acclamatie.

In Godards laatste films wordt het splitscreen dan ook geënt op de film 'stam' en ontwikkelt zich een verrassende variëteit aan jonge loten.

Een spectaculair maar subtiel voorbeeld van deze splitscreen-effecten zien we aan het eind van *Sauve qui peut (la vie)*: namelijk het symfonieorkest dat midden op de straat

cube is, at bottom, truly the most sophisticated expansion of this idea of mixing multiple images live, and answers the desire to see more than one image at once. Finally it also responds to the need to see *time*. Making several images visible concurrently is basically equivalent to rendering apparent the time in which they exist. Much more than space, it is time which becomes the spectacle through these different processes.

To translate the problem of space into a question of time is a new way to render the invisible visible. And to render the invisible visible is the goal of all the great filmmakers: from Dreyer to Bresson, Mizoguchi to Rossellini, from Welles to Bunuel, Renoir to Rohmer, Lang to Godard, not to mention Hitchcock. The idea of composite imagery is something that Godard has personally grasped as if it were an instrument for optical exploration. He became interested in this tool before anyone else, much like the savants of other generations became excited by microscopes, stethoscopes, telescopes or scanners. As an entomologist he hopes to probe better than anyone the matter of human passion, couples. But the composite image is a form which can only exist in television or video: to transplant it to cinema supposes a previous acclimation. Godard's later films have cultivated a surprising variety of forms of the composite image, and other hybrids and rejects.

One spectacular although subtle example of the effects that these composite images can have is at the end of *Sauve qui peut (la vie)* where the symphony orchestra is placed in the middle of the street which is the same street where the hero (played by Jacques Dutronc) dies. In reality, the hero and the musicians do not inhabit the same space: if they find themselves reunited in the same image it is only because of the power of the effects which are to render a temporal coexistence apparent. One doesn't see the division between the two spaces: either it was erased or dissolved, but nevertheless it is there in the odd rapprochement of the two worlds which touch each other without seeming to. However, one can see very well what holds up and what breaks down in between the time it takes a symphony and the time it takes a life to play out: the denial of an irreversible passing away. In a last cry the hero murmurs, 'I am not dying because I do not see my life passing quickly before my eyes'. The musicians seem to be saying that he is dying because each note they play is like an image of his life coming back for the last time. Any line between the visible and the invisible is abolished; we are at the heart of the most essential transmutations. How can an image save a life? By not presenting

staat waar de held (gespeeld door Jacques Dutronc) sterft. In werkelijkheid huizen held en musici niet in dezelfde ruimte: wanneer we ze in hetzelfde beeld samenzien is dat slechts het gevolg van een regie-ingreep die tot doel heeft de aandacht te vestigen op een samengaan in tijd. De demarcatielijn tussen de twee ruimten is niet te zien omdat hij is weggewerkt of opgelost, maar hij is niettemin aanwezig in het zonderlinge tot elkaar brengen van twee werelden die elkaar raken ondanks de schijn van het tegendeel. Men ziet zelfs heel goed wat er ontstaat en weer verbroken wordt tussen de *tijd* van de symfonie die ons overspoelt en de *tijd* van het leven dat wegebt: de ontkenning van het onafwendbare voorbijgaan. 'Ik ga niet dood', brengt de held uit met zijn laatste krachten, 'want ik zie mijn leven niet in een flits aan me voorbijgaan'. Hij gaat wel dood lijken de musici te zeggen omdat iedere noot die zij spelen als een beeld uit zijn leven wordt dat voor de laatste keer terugkomt. Iedere grens tussen het zichtbare en onzichtbare is afgeschaft. We raken de kern van de meest essentiële transmutaties. Hoe kan een beeld een leven redden. Door er niet te zijn als het laatste uur geslagen heeft. Hoe kan een beeld de filmkunst redden want die komt te overlijden als de film van een heel leven niet wordt afgedraaid op het moment dat de dood nabij is. Geluid worden. Hoe kan een geluid een beeld redden? Door zichzelf op het beeld te enten, door het tot vlees te laten worden, een verschijning. Een herwonnen leven, herwonnen zichtbaarheid, maar een hóórbare zichtbaarheid. De keerzijde van het beeld is uiteindelijk ontsluierd. Door het gehoor. Welkom aan de goede luisteraar.

De werkwijze is goed. We zien haar terug in de vorm van het strijkkwartet in *Prénom Carmen*, waar we het vaak in de kern van de handeling aantreffen. Op zoek naar het onzichtbare. Waarom blijft een man houden van een vrouw die hem niet meer liefheeft? Godard filmt de muziek van elk moment 'live': de verborgen kant. Samen met de bekende kant. De muziek functioneert hier niet als een commentaar van buiten op de actie noch wordt ze weer naar binnen gericht zoals het geval is in *Sauve qui peut (la vie)*. Hier dient zij als de directe uitdrukkingsvorm ervan, een simultane, onmiddellijk erbij ingelijfde dubbelganger. De musici die er middenin staan, doen ons denken aan televisiereporters die ter plekke de gebeurtenissen die in beeld komen gelijktijdig in woorden weergeven. Dat is bijvoorbeeld vergelijkbaar met de verteller in *E la nave va*. Fellini ziet duidelijk, ook al heeft hij een hekel aan televisie, welke wegen de werkelijk moderne verteltechniek bewandelt. De manier waarop de verteller

itself at the prophetic moment. How can an image save cinema, for it is cinema that dies if the film of a life doesn't play at the moment of death. Become a sound. How can a sound save an image? By grafting itself onto the image, making it flesh, an apparition. Life regained, visibility regained, but an audible visibility. The reverse of an image is finally unveiled. By the ear. Welcome the good listener.

The procedure is good. It will reappear in *Prénom Carmen* with the string quartet. Often there at the core of the action. Searching for the invisible. Why does a man continue to love a woman who no longer loves him? Godard films the music of each moment 'live': the hidden side. In a composite with its known side. Here, the music doesn't act as commentary exterior to action, nor is it even redirected toward the interior, as in *Sauve qui peut (la vie)*: here it acts as its immediate representation, its simultaneous double, instantly incorporated. The musicians, at the heart of the action, remind us of television reporters out in the field who translate into words what occurs at the moment when it occurs in the image where it occurs. Comparable to the narrator, for example, in *E la nave va*. Fellini, even if he detests television, knows very well where it is that truly contemporary narration takes place. Fellini's incorporation of the narrator's action and Godard's use of the musicians (the more so in his case since he made one of the musicians the lover of the hero) are not so much concerned with dissolving the divisions (between dream and reality, life and death, two ages of a character) that cinema usually plays on. The model seems to be taken from television. By the same token, the slow motion sequences and freeze frames in *Sauve qui peut (la vie)* or the earlier *France tour détour deux enfants*: they are modeled after sports broadcasts. As we have seen, their value is to be able to deploy time in such away that it permits the hidden sides to emerge. We could claim that the musicians in *Prénom Carmen*, in the same manner, are used the way one would use slow motion. A slow motion sequence inside of a composite image. Two images, which although synchronous, taken in the same time frame as a common image, do not function at the same speed or obey the same rhythms. This doesn't suffice to explain why a man would continue to love a woman who no longer loves him, but it does, at least, allow us to look this mystery straight in the eye.

If in *Prénom Carmen* a large portion of the soundtrack becomes part of the imagery, in *Passion* it is the opposite; for the most part the image gets destroyed in the sound, melts into it, becomes diluted, dilated. Passive, the image allows itself to be searched throughout. Open to all yet

van Fellini en de musici van Godard in de handeling betrokken worden (vooral bij Godard omdat hij een van zijn musici tot de minnares van de held maakt), heeft niet veel te maken met de manier waarop de traditionele film grenzen doet verdwijnen (bijvoorbeeld tussen droom en werkelijkheid, tussen leven en dood, tussen iemands verschillende levensfasen). Het model lijkt ontleend te zijn aan de televisie. Hetzelfde geldt voor de slow-motion beelden en bevroren beelden in *Sauve qui peut (la vie)* of in de eerdere film *France tour détour deux enfants*. Ze werden afgeleid uit sportprogramma's. Hun waarde is zoals we gezien hebben, de tijd op zo'n manier te ontvouwen dat de verborgen kanten zichtbaar worden. We zouden kunnen stellen dat de musici in *Prénom Carmen* op dezelfde manier gebruikt worden als een slow motion. Slow motion beelden in één van de splitscreens. Beelden zijn gevat in de gemeenschappelijke tijd van het totale beeld, maar functioneren toch niet met dezelfde snelheid en worden ook niet gedicteerd door hetzelfde ritme. Dit is nog niet voldoende om te verklaren waarom een man blijft houden van een vrouw die hem niet meer liefheeft, maar het stelt ons in ieder geval in staat dit mysterie direct onder ogen te zien.

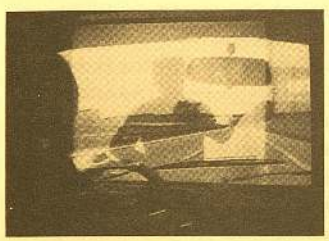
Als in *Prénom Carmen* een groot deel van de geluidsband overgaat in de beeldband, gebeurt in *Passion* het omgekeerde. Het beeld verliest zich voor een groot deel in het geluid, het versmelt ermee, lost er in op en wordt ruimer. Het laat zich lijdzaam van alle kanten onderzoeken. Open voor alles maar ondoordringbaar. Een slow motion (vertraagd) noch freeze frame (bevroren beeld) toont het, omdat het van begin af aan stilgezet is. Het gaat erom te begrijpen hoe een beeld op dat moment stilgezet kan worden, hoe het die volmaaktheid van stilgezette tijd bereikt, die in de schilderkunst als meesterwerk geldt en het is misschien alleen te vergelijken met de gewaarwording van intense gloed die in de liefde hartstocht wordt genoemd. Twee momenten van eeuwigheid die liggen opgesloten in de tijd, twee ogenblikken waaraan geen einde lijkt te komen, die niet lijken te veranderen. En desondanks zou het opsporen van de beweging die de verbinding tot stand brengt tussen de verschillende elementen, de mogelijkheid moeten scheppen om ook de ontbindende beweging vast te stellen. Misschien is dit een landschap van achteren schilderen: vanuit het stilgezette beeld *achterstevoren* alle bewegingen reconstrueren waarvan dit beeld het eindresultaat is. Hierbij zal er geen invloed van buitenaf zijn, van iets dat buiten het beeld is, alles speelt zich af in het samenpersen van de erin opgehoopte tijd. In *Passion* vervangt Godard de diepte van het

impenetrable. Neither using slow motion nor freeze frame would mark it, since it is a frozen image from the start, and it is really about understanding how an image can be frozen at that moment, how it can attain that perfection of frozen time that in painting would constitute a masterpiece, and where the only thing that is comparable is perhaps the kind of incandescence which in love is called passion. Two instants of eternity at the crux of time, two instants which never seem to finish or change. And yet, to find the movement which reunites different elements should allow us to discern that one which dispels them. Perhaps this is painting a landscape from the rear, starting with the frozen frame and recomposing in reverse all the movements of which that one is the ultimate expression. In this way, nothing comes from the outside, from outside of the frame, everything takes place in the implosion of its accumulated time. In *Passion* Godard substituted *depth of image* with *depth of time*.

J.L. Godard, **uit/from Scenario du film Passion,** 1982

As is the case with television, he gives all of the power to the soundtrack, in this case, the music. Here, the music allows all the different movements to converge towards one eternal moment, and also, for these movements, once played out, to be held in the same image—the equivalent of a powerful frame buffer. The music welcomes these movements onto its staff, coils them between the harmonics, suspends them between timbres, amplifies them from rhythm to rhythm; they build through a coexistence of a multitude of images, which at a given moment,

beeld door de *diepte van de tijd*. Net als bij de televisie geeft hij alle macht aan de geluidsband; in dit geval dus aan de muziek. De muziek geeft niet alleen gestalte aan alle bewegingen die convergeren in de richting van een eeuwigheidsmoment, maar houdt ze ook vast in éénzelfde beeld als in een krachtig geheugenstramien. De muziek verwelkomt ze op haar notenbalken, verweeft ze in haar harmonieën, laat ze hangen tussen haar timbres, en breidt ze uit van ritme naar ritme. En zo ontvouwt zich voor onze ogen een door een veelheid aan beelden onrustig geworden ruimte die op een bepaald moment verkrampt in schoonheid. Dit is een schilderij; dit is hartstocht. We zijn nu aangeland bij de kern van de *definitie*, zowel in elektronische als linguïstische zin. De een in de ander. *Passion:* een titel met de precisie van een definitie in een woordenboek. De enige film in Godards oeuvre die slechts één woord als titel heeft. Als *Sauve qui peut (la vie)* de kwestie van de macht opwerpt en *Prénom Carmen*



die van de handeling, dan werpt *Passion* de kwestie van het zijn op.

Dit is *film*. Wat *Passion* doet voor een still, doet *Scénario du film Passion* voor de film *Passion*. Het tot volume maken van het oppervlak, de samenstelling van ruimte/tijd, het terugkeren van alle draden van het stramien naar de streng. Het terugkeren zelfs naar het ogenblik dat de draden nog geen draden zijn, maar alleen maar ongesponnen wol, de vacht van een dier. Godard volgt zijn draad van Ariadne: wederom, de muziek. Het omgekeerde, van

convulse into beauty itself. This is a painting. This is passion. We are now at the heart of *definition*, in the electronic as well as linguistic sense. One in the other, *Passion:* a title which has the precision of a definition in a dictionary. The only film in all of Godard's work whose title is composed of only one word. If *Sauve qui peut (la vie)* raises the issue of power, *Prénom Carmen* of action, then *Passion* is based on the question of being.

This is *film*. What *Passion* does for a still picture, *Scénario du film Passion* does for *Passion*, the film. Creating volume out of surface, the composite of space/time, the return of all the threads of the frame to the skein. The return to the moment itself where the threads are not yet threads, but only the wool unspun, the animal's coat. Godard is following Ariadne's thread: once again, the music. The reverse, images to words. How do you paint a film from the rear? By once again finding the words, the few words, from which the first images came. By going back all the way to the voice, to that incandescence that words have, in the voice, when they are not yet detached from thought, isolated from the imaginary—when the words still hold several images of which one will finish by imposing itself out of necessity. Philippe Sollers says that 'everything we see is sound'. For Godard it is the opposite: everything that is audible is image. It is a way to gain access to the invisible. In both cases, this supposes an instant, a gram of time, where sounds and images insist on their existence as two sides of one moon. Only television is capable of showing the front and rear of one landscape simultaneously (if not, how do you prove that one is indeed the reverse of the other?). *Scénario du film Passion* is a television program. Not just because it was produced by and programmed on television, but because, and this is more essential, the scenario allows us to see *live* a thought in the act of thinking the thought at the heart of the film itself, rather than just boring us by pretending to reconstitute a film. As at the dawn of creation. This is the dawn.

This is video. Video is the name of the question that cinema asks when it discovers the infinite mobility of television. It is also the answer that television offers when faced with the mythic power that cinema will never lose. The challenge isn't one sided. If the cinematic image, as we see it in Godard's work, is seeking to appropriate the art of reverse and the art of creating composite imagery to be able to compete with television's ability to manipulate time, then it is also true that video from its side is envious of cinema's ability to deal with the problems of screen/ off-screen, and strains itself to find some of the pure emotion that is proper to film. This is called fiction.

beelden naar woorden. Hoe schilder je de achterkant van een film? Door de woorden, de paar woorden waaruit de eerste beelden zijn voortgekomen, terug te vinden. Door helemaal terug te gaan naar de stem, tot aan die gloed die woorden hebben, in de stem, wanneer ze nog niet zijn losgemaakt van de gedachten, nog niet zijn gescheiden van het imaginaire—wanneer de woorden nog verschillende beelden bevatten waarvan er een de overhand zal krijgen. Philippe Sollers stelt: 'Alles wat we zien is geluid'. Voor Godard geldt het tegenovergestelde: alles wat men hoort, is beeld. Het is een manier om toegang te krijgen tot het onzichtbare. In beide gevallen moet er dus een moment zijn, een gram tijd, dat geluiden en beelden nadrukkelijk wijzen op hun bestaan als twee kanten van dezelfde maan. Slechts televisie is in staat om de voor- en achterkant van een landschap tegelijkertijd te tonen (hoe zou je anders moeten aantonen dat de een werkelijk de keerzijde van de ander is?). *Scénario du film Passion* is een televisieprogramma. Niet alleen omdat het door de televisie geproduceerd en uitgezonden werd, maar ook omdat, en dit is veel essentiëler, dit scenario in plaats van ons te vervelen door te doen alsof ook film nog eens samengesteld wordt, het ons mogelijk maakt *live* het denken te zien dat bezig is de gedachte die de kern van de film uitmaakt, te denken. Zoals bij de dageraad van de schepping. Dit is het morgenrood.

Dit is video. Video is de naam van de vraag die de filmkunst stelt wanneer ze de onbeperkte beweeglijkheid van de televisie ontdekt. Het is ook het antwoord dat televisie geeft wanneer ze zich bewust wordt van de mythische kracht die de filmkunst nooit zal kwijtraken. De uitdaging is wederzijds. Het filmbeeld mag dan, zoals te zien in Godards werk, proberen zich de kunst van de keerzijde en van het splitscreen eigen te maken om in staat te zijn te wedijveren met het vermogen van de televisie om tijd te manipuleren, het videobeeld is op zijn beurt afgunstig op het vermogen van de film om zich bezig te kunnen houden met de problemen van wat 'in' en wat 'buiten' beeld is, en zint op mogelijkheden om iets van die zuivere emotie die aan de film eigen is, op te roepen. Dat heet fictie.

Er zijn twee opmerkelijke voorbeelden te noemen van fictie in video; fictie die met behulp van een kunstmatig gecreëerd off-screen is geïmplanteerd in video: Michael Kliers *Der Riese* en *Das Frauenzimmer* van Claudia von Aleman. Het kan geen toeval zijn dat deze twee huzarenstukjes gemaakt zijn door kunstenaars die lang met film gewerkt hebben.

Het beeld van een bewakingscamera is ongetwijfeld het

There are two remarkable examples of fiction in video, fiction implanted in video by means of an artificially created off-screen: Michael Klier's *Der Riese* and Claudia Von Aleman's *Das Frauenzimmer*. It's not a complete coincidence that these two works come from artists with a background in film.

The image from a surveillance camera, of all video images, is without a doubt the one which least supports the notion of an off-screen. Nonetheless, throughout the work's eighty minutes, composed entirely of surveillance images, this is precisely what Michael Klier manages to create. How? By means of the music, carefully chosen and edited, which inverts the direction of the force of these images 'without edges', folded in on themselves, one rolled into the other, much like a Moebius strip which never ceases to unravel its infinite series of insides without outsides and outsides without insides.

Dramatic, heavy, troubling, pregnant with intention, spotted with sudden falls, pauses, the soundtrack of *Der Riese*—veritable archetype of what is understood by film music—redoubles from afar the *closed circuit* of the images, but forces it open, because of its secretions- a network of waves, made of certainties and uncertainties, probable indices and false leads, forced chains of events, assumed knowledge, threatened secrets—so many seeds of fiction which pull the interior, central tensions towards the edges. The music throws the center off. Very quickly you get the feeling that the center, which in the beginning is autonomous, almost autistic, now obeys a sonorous exterior, responds to its calls, reacts to its flux, succumbs to its fluids, bows to its sightest meanderings. From there, any scenario is possible. It is up to us to fill it in. Something we do not deprive ourselves of the self. Return of the self into a framework meant to destroy the self. Return of a look to the reverse of a vision without a certain regard. Abruptly excluded from the start, we find our place as spectator once again, but no less abruptly. Fascinated, but faced with a crisis.

Crisis of representation. Crisis of sexual rôles. The subtle impact of *Das Frauenzimmer* is that it places the latter within the former. The women's room is sealed. Not withdrawn, at the margin, but at the heart. The heart of what? Images. The women's room is a house of images. Through its windows all one sees is images, fixed in an inalterable beauty, in an eternal truth. When its walls evaporate, it is as if the curtain in front of a movie screen were being opened and the film about to start. Projected from within. Nothing can come from without. Everything is already there. Behind one image there is always

videobeeld dat het idee van een buitenbeeld het minst verdraagt. En toch lukt het Michael Klier tijdens zijn tachtig minuten durende film, die helemaal uit videobewakingsbeelden bestaat, dit te laten gebeuren. Hij doet het door middel van een welbewust gekozen en geredigeerde muziek, die de kracht van deze beelden van richting doet veranderen; deze beelden 'zonder rand', die alleen contact met zichzelf hebben, die in elkaar passen als een ring van Möbius die ononderbroken zijn oneindige reeks van binnen zonder buiten, en buiten zonder binnen, ontrolt.

De dramatische, zwaarwichtige, beangstigende, beladen, en met onverwachtse inzinkingen en leegtes doorzeefde geluidsband van *Der Riese* is een waar archetype van wat er onder filmmuziek verstaan wordt. Zij verdubbelt op afstand het closed circuit (gesloten circuit) van beelden maar dwingt het ook zich te openen vanwege alles wat het—zoals een lever gal—afscheidt; een netwerk van golven, bestaande uit zekerheden en onzekerheden, uit mogelijke aanwijzingen (goede en verkeerde), gedwongen aanknopingspunten, veronderstelde kennis, en bedreigde geheimen. Het zijn allemaal voorbeelden van de *lokroep der fictie*, die als een magneet de inwendige spanningen uit het centrum naar de randen trekt. Een muziek die decentraliserend werkt. Al snel krijg je het gevoel dat het aanvankelijk zo autonome, haast autistische centrum nu gehoorzaamt aan het van buiten komende geluid, reageert op de lokroep, zich willoos laat meevoeren op de stroom van het afgescheiden fluïdum, en zich naar iedere kronkel voegt. Vanaf dat moment zijn alle scenario's mogelijk. We hoeven alleen nog maar in te vullen. En dat zullen we niet nalaten. De terugkeer van het Ik in een netwerk dat er op gericht is het Ik te vernietigen. De terugkeer van het kijken naar de achterkant van een gezichtsvermogen zonder gezicht. Nadat we eerst gewelddadig werden buitengesloten, hervinden we nu—niet minder gewelddadig—onze plaats als toeschouwer. Gefascineerd, maar verkerend in een crisis.

Crisis van de representatie. Crisis van de sexuele rolpatronen. De subtiele kracht van *Das Frauenzimmer* ligt in het feit dat zij de laatste crisis een plaats toewijst binnen de eerste. De vrouwenkamer is een afgesloten ruimte. Niet afgezonderd, of aan de kant, maar in het centrum. In het centrum waarvan? Van de beelden. De vrouwenkamer is een huis van beelden. Door de ramen zijn slechts beelden te zien, verstard in een onveranderlijke schoonheid, in een eeuwigdurende waarheid. Wanneer de muren verdwijnen, lijkt het of het doek voor het bioscoopscherm wordt opgetrokken, en de film gaat beginnen.

another image. Claudia von Aleman uses the absence of off-screen which is proper to video to good avail: she uses it to show the confinement of women within the space where the crisis of their roles must play itself out. The soundtrack, carefully wrought, composed of exterior noises, voice offs, distant music, reinforces once more this impression of enclosure by creating an off-screen which will always remain exterior, from where nothing will penetrate the field (except once, when a man, dragging a sheet stained with blood behind him, exhibits it at the window). In this case, the sound 'recenters'.

Everything that occurs, occurs from within. The room of images is a place of adventure, but interior adventure. Interior to the world of images. Interior to the world of women. Interior to the world of images of women. We are shown the vicissitudes that are evocative of the difficulties inherent in the molting process. There is molting of image. Crisis of growth. The image no longer stays within its proscribed dimensions that have long been considered its truth, that have, by the laws of perspective, for example, or screen, reverse shot, off-screen, been assigned to it for centuries. And the women, also, no longer keep within the space without exterior to which, in the passing of the millenia, they have been confined. Change of voice, change of skin, change of size. The perspective suddenly falls apart. It's enough to have a child's chair occupied by an adult or thrown at random in the set, or to place a child's oven at the foot of a giant table. Suddenly the frame shrinks, cut off to all reverse shot, indifferent to any exterior. Suddenly two spaces belonging to two different ages coexist in one image. Two ages in world history. Two ages in the history of images. Two times which magnify each other in a certain relativity, cracking the surface, allowing another space to appear: this one, synonymous with absence of weight.

It is the clash of cinema and video that we have before our eyes. A way of creating time with space and space with time. There is no major work in contemporary video which doesn't include the metaphor of its own process in the subject matter. Without a doubt there is need of more fiction of the temper of these three works for us to understand why.

JEAN-PAUL FARGIER, july 1984

Geprojecteerd van binnen uit. Er kan niets van buiten komen. Alles is er al. Achter een beeld bevindt zich altijd een ander. Claudia von Aleman maakt bewust gebruik van het ontbreken bij video van een buitenbeeld. Ze gebruikt het om te laten zien dat de vrouwen opgesloten zijn in een ruimte waar de crisis van hun rol zich afspeelt. De doorwrochte geluidsband, die gemaakt is uit geluiden van buiten, voice-offs, en van ver komende flarden muziek, versterkt de indruk van opgesloten zijn, door een buitenbeeld te creëren dat ook altijd buiten het beeld blijft en nergens de gelegenheid krijgt het beeld binnen te dringen (met één uitzondering: wanneer een man een laken achter zich aansleept dat met het bloed van een maagd besmeurd is, om het bij het raam te tonen.) In dit geval werkt het geluid centraliserend.

Alle gebeurtenissen komen van binnen uit. De beeldenkamer is een plek vol avonturen, maar het zijn innerlijke avonturen. Ze spelen zich af in het binnenste van de beeldenwereld, in het binnenste van de vrouwenwereld, in het binnenste van de beeldenwereld van vrouwen. We krijgen de wederwaardigheden te zien die inherent zijn aan de moeilijkheden die zich voordoen bij een schoksgewijs groeiproces, het afwerpen van de oude huid, een gedaanteverwisseling van het beeld. Groeistuipen. Het beeld beperkt zich niet meer tot de voorgeschreven dimensies, opgelegd door de wetten van het perspectief bijvoorbeeld, of door die van het beeld, het reverse shot, of het buitenbeeld. En de vrouwen blijven niet meer in die afgesloten ruimte zonder buitenruimte, waarheen ze, millennia lang verbannen waren. Van stem veranderen, van huid, van maat veranderen. Plotseling stort het perspectief ineen, met als enige aanleiding bijvoorbeeld een kinderstoeltje met een volwassene erin, of doelloos liggend op het toneel; of een poppefornuisje dat aan de voet van een reusachtige tafel staat. Plotseling krimpt het scherm, ondoordringbaar voor ieder reverse short, onverschillig voor alles buiten. Plotseling bestaan er in hetzelfde beeld twee ruimtes die in verschillende perioden thuis horen. Twee tijdperken uit de wereldgeschiedenis, uit de geschiedenis van het beeld. Twee tijden schuiven in alle betrekkelijkheid in elkaar, de hele oppervlakte versplintert zodat eronder een andere *ruimte* zichtbaar begint te worden: en een ruimte die synoniem is aan gewichtloosheid.

We zijn hier ooggetuige van de botsing tussen video en film. Een manier om tijd te scheppen door middel van ruimte, en ruimte door middel van tijd. Onder de huidige belangrijke videoprodukties is er niet één die niet de metafoor van zijn eigen wordingsproces in zich bergt. Er zijn

ongetwijfeld nog een paar ficties van het niveau van deze drie nodig voor we er in zullen slagen het waarom ervan te begrijpen.

JEAN-PAUL FARGIER, juli 1984

DAVID HALL

Enige gedachten over videokunst onderwijs: na twintig jaar

Het idee van videokunst als een gevestigde kunstvorm is voor velen in de kunstwereld na twintig jaar nog steeds moeilijk te accepteren, en ironisch genoeg zijn er nu ook veel nieuwe beoefenaars ervan die hieraan twijfelen. Conventionele, misschien zelfs reactionaire, en in ieder geval kapitalistische idealen hebben belemmerd dat de videokunst zich een plaats verwierf naast de concretere markt van schilderijen en beeldhouwwerken in galerieën en, op een paar uitzonderingen na, bij conservatoren van musea. En sommige jongere beoefenaars ervan worden ertoe verleid om zich in de stroomversnelling te storten van een technologische culturele revolutie. Gedeeltelijk doordat het gebrek aan belangstelling in de kunstwereld ontmoedigend werkt, en gedeeltelijk doordat ze aangetrokken worden door de nieuwe mogelijkheden van kortstondig commercieel succes, maakt een groot aantal van hen liever pseudo-pop-promotiefilmpjes dan het veel eenzamere en moeilijkere pad te volgen van de persoonlijke expressie.

Toch is video als kunstvorm blijven bestaan—ondanks cynische opmerkingen op een gegeven moment dat het niet meer dan een voorbijgaande 'beweging' was; ondanks de ongrijpbare vorm in een van objecten bezeten wereld; en ondanks de commerciële verlokkingen die het geweten plagen van elke jonge kunstenaar die een camera kan hanteren en kan monteren. Videokunst is blijven bestaan en verder ontwikkeld door de steun van een klein aantal flexibele verleners van financiële hulp en vooral dank zij de kunstacademies.

Het kunstonderwijs is, zeker in Groot-Brittannië, nauw verbonden met de kunstwereld en de kunstenaars; in de rest van Europa varieert de situatie sterk en in Noord-Amerika mijden veel beroepskunstenaars de kunstacademies en -faculteiten als de pest—afgezien van een enkel bezoek als prima donna—omdat ze bang zijn het gevreesde etiket 'academisch' opgeplakt te krijgen. Toch vermoed ik dat 99 procent van alle kunstenaars in alle landen bij het kunstonderwijs is begonnen. Maar het is duidelijk dat dit onderwijs sterk kan variëren. Het is mogelijk dat er in het Noordamerikaanse systeem onvoldoende nadruk wordt gelegd op actuele onderwerpen en discussies, en dat er teveel tijd wordt besteed aan tentamens over onderwerpen die niets of zo goed als niets met de praktijk te maken hebben. In Groot-Brittannië bestaat een driejarige kunstopleiding uit drie jaar kunst beoefenen, meestal in samenwerking met beroepskunstenaars.

Deze kennismakingsperiode is voor een nieuweling van onschatbaar belang. In Groot-Brittanië zijn kunstacademies en -faculteiten beslist geen formele academische instellingen. De meeste kunstenaars geven wel eens les. Vaak niet alleen om financiële redenen, maar ook omdat het kunstonderwijs mogelijkheden biedt voor contacten en discussies, terwijl er bijvoorbeeld in de wereld van de galerieën zelden een discussie wordt gevoerd. Het onderwijs biedt de gelegenheid om openlijk over werk te discussiëren terwijl dat nog in ontwikkeling is, zonder veel aandacht te hoeven besteden aan de sociale etiquette.

Dat videokunst uit het kunstonderwijs is voortgekomen en daardoor gaande is gehouden, komt niet alleen door de positieve houding die daar bestond (hoewel die net als elders wel eens door reactionaire krachten werd ingeperkt), maar ook doordat het moeilijk is om op een andere manier aan de onmisbare en dure hardware te komen. Zeker tot voor kort waren kunstacademies vaak de enige plaats waar het materiaal aanwezig was, en het waren zeker niet alleen studenten die daar gebruik van maakten. De meeste videokunstenaars in Groot-Brittannië zijn, vanaf het begin van de jaren zeventig, afhankelijk geweest van de toegang tot deze faciliteiten. Het is aantrekkelijk om ook eens commerciële apparatuur te gebruiken, maar zeker als er veel tijd nodig is voor experimenten, is het onbetaalbaar, en er is nu eenmaal een grens aan subsidies en toelagen. Bij de televisie zijn er maar zo zelden mogelijkheden dat ze in termen van een dagelijkse produktie geen rol spelen. Workshops, samenwerkingsverbanden en andere gesubsidieerde faciliteiten zijn wel goedkoper dan hun commerciële tegenhangers, maar zijn nog te gering in aantal en beschikken over te weinig middelen. In tegenstelling tot een schilder kan een videokunstenaar niet functioneren zonder aanzienlijke steun.

Kunstonderwijsinstellingen die videowerk actief stimuleren, zijn daarom in het leven van een videokunstenaar onmisbaar als culturele context en produktiemogelijkheid. In dit geval betekent 'onderwijs' geen korte kennisma-

Some thoughts on video art education: twenty years on

The concept of video art as an established fine art form is still, after twenty years, a difficult one for many in the artworld and, ironically, such an identity has become problematical for many new practitioners. Conventional, even reactionary, certainly capitalist ideals have stood as a barrier to its finding a place alongside the solid commodity market of painting and sculpture in private galleries and, with few exceptions, among public sector curators. Equally, some younger practitioners are being seduced into the new whirlwind of a high-tech cultural revolution. Partly despairing of the indifference in the artworld and partly tempted by recent possibilities of small-time commercial success, a great number of them are happier making pseudo-pop-promos than pursuing the much more lonely and difficult path of personal expression.

Video as fine art has nevertheless survived; despite cynical rebuffs at one time that it was merely a passing 'movement'—when it is of course a medium; despite its intangible form—in an object obsessive world; and despite commercial temptations that harass the conscience of any young artist who can use a camera and an edit suite. It has survived and is perpetuated through the support of a handful of flexible funding bodies and, more importantly, through art schools.

The art education scene, certainly in Britain, is inextricably linked with artists and the artworld, in the rest of Europe attitudes vary tremendously, and in North America many 'professionals' would not be seen dead near an art department—other than on an occasional prima donna visit—for fear of being dubbed a dreaded 'academic'. Yet everywhere I would suspect ninety-nine per cent of all artists have started out from this point. Obviously though, the provision varies. It may be that in the North American system insufficient emphasis is placed on contemporary issues and debate, maybe too much time is spent collecting credits in subjects either barely relating or totally unrelated to practice. In Britain a three year degree course in fine art is three years practising fine art, usually working with professional artists.

The importance of this introductory period for a newcomer cannot be underestimated. In Britain art schools are far from being formal academic institutions especially in fine art departments. Most artists do some teaching at some level. Often not only because they must for financial support, but because the art school circuit provides a platform for contact and debate, debate that rarely occurs in for example the gallery world. This is an opportunity to discuss work openly, in progress, with few hang-ups about social etiquette.

Video art emerged out of, and has been sustained by art schools not only because of an empathetic context (though this has been to some extent limited by reactionary forces as elsewhere), but also out of necessity since colleges of art have been the main providers of the essential and expensive hardware. Indeed because of this availability—certainly until recently—they have often been the only resource and therefore work produced has by no means been by students alone. Most artists in Britain have been, since the early seventies, dependent on their connections with these facilities in one way or another. Occasional excursions into the use of commercial equipment are attractive but economically prohibitive especially if considerable time is required for experimentation, and grants from funding bodies are limited. Opportunities in broadcast TV are so rare as to be discounted in terms of day-to-day production. Workshops, cooperatives and other publicly funded facilities, whilst cheaper than their commercial counterparts, are still too few and undernourished. A video artist, unlike a painter, cannot function without considerable support.

Hence art college departments that actively encourage video work are invaluable as cultural and production contexts in the life of the video artist. In this case 'education' is not only intended as a brief initiation period preliminary to 'coming out' into the 'real' world, but is more an ongoing interface of introductory courses; professional artists' studios; common facilities; research and debate. There are those critics who might argue that this situation is both insular and cyclic, yet until an appropriate provision has been developed where artists are adequately facilitated in their production as well as exposure of their products, it still remains the most prolific.

As stated, the British method is to put major emphasis on full-time practice whereas many institutions in North

kingsperiode voorafgaand aan het 'betreden van de echte wereld', maar is het eerder een doorlopende wisselwerking van inleidende cursussen, werk van beroepskunstenaars, gemeenschappelijke faciliteiten, onderzoek en discussies. Er zijn critici die vinden dat dit een isolement is waarbij in kringetjes wordt gelopen, maar tot er voldoende voorzieningen worden getroffen die kunstenaars in staat stellen te produceren en hun produkten naar buiten te brengen, blijft dit toch de meest vruchtbare situatie.

Zoals gezegd, wordt er bij de Britse methode grote nadruk gelegd op doorlopend oefenen, terwijl veel Noordamerikaanse onderwijsinstellingen de lessen op het overeenkomstige niveau op een meer klassieke, academische manier benaderen met 'algemene' cursussen die misschien minder aantrekkelijk zijn voor een aankomende kunstenaar en minder zinvol voor een beroepskunstenaar. Hierdoor lijkt er een duidelijke scheiding te bestaan tussen de 'student' en de kunstenaar, terwijl deze twee werelden in Groot-Brittannië veel meer in elkaar overlopen en van elkaar afhankelijk zijn. Er zijn in Amerika natuurlijk wel onderwijsinstellingen die de Britse methode benaderen, maar in verhouding tot het aantal potentiële kunstenaars zijn die duidelijk veel zeldzamer. Daar staat echter wel tegenover dat de toegang tot professionele faciliteiten via particuliere en overheidssubsidies los van het kunstonderwijs (met daarbij nog de lagere prijzen van de apparatuur) videomakers in Canada en de Verenigde Staten wel mogelijkheden biedt die beter aansluiten bij de traditionele opvatting van de onafhankelijke kunstenaar.

Concreet hebben de technologische ontwikkelingen ongetwijfeld overal en op alle niveaus de aard van het werk beïnvloed. Deze ontwikkelingen hebben onvermijdelijk hun uitwerking gehad op de esthetische criteria en bovendien het leven eenvoudiger gemaakt. Het is duidelijk dat de beperkingen in de begintijd van zwart-wit camera's, uiterst geringe montagemogelijkheden en geen 'speciale effecten' hebben geleid tot tamelijk minimaal, maar niettemin scherpzinnig werk. Dit sloot goed aan bij een tijd waarin er toch al veel aandacht bestond voor een essentialistische en cerebrale benadering. Als we kunnen zeggen dat er sindsdien een algemene ontwikkeling heeft plaatsgevonden naar meer expressionistische en zelfs barokke kunst, maakt de tijdige uitbreiding van de technische mogelijkheden van video een grotere manipulatie van het beeld mogelijk. Het gevaar is echter dat er, terwijl de kloof tussen het voor studenten en kunstenaars beschikbare materiaal en de technologische mogelijkheden van bijvoorbeeld televisiemaatschappijen kleiner wordt,

America approach the equivalent level of studentship in a more classic academic way with 'generalist' courses which may not be as attractive to an aspiring practitioner and not as usefully relevant to a professional. Consequently there appears to be a clear division between this 'studentship' and the artist where in Britain the worlds are essentially enmeshed and largely interdependent. There are of course some schools in America which approximate the national Anglo method, but *proportionately* per head of potential artist there are clearly considerably less. By comparison though it must be said that both in Canada and the U.S. access to professional facilities through public and private funding beyond art school (plus lower equipment prices) offers video-makers possibilities on the outside which are more viable and appropriate to the traditional notion of the independent artist.

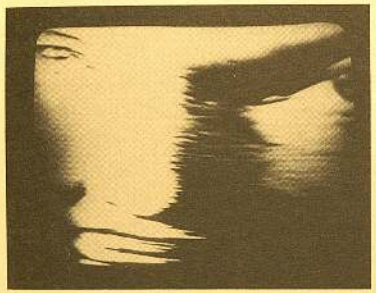
More specifically, developing technology has undoubtedly influenced the nature of the work at all levels and wherever it is made. These developments have inevitably effected aesthetic criteria as well as simply making life

David Hall, **uit/from This is a television receiver,** 1976

easier. Clearly in the early days of only black and white portapaks, extremely limited editing, and no 'special effects', the tendency was that the restrictions encouraged fairly minimal but nevertheless very perceptive statements. This was appropriate at a time when concerns were in any case generated in part by reductive and 'cerebral' preoccupations. If it can be said that an inclination has developed since then towards more expressionistic, even baroque artwork in general, then the timely expansion of technical possibilities in video allows for greater image manipulation. The dangers though are that as the gap is gradually closed between technology available to the student and artist and that used by for in-

de verleiding ontstaat teveel aandacht te gaan besteden aan oppervlakkige elektronische trucage. Het medium wordt inderdaad de boodschap – in de meest letterlijke zin. Aan de andere kant kan het huidige beschikbare assortiment van mixers, time-base-corrector, kleurregelaars, synthesizers en montage-apparatuur, wanneer de gevaren en verleidingen in het oog worden gehouden, een uiterst verfijnd instrumentarium vormen dat twintig jaar geleden nog onvoorstelbaar was.

Maar nog belangrijker dan de verschillen in werkwijze, omstandigheden en de relaties tot allerlei instellingen is misschien wel de vraag wat er in een leersituatie kan worden gewonnen. En daarmee bedoel ik elke situatie die bevorderlijk is voor de ontwikkeling van een kunstenaar, of dat nu in een atelier van een kunstacademie is of in een café. Het is duidelijk dat het beoefenen van een kunst niet kan worden *onderwezen*, maar iedereen kan wel erg veel *leren*—aan dat proces komt zelfs nooit een eind—door naar het werk van anderen te kijken of door gesprekken in een positieve en geïnformeerde omgeving. Het romantische idee van de kunstenaar die in een isole-



ment op eigen krachten aan zijn ontwikkeling werkt, is een mythe. Voor de ontwikkeling van een kunstenaar is het noodzakelijk dat hij zijn werk kan tonen en kritische reacties krijgt.

Dit geldt volgens mij voor alle soorten kunstenaars, maar voor de student of kunstenaar die met video werkt, kan het een probleem zijn, doordat dit verreweg de jongste kunstvorm is met een zeer korte geschiedenis en—een nog grotere moeilijkheid—erg weinig kritische ondersteuning. De weinige kritische geschriften over videokunst die tot nu toe zijn verschenen, zijn niet erg serieus of nogal pedant en bieden weinig zinnig materiaal om op terug te grijpen. Historische overzichten zijn tot op

stance TV companies, temptations inevitably arise to indulge in superficial electronic trickery. The medium indeed becomes the message—in its most trite interpretation. Conversely, the current availability of complex mixers, time-base-correctors, colourisers, synthesizers and multi-machine editing can provide, with due cognizance of their many seductions, a very sophisticated palette inconceivable twenty years ago.

But perhaps more important than differences of how the work is made, where it takes place, whether it is linked to institutional systems or not, and whether one method is more appropriate than another, is the question—what is to be gained by any educational context? And this is meant to imply any gainful situation which promotes an artist's development, whether in a college studio or in a public bar. Clearly one cannot *teach* art practice yet one can *learn* a great deal, and this is never ending, not only by obviously viewing others' work but by discourse in an informed and conducive climate. The romantic notion of the artist self-propagating in isolation is a fanciful but merely mythical concept. Exposure and critical reception are essentials to a progressive artist.

While this is true in my view for all artists, it is nevertheless problematical for the student or artist working with video. Problematic in that it is still by far the youngest medium to emerge, with a very short history and, even more difficult, very little critical back-up. The few critical writings on video art to date have often either been flippant or rather pedantic hence providing little substantial material to which one can seriously relate. Historical overviews, so far, are rarely more than national propaganda promoting work from wherever the writer happens to live. This lack of both in-depth general perspectives and specific insight in art literature doubly demands greater regard for meaningful verbal discourse in whatever social and working contexts there are available.

It is interesting to note that despite setbacks in the art market and the critical field, where at times one might even believe artists' video was almost defunct, the number of students working with the medium is in fact, rapidly increasing. This is attributable to, in some part, the recent home-systems explosion which has initiated access for many, together with fractionally more exposure through TV. However, the issue is not with quantity but with quality, and particular regard for quality in this broad educational context. Assessment of quality is always difficult and a dangerous ground, criteria shifting constantly. And while I would not necessarily advocate perpetuating

dit moment zelden meer dan nationale propaganda voor werk uit het land waar de schrijver toevallig woont. Dit ontbreken van algemene en specifieke inzichten in de kunstliteratuur maakt zinvolle mondelingen discussies in welke sociale- of werksituatie dan ook nog belangrijker.

Het is opvallend dat er ondanks de tegenslagen op het gebied van de kunsthandel en de kritiek, waar de videokunst soms bijna dood lijkt, steeds meer studenten met deze kunstvorm aan het werk gaan. Dit is voor een deel toe te schrijven aan de explosieve toename van het aantal video-installaties bij de mensen thuis, waardoor velen er voor het eerst mee kennismaken, en ook enigszins aan de iets grotere aandacht die de televisie eraan besteedt. Het gaat echter niet om de kwantiteit, maar om de kwaliteit, en dat verdient in de onderwijssituatie grote aandacht. Het beoordelen van kwaliteit is altijd moeilijk en zelfs gevaarlijk, door het voortdurend veranderen van de criteria. Maar hoewel ik niet met alle geweld het voortgaan op de oorspronkelijk ingeslagen paden wil propageren die geworteld waren in de Minimal- en Conceptual art en het structuralisme en waarbij vooral gezocht werd naar een vocabulaire en een voor de vorm specifieke identiteit, wil ik er toch nog steeds het zoeken naar een persoonlijke esthetica in aantreffen, dezelfde filosofische benadering die ik ook bij iedere andere kunstvorm verwacht. Zoals ik al even heb gezegd, komt het maar al te vaak voor dat videokunstenaars op een gegeven moment de makkelijke weg kiezen die al geplaveid is door de populaire televisie en de commercie, en volledig versluiert waar het om gaat. Bij de traditionele kunstvormen bestaat iets dergelijks niet, althans niet in die mate. Of het nu goed of slecht is, een schilderij blijft een schilderij dat de unieke schepping is van een individu, met wat voor bedoelingen dan ook. Video daarentegen is een onderdeel van de technologie die aan de ene kant op dezelfde individuele manier kan worden gebruikt, maar aan de andere kant wordt gemanipuleerd door particuliere en overheidsorganisaties die de creatieve individualiteit opnemen in een anoniem geheel en er een grauw massaprodukt van maken.

Volgens mij is een videokunstwerk een onafhankelijk verschijnsel, dat zich onderscheidt van andere manieren om dit medium te gebruiken door de unieke vormvernieuwing en de duidelijk individuele benadering van de inhoud. Het probeert conceptuele en waarnemingsdrempels te verkennen, en draagt toevallig of met opzet, impliciet of expliciet, bij aan het decoderen en verruimen van de geconditioneerde verwachtingen van de nauwe conventies van de televisie.

some of the earlier concerns which had their roots in Minimalism, Conceptualism and Structuralism together with an essential seeking for a vocabulary—an identity specific to its form, I still want to find the same searching for a personal aesthetic, the same philosophic approach I expect in any other fine art medium. As I have already implied video artists all too often slip into the easier route well established by popular TV conventions and the commercial scene which constantly blurs the issue. In the traditional media there are arguably no equivalent dominant parallels. Good or bad, a painting is a painting uniquely created by an individual with whatever object in mind. Video by contrast is an area of technology which is capable of similar individual use on the one hand, but on the other it is manipulated by public or private organisations which absorb creative idiosyncrasy into a faceless melting pot and regenerate it as tired convention.

In my view a video artwork is an independent phenomenon distinct from any other use of the medium by its uniqueness of formal innovation and its clearly idiosyncratic approach to content. It seeks to explore perceptual and conceptual thresholds, and perhaps incidentally, perhaps intended, it implicity or explicity decodes and expands the conditioned expectations of these narrow conventions understood as television.

Attitudes towards video art education are in some ways no less problematic than those in the artworld itself. Usually video activity exists side-by-side with traditional media and usually there has been a struggle to establish it as a viable alternative in departments that are inevitably biased. On the one hand painting and sculpture have their history and critical support, and on the other video is immediately confused with television and all that is considered untenable in a hitherto classically established context. In addition, and perhaps most important to the administration, it is comparatively very expensive. Art departments are traditionally underfunded and to suddenly present a new medium which demands resources equivalent to those in advanced science or engineering courses creates something of a dilemma, and a great deal of dedication and campaigning on the part of those responsible. And justifying philosophic criteria for its existence in the minds of many who know little about it can often be even more difficult. This is complicated by its intangibility, ephemerality and, as I have already implied, its inevitable popular identity with non-art practice. Yet commitment by those involved in nurturing these enclaves (there are even now less than a quarter of forty fine art degree courses in Britain which seriously include

De houdingen ten opzichte van het videokunst-onderwijs zijn in sommige opzichten niet minder problematisch dan die in de kunstwereld zelf. Meestal bestaan video-activiteiten naast de traditionele kunstvormen, en over het algemeen is er een strijd tegen de onvermijdelijke vooroordelen nodig geweest om er een plaats voor te veroveren. Schilderen en beeldhouwen hebben een lange geschiedenis en een goed ontwikkelde kritische ondersteuning, terwijl video daarentegen onmiddellijk verward wordt met televisie en van alles dat traditioneel onaanvaardbaar wordt gevonden. Bovendien—en dat is voor de bestuurders misschien wel doorslaggevend—is video in verhouding erg duur. Kunstacademies en -faculteiten hebben bijna altijd geldgebrek en een nieuwe kunstvorm waarvoor ongeveer evenveel geld nodig is als voor gevorderde natuurwetenschappelijke of technologische opleidingen, vormt dan ook een probleem en vereist veel toewijding en volharding van de voorstanders ervan. Het is vaak erg moeilijk om mensen die weinig van video weten, van het bestaansrecht ervan te overtuigen, vooral ook door het ongrijpbare, kortstondige karakter ervan en de onvermijdelijke associatie met commerciële toepassingen. De toewijding van degenen die deze enclaves in stand proberen te houden (zelfs nu nog heeft minder dan een kwart van de kunstopleidingen in Groot-Brittannië een serieuze plaats ingeruimd voor videokunst) vormt dan ook een onmisbaar en belangrijk onderdeel van de totale werkomgeving.

Tot slot moet gezegd worden dat na twintig jaar de positieve conclusie mogelijk is dat er weliswaar nog talloze problemen zijn, maar dat er desondanks een vastbesloten en gezond klimaat bestaat. De moeilijkheden die deze uiterst veeleisende kunstvorm oplevert, hebben niet de afschrikkende werking die men zou verwachten, wanneer er weinig kans is om een comfortabele zelfvoldaanheid te bereiken of makkelijk geld te verdienen, en wanneer er betrekkelijk weinig mogelijkheden zijn om werk te tonen en bijval te krijgen. Ik denk dat het een blijvend enthousiasme voor experimenten en ontdekkingen in een nieuwe, maatschappelijk relevante kunstvorm is dat een toenemend aantal kunstenaars stimuleert om de benodigde vastberadenheid op te brengen. Dit is de motivatie van de ware kunstenaar, die ondanks hinderpalen en de verwachtingen van de gevestigde orde vasthoudt aan zijn persoonlijke idealen.

DAVID HALL, 1984

it) provides a most vital and substantial part of the total working environment.

In conclusion it must be said that after twenty years the positive interpretation might be that while countless difficulties still prevail there is, ironically, a determined and healthy regime. The very problems encountered in pursuing an extremely demanding artforum are not the deterrents one might expect when there is little opportunity to slip into comfortable complacency, when there are no short cuts to an easy financial turnover and when there are comparatively less channels for exposure or critical acclaim. I believe it is the continuing enthusiasm for experimentation and discovery in a new and socially relevant medium which stimulates the necessary determination among an increasing number of contemporary artists. This is the motivation of the true artist, who will always insist on personal ideals despite obstacles and the expectations of the status quo. DAVID HALL, 1984

JOHN G. HANHARDT

Video: De geschiedenis van een nieuwe kunstvorm

Videokunst heeft, sinds zij ruim twintig jaar geleden haar intrede deed, een essentiële bijdrage geleverd aan de Amerikaanse cultuur van heden. De opkomst van deze kunstvorm moet geplaatst worden aan het begin van de jaren zestig, toen het televisietoestel onderdeel werd van de werken van Wolf Vostell en Nam June Paik. Halverwege de jaren zestig kreeg video als kunstvorm echter pas ruimere bekendheid. Het was in deze tijd dat Sony haar draagbare videorecorder, het zogenaamde 'Portapak-systeem', bij de Amerikaanse consument introduceerde. Het medium video, dat tot die tijd uitsluitend een rol had gespeeld binnen het economische, ideologische en esthetische kader van de televisiestudio's, kwam dank zij deze ontwikkeling binnen het bereik van de individuele kunstenaar.

Bedieningsgemak en flexibiliteit vormden de grote aantrekkingskracht van video. Plotseling was daar de mogelijkheid om alleen, zonder de hulp van een ploeg technici, buiten of in een atelier video-opnames te maken; de beelden die de camera op tape vastlegde, waren op hetzelfde moment te aanschouwen op de monitor. Bij video hoefde je niet te wachten tot de tape ontwikkeld was, in tegenstelling tot de gang van zaken bij film. Dat video in korte tijd zo'n enorme furore maakte, valt voor een deel toe te schrijven aan de snel voortschrijdende technologie, die kleur, meer geavanceerde montagesystemen en betere camera's voortbracht. Afgezien daarvan waren er al heel wat kunstenaars die zich tot dan toe met andere kunstvormen hadden beziggehouden, in het medium geïnteresseerd geraakt. Video stelde deze kunstenaars in staat hun ideeën op een nieuwe manier gestalte te geven; de produkten die hieruit resulteerden droegen op hun beurt bij tot het esthetische vertoog over video.

Halverwege deze eeuw kwam er, kortom, een nieuw medium op dat langs elektronische weg bewegende beelden kon voortbrengen, en dat in die hoedanigheid een directe aanval deed op de mechanische en industriële technologie van de film, die daarin tot op dat moment een

Video Art: Expanded forms, notes toward a history

Since its emergence more than twenty years ago, video art has made a vital and important contribution to American culture. Its beginnings can be traced to the early 1960s and Wolf Vostell's and Nam June Paik's incorporation of the television set into their artworks; however, it was in the middle of that decade, when the Sony Corporation introduced into the American market its portable video recorder, that video became more widespread as an art form. This 'Portapark' system released the medium from the economic, ideological, and aesthetic confines of the television studio and placed it in the hands of individual artists. The immediate appeal of video was the ease and flexibility of its operation. It did not require crews and specialists to operate; one could work with it by oneself in the studio/ loft and out-of-doors; what was being recorded by the camera on videotape could immediately be seen on the monitor's screen. The electronic recording capability of video was such that, unlike film, there was no wait for the videotape to be processed before seeing what had been shot with the camera. The subsequent rapid development of video technology—the introduction of color, more sophisticated editing systems, improved cameras—in part accounts for video's dramatic rise in such a short time. But there was also the fact that artists already working in other art forms were attracted to the medium. They came to video with ideas which were further elaborated by the capacities of this new medium, and which, in turn, helped shape video's aesthetic discourse.

Thus, at mid-century, there was introduced a new electronic moving image medium that was to challenge the mechanical and industrial technology of the motion picture system as the dominant means of image recording and representation. Video was situated on the cutting edge of the art of the time and the new technologies coming to change our culture. However, the difference between, and relationship of, video to broadcast television was to have a profound influence on the history of

monopoliepositie had bezet. Video bevond zich op de scheidslijn van de eigentijdse kunst en de technologische ontwikkelingen die onze cultuur een nieuw aanzien zouden geven. Toch zou niet slechts het verschil, maar ook de verwantschap tussen video en de gewone televisie-uitzendingen deze beide media over en weer in belangrijke mate beïnvloeden. Tegen de jaren vijftig was televisie het meest invloedrijke massacommunicatiemiddel. Het overtuigende bewijs daarvan leverden de statistische cijfers over het aantal mensen dat in bezit was van een tv-toestel en de hoeveelheid uren die men daarachter doorbracht. Veel sociologen waren het erover eens dat de televisie—het machtigste amusementsmedium voor de massa—onze maatschappij had omgevormd tot een 'tv-cultuur'. Met deze situatie—enorme aantallen thuis aan de buis gekluisterde tv-kijkers en de aard van de geboden programma's zouden videokunstenaars geconfronteerd worden in hun poging serieuze aandacht en erkenning voor hun werk te krijgen.

Televisiekijken was niet het middel bij uitstek om kennis te nemen van een nieuwe richting in de beeldende kunst of een belangrijke verhalende expressievorm. De omstandigheden waaronder in de huiskamer televisie werd gekeken, waren vol tegenstrijdigheden: omringd door allerlei visuele en auditieve vormen van afleiding zat je in een geheel verlichte ruimte naar een klein beeldscherm te kijken; de programma's werden voortdurend onderbroken door reclamespots die, gezien hun inhoud en moment van uitzending, het feitelijke aanbod van de televisie aan de kijker bepaalden. Televisie werd een marketingmiddel, de meest effectieve manier om de behoefte aan nieuwe produkten op te wekken en te bevorderen. Al met al was de structuur van het televisie-aanbod van zodanige aard, dat van de kijker nauwelijks enige concentratie gevergd werd. De kijkers werden geacht al hun aandacht op de reclamespots te richten in plaats van op de programma's zelf. Op deze manier werden deze spots van dertig of zestig seconden veelal de meest belangwekkende en fantasierijke 'programma's' op de televisie. Hoewel in de Verenigde Staten het zogenaamde 'Public Broadcasting System' en de kabeltelevisie een alternatief soort uitzendingen verzorgden, waren de kijkers er door de dominante aanwezigheid van de commerciële zenders op geconditioneerd uitsluitend uitgesproken weinigeisende programma's van het medium te verwachten. Hier kwam nog bij dat de televisie als gevolg van de voortschrijdende techniek een in toenemende mate bereikbaar produkt werd voor de kijker als consument. Televisie was niet het communicatiemiddel dat zij voorgaf te zijn, maar

both. By the 1950s, network television had become the most pervasive mass communications technology. The statistics of how many people owned televisions and the amount of time they spent in front of their sets was staggering. According to many sociologists, television—the most powerful popular entertainment commodity—had transformed our society into a 'TV culture'. It was the format of television viewing within the home and the nature of its programming that video artists were to confront in attempting to gain serious attention and recognition for their work.

Broadcast television was not something we watched to see either a new visual art form or a serious means of narrative expression. The very conditions of viewing television in the home were full of contradictions: one sat in a well-lighted room facing a small screen surrounded with visual and aural distractions; the programming itself was constantly interrupted by commercials that were, in terms of their placement and impact, what television was actually delivering to the viewer. Television became a marketing tool, representing the most effective means to create and promote a need for new products. Thus the television narrative was structured to demand little in the way of concentration from the viewer. Rather than giving the program their full attention, viewers were supposed to be attracted to the commercials. Thus, these 30- or 60-second spots often became the most interesting, imaginative 'programs' on television. Alternative forms of programming were available in the United States on the Public Broadcasting System and on cable; however, the overwhelming presence of commercial TV conditioned the viewer to expect from the medium the lowest common denominator. This attitude was reinforced by the technology of television as it was made available to the viewer as consumer. It was not the communications medium it claimed to be, but rather, a one-way channel, broadcasting programs that admitted no innovation. The production process was invisible to the viewer (we did not grow up with home video tapes as we did with home movies) and removed from her control.

The artists who pioneered the development of video as an art form—Nam June Paik, Wolf Vostell, Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Peter Campus, Juan Downey, Frank Gillette, Ira Schneider, among others—came to the medium from other fields such as music, performance, dance, and sculpture. Some were interested in subverting this dominant model of television while others wanted to see their work distributed on television. The context in which

een medium dat op basis van eenrichtingsverkeer programma's uitzond waarin voor vernieuwingen geen plaats was. Het produktieproces voltrok zich onzichtbaar aan de kijker (wij groeiden thuis niet op met videotapes, wat wel het geval was met kleinbeeldfilms), en zonder dat deze daar enige invloed op kon uitoefenen.

Kunstenaars als Nam June Paik, Wolf Vostell, Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Peter Campus, Juan Downey, Frank Gillette en Ira Schneider, die aan de wieg stonden van het fenomeen video als kunstvorm, kwamen tot dit medium vanuit disciplines als muziek, performance, dans en beeldhouwkunst. Een aantal van hen wilde het functioneren van de televisie in al haar dominantie ondermijnen; anderen waren er daarentegen op uit hun werk op de televisie uitgezonden te krijgen. Hun context was de kunstwereld. Wat hen dan ook zo aantrok in video was de conceptuele kracht ervan, het feit dat het vermogen van video om bewegende beelden op te nemen en vast te leggen hen in staat stelde de relatie beeld-geluid vanuit een nieuw ideeëncomplex te onderzoeken. Deze ideeën werden gedeeltelijk bepaald door de intertextuele aard van het medium: de kunstenaars konden video met andere kunstvormen combineren tijdens hun pogingen de unieke kwaliteiten van het medium—het vastleggen en vervormen van bewegende beelden—te doorgronden. Video hield meer in dan een tweedimensionale projectie van een reeks beelden in zwart-wit en, later, kleur; er was ook het geluidsspoor waarvoor tekst en muziek konden worden geschreven. Als kunstenaar kon je de camera op jezelf richten om zo de grenzen van je persoonlijke verhaal, je lichaam (body art) te verkennen en daaraan uitdrukking te geven; je kon de camera mee naar buiten nemen en het gebeuren om je heen in beelden vertolken, videolandschappen creëren. Het transformerende vermogen kwam deels voort uit de aard van het medium zelf: de kunstenaar kon een bijzondere situatie vastleggen en deze beelden achteraf, dank zij de ontwikkeling van de 'colorizer' en de videosynthesizer, bewerken tot volstrekt abstracte sequenties.

De vraag: 'Wat is videokunst?' lijkt te suggereren dat video zichzelf op de een of andere manier als kunstvorm moet bewijzen. De werkelijke vraag is evenwel niet of video als kunstvorm beschouwd moet worden, maar hoe video het begrip 'kunst' een ander aanzien heeft gegeven. In Walter Benjamins invloedrijke essay 'Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid' wordt dezelfde vraag aan de orde gesteld ten aanzien van de uitdagende rol die fotografie en film speelden aan het

they worked was the art world, and they were ultimately attracted to the conceptual properties of the medium, to the fact that within its time-based image recording capacities one could explore visual and sound relationships within a whole new set of options. These options were in part guided by the intertextual nature of the medium: while exploring its unique capacities for recording and transforming imagery, artists could combine video with other art forms. Not only was video a two-dimensional screen of black and white (and later color) sequences, but one could write and compose for the soundtrack. Artists could also direct the camera at themselves and express and explore personal narratives and body art; they could take it out-of-doors and record and interpret events and create video landscapes. The image transformation properties of video came in part from the very nature of the medium: one could create effects and later, with the development of the colorizer and video synthesizer, transform these pre-recorded images into wholly abstract sequences.

The question 'What is video art?' seems to imply that the medium must somehow legitimize itself as an art form. But the real question is not whether video is an art form but how video changes definitions of art. Walter Benjamin's influential essay 'The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction' stated the same proposition in examining the challenge of photography and film in the later nineteenth and twentieth centuries. As with any new medium, the traditions resist a new technology that appears to simply record reality rather than transform it through an artist's vision or aesthetic. However, the argument that film, and by extension video, simply reproduces what is before the camera has been proven false. By extension, video art is ontologically different from film and the other visual arts: yet, as I noted, it does not exist in a vacuum unaffected by the aesthetic concerns of painting, sculpture, performance art, film, music, theater, and dance. It appropriates aspects of these forms and transforms them into a richly suggestive and complex iconography of genres and styles. At present, the discourse called video art confronts the text of the art object, which is codified strictly by a market created by other definitions and art forms. Video is on the 'cutting edge' of expression, as new technologies open up possibilities for image making.

Video art is not only single-channel videotapes created for gallery and/or broadcast. It also has its expanded forms: sculptural installation pieces that engage multimedia and formal issues within gallery spaces. It is on this

eind van de negentiende eeuw en in de twintigste eeuw. Keer op keer blijkt, dat de heersende traditie zich verzet tegen welk nieuw medium dan ook, tegen de opkomst van nieuwe technieken die de schijn wekken de realiteit zonder meer weer te geven zonder dat daar de individuele visie of de esthetische opvattingen van een kunstenaar aan te pas komen. Het argument dat film, en in ruimere zin ook video, simpelweg reproduceert wat zich voor de cameralens voordoet, is aantoonbaar onjuist gebleken. Vanuit een ontologisch gezichtspunt kan video niet als een verlengstuk van film en de andere visuele kunsten worden aangemerkt. Niettemin is dit medium, zoals ik hierboven al heb opgemerkt, in esthetische zin niet los te denken van de schilderkunst, beeldhouwkunst, performance, film, muziek, theater en dans. Videokunst neemt bepaalde aspecten van deze kunstvormen over en transformeert deze tot een zeer suggestieve en complexe iconografie van genres en stijlen. Het huidige vertoog over videokunst houdt een confrontatie in met de tekst van het kunstvoorwerp, dat onderhevig is aan de strikte classificering door een markt die door andere definities en kunstvormen bepaald wordt.

Videokunst behelst meer dan voor galeries en/ of de televisie vervaardigde 'eenrichtingsuitzendingen'. Een toepassing in ruimere zin van video vinden we bijvoorbeeld in de sculpturale installaties binnen galerieruimtes, waarbij vorm en het gebruik van verschillende media een belangrijke rol spelen. Op deze werken wil ik mij in het bijzonder richten, omdat ze vragen en problemen aan de orde stellen die van essentieel belang zijn voor ons begrip van de creatieve toepassing van video en omdat ze een nieuw licht werpen op het wezen van video, op hetgeen haar onderscheidt van televisie en op haar intertextuele kwaliteiten. De elf werken die ik hier zal bespreken, vertegenwoordigen een historisch overzicht van de videokunst vanaf haar prilste begin. Deze werken laten niet alleen zien hoe flexibel video is in technische zin, maar ook hoe wij tot een beter begrip van dit medium kunnen komen. In deze projecten worden talloze vragen opgeroepen ten aanzien van de relatie tussen het beeld (het beeldscherm van de monitor) en de monitor zelf (het televisietoestel). Beeldscherm zowel als televisietoestel worden opgevat als een integraal onderdeel van één geheel, waarin video die plastische vorm krijgt die het medium ten volle tot zijn recht doet komen. Dit geldt ook voor werken waarin van de fysieke aanwezigheid van een monitor geen sprake is en het geprojecteerde beeld tot een uitvergroot oppervlak wordt.

Een sleutelfiguur in de geschiedenis van de videokunst is

work that I would like to focus, because it addresses a set of issues and questions intrinsic to our understanding of video's creative use, and it re-examines the basic ontology of video, its distinction from television, and its intertextual nature. The eleven pieces I will discuss represent historically the forms that were part of video art from its beginning. They demonstrate how flexible video is both in terms of its technology and of how we can conceptualize with it. In these projects a whole series of issues is raised regarding the relationship of the image (the monitor's screen) to the monitor itself (the television set). Both the screen and its container are taken as integral elements in a whole: that whole reshapes video into a plastic form that suggests the full experience of the medium. This is also demonstrated in that work which employs projected video where the monitor as a physical presence is erased and the image becomes an enlarged surface.

Certainly the key figure in the history of video art is Nam June Paik, who was given a comprehensive retrospective exhibition in 1982 at the Whitney Museum of American Art and whose work has explored all areas and forms of video. In 1963, in an exhibition entitled 'Exposition of Music-Electronic Television', at the Galerie Parnass, Paik included prepared televisions—sets whose components had been altered to produce unexpected effects—as part of his performance and installation. It was the first time Paik appropriated television technology and it signalled the beginning of a lifelong effort to deconstruct and demystify television. With sets randomly distributed in all positions throughout the gallery, each television became an instrument, removed from its customary context, handled and manipulated in a direct and physical way. The exteriors were marked up and cluttered with bottles and other objects, while chairs were scattered about the space. The scanning mechanism in the television was also manipulated, affecting the reception of broadcast images.

Paik's prepared televisions were his first video sculptures. Just like the prepared pianos, Paik's first television sculptures displayed the residues of use (and abuse), and were radically transformed into sculptural objects. In the process, Paik changed our perception of television as a cultural form. The origin of Paik's attitude toward both the high art instrument of the piano and the popular cultural icon of the television comes in part from Fluxus. Like Wolf Vostell, who also incorporated television in his contribution to Allan Kaprow's Yam Festival in New York in 1963, Paik shared in Fluxus' aggressive attack on all forms and attitudes of culture.

The transformation of television into a post-modern art

zonder enige twijfel Nam June Paik. Zijn uitvoerige overzichtstentoonstelling in 1982 in het Whitney Museum of American Art laat zien hoe hij op velerlei aard en wijze met video heeft gewerkt. Paik maakte in de tentoonstelling 'Exposition of Music-Electronic Television' in Galerie Parnass (1963) als onderdeel van zijn performance en installatie gebruik van geprepareerde televisies, die zodanig waren omgebouwd dat ze onverwachte effecten konden produceren. Dit was de eerste keer dat Paik de technische mogelijkheden van televisie in zijn werk toepaste, waarmee hij het begin inluidde van zijn tot op heden ononderbroken poging tot deconstructie en demystificatie van dit medium. De televisietoestellen, die links en rechts in de galerie stonden opgesteld, werden stuk voor stuk tot een instrument waarmee op een directe, fysieke manier gemanipuleerd werd. Op de kasten van de televisies waren her en der flessen en andere voorwerpen aangebracht, op willekeurige plaatsen in de galerieruimte waren stoelen neergezet. De scanners van de televisietoestellen waren zo afgesteld, dat de beelden vervormd op het scherm verschenen.

Deze geprepareerde televisies vormden zijn eerste videosculpturen. Evenals zijn geprepareerde piano's toonden Paiks eerste televisiesculpturen onmiskenbare tekenen van eerder gebruik (en misbruik) en hadden ze een radicale transformatie tot plastische objecten ondergaan. Paik heeft ons door middel van zijn werken een nieuwe zienswijze op televisie als cultuurvorm gegeven. De oorsprong van zijn houding tegenover zowel de piano, exponent bij uitstek van de 'kunst met een grote K', als het populaire cultuurikoon dat televisie is, moeten we gedeeltelijk zoeken in de Fluxusbeweging. Evenals Wolf Vostell, die ook van televisie gebruik maakte in zijn bijdrage aan Allan Kaprows Yam Festival in New York (1963), bracht Paik de agressieve aanval van Fluxus op alle culturele vormen en gedragspatronen tot uitdrukking.

De herschepping van televisie tot een post-moderne kunstvorm kwam tot stand dank zij Paiks inzicht in de speciale rol en betekenis van televisie. Naar de mening van Paik was de algemeen verbreide opvatting over televisie als niet meer dan een amusementsgoed voor de massa, of simpelweg een radio met plaatjes, een kortzichtige, en als kunstenaar stelde hij zichzelf ten doel deze opvatting te demystificeren en te veranderen. In zijn teksten, colleges en, later, videotapes bracht hij naar voren dat televisie een nieuwe communicatietechnologie met een enorm potentieel vertegenwoordigde en dat dit medium het begin inluidde van een post-industrieel tijd-

form came about through Paik's understanding of the social presence and meaning of television. To Paik the popular perception of television as only a mass commodity of entertainment, or as simply a radio with pictures, was shortsighted and he set out as an artist to both demystify and change it. As he expressed it in his writings, teaching, and later, videotapes, television represented a new communications technology of enormous potential and signalled the beginning of a post-industrial age where manufacturing, the organization of society, and the making of art would be transformed. Paik viewed the electronic medium of television as a discourse functioning in social, cultural, political, and economic ways. Like the computer and other developments in science, it initiated a change similar in magnitude to the Industrial Revolution of the nineteenth century. His art was to reflect radically on that discourse and create a complex aesthetic text that would reconceive television through an array of formal strategies. The television became the center of Paik's art through which he explored visual, performance, and sculptural ideas.

One of the key works Paik developed in 1965 was the *Magnet TV*, shown the same year at his exhibition at the New School for Social Research in New York City. A large magnet was placed on the exterior of a television set; as the magnet was moved around, it generated interference with the electronic signal. The result was both the distortion of received signals and the creation of abstract patterns of light on the screen's surface.

Paik's later sculpture/installations were to transform our customary view of the medium by creating powerful and witty metaphors out of its elements. These include the monitor itself, the viewer's relationship to it, and the imagery created for the screen. Paik transformed the entire viewing process, removing the medium from its customary contexts and functions. In *TV Garden* (1974-78), approximately thirty television sets of all sizes were positioned in a darkened gallery space, surrounded by plants and TVs. As viewers entered the gallery and walked around the *TV Garden* on the raised ramp, they saw different groupings of video images as their point of view changed. Televisions were placed on their back, side, upside down, upright, partly covered by ferns and plants. The resulting video environment, or landscape, transformed the sets into a kind of electronic flora. Displayed on the sets was the videotape *Global Groove*, a pulsating collage of images and sounds that illuminated the garden. This tape was created using the Paik-Abe video synthesizer, which layers and colorizes pre-recorded images in

perk waarin industriële vervaardigingsprocessen, de organisatie van de maatschappij en de kunstproduktie grote veranderingen zouden ondergaan. Paik beschouwde het elektronische medium televisie als een vertoog op sociaal, cultureel, politiek en economisch gebied. De televisie bracht, samen met de computer en andere wetenschappelijke ontwikkelingen, een verandering op gang die in omvang vergelijkbaar was met de Industriële Revolutie van de negentiende eeuw. Zijn werk, een complexe esthetische tekst waarin hij de rol van de televisie door middel van een scala van formele strategieën herformuleerde, was een radicale reflectie op dat vertoog. In Paiks werk bezette de televisie een sleutelrol, via welke hij aan zijn visuele en plastische ideeën en zijn performances gestalte gaf.

Een van Paiks belangrijkste werken is *Magnet TV* uit 1965, dat in datzelfde jaar te zien was op zijn tentoonstelling in de New School for Social Research in New York. Op de kast van een televisietoestel was een grote magneet geplaatst; wanneer de magneet werd bewogen, leidde dit tot interferentie met het elektronische signaal. Als resultaat vervormden niet alleen de signalen, maar ontstonden er bovendien abstracte patronen van licht op het beeldscherm.

Paiks latere sculpturen/installaties zouden ons gangbare beeld van televisie verstoren, doordat zij ons confronteerden met zowel indrukwekkende als geestige metaforen ontdaan van hun normale context. Belangrijke elementen hierin waren de monitor, de relatie van de toeschouwer tot de monitor en de beelden die het scherm liet zien. Door de televisie haar gebruikelijke context en functie te ontnemen, herschiep Paik het totale kijkproces. In *TV Garden* (1974-1978) stonden zo'n dertig televisietoestellen van allerlei soorten en maten in een verduisterde galerieruimte opgesteld. De bezoekers die de galerie binnenkwamen en over een verhoogd platform rondom de *TV Garden* liepen, zagen—naarmate zij van standpunt wisselden—steeds andere groeperingen van videobeelden. In dit video-environment of videolandschap werden de televisietoestellen tot een soort elektronische flora. Als 'tuinverlichting' fungeerde de videotape die op de beeldschermen getoond werd, *Global Groove*, een pulserende collage van beelden en klanken. Bij het maken van deze tape werd gebruik gemaakt van de Paik-Abe videosynthesizer, die van tevoren opgenomen beelden in lagen kan splitsen en van kleur voorzien. Het resultaat is een imposante compositie van geluid en kleur.

In 1969 organiseerde de Howard Wise Gallery in New

dazzling displays of sound and color.

In 1969 the Howard Wise Gallery in New York organized an exhibition entitled 'TV as a Creative Medium' which represented the work of twelve artists. This was a seminal event in the history of video as an art form that posited a new view of ourselves, our society, and our customs. It also expressed a utopian and McLuhanesque vision of a 'global village' of instant communication and expression through the electronic medium of video/television. One of the key works in that exhibition which expresses this revisionary view of the spectator is *Wipe Cycle* (1969), created by Ira Schneider and Frank Gillette. Facing a bank of nine monitors the viewer saw himself and the space he viewed from different points of view, at different points in time, together with programming from television to create what was called at the time a 'media ecology' out of the production and distribution of images and information. Both Schneider and Gillette were to continue to create work individually: Schneider's *Manhattan Is an Island* (1974) and *Time Zones* (1980), establish formal metaphors for television and the geography of image making; Gillette's *Aransas: Axis of Observation* (1978) and *Oracle* (1981-83) express complex semiotic models for the ecology of the environment. The employment of the closed-circuit possibilities of video, where one could see immediately in real time what the camera was recording, was to take a variety of forms in installations. Schneider and Gillette's radical systems approach to video as communication and ideology was shared by Juan Downey. Downey was an original member with Gillette and Schneider of the Raindance collective. Together they were exploring what message the medium of video had the potential to deliver. Downey's *Plato Now* (1973), exhibited at the Everson Museum, Syracuse, N.Y., placed the spectator within the production process. The performers sat in meditation and attempted to produce alpha waves. Their brain activity would control the recurrence of pre-recorded quotations from Plato's dialogues. This fusion of the human brain with video as a form of biological metaphor in technology created an engaging model of communication and dialogue. Downey was to continue in his installations and videotapes to explore culture (*Video Trans Americas*, 1976), the politics of representation in Western Art (*The Looking Glass*, 1981), and the politics of global power (*The Chicago Boys*, 1984).

Bruce Nauman employed video in a fashion which reflected the origins of his aesthetic in Minimalism and Conceptual Art. Nauman's *Corridor* (1969-70) is one of his

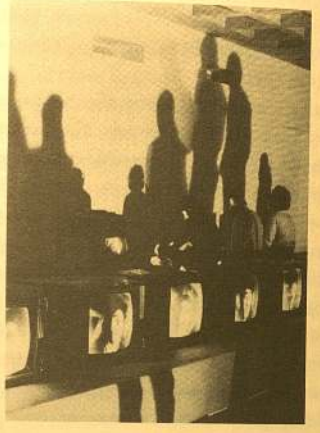
York een tentoonstelling getiteld 'TV as a Creative Medium', waarin twaalf kunstenaars met hun werk vertegenwoordigd waren. Een evenement van grote draagkracht in de geschiedenis van video als kunstvorm, waarin wij een nieuwe visie op onszelf, onze maatschappij en onze gewoontes voorgeschetst kregen. De tentoonstelling was tevens de verbeelding van een utopische, McLuhaneske visie op een 'global village' van directe communicatie en expressie via het medium video/televisie. Tot de voornaamste werken op deze tentoonstelling behoorde *Wipe Circle* (1969) van Ira Schneider en Frank Gillette, waarin uitdrukking wordt gegeven aan de nieuwe blik van de toeschouwer. De toeschouwer keek naar een reeks van negen monitoren. Op deze monitoren zag de toeschouwer niet alleen zichzelf en, op verschillende tijdstippen vanuit wisselende standpunten opgenomen, de ruimte waarin hij zich bevond, maar ook alledaagse televisieprogramma's. Deze combinatie van beelden vormde, in de terminologie van die tijd, een 'media-ecologie' op basis van de produktie en distributie van beelden en informatie. Schneider en Gillette zetten hun werk individueel voort. Schneiders *Manhattan is an Island* (1974) en *Time Zones* (1980) leggen televisie en de geografie van de beeldproduktie vast in formele metaforen. *Aransas: Axis of Observation* (1978) en *Oracle* (1981-1983) laten complexe semiotische modellen zien voor de ecologie van het milieu.

Op velerlei wijzen maakten videokunstenaars in hun installaties gebruik van een gesloten circuit, waarbij de beelden die de camera opneemt terzelfdertijd zichtbaar zijn op de monitor. Iemand als Juan Downey deelde de radicale opvattingen van Scheider en Gillette over de communicatieve en ideologische betekenis van video. Downey maakte samen met Gillette en Schneider deel uit het het Raindance-collectief. Gedrieën probeerden zij er achter te komen welke boodschap het medium video mogelijkerwijs zou kunnen brengen. In *Plato Now* (1973) van Downey, dat tentoongesteld werd in het Everson Museum te Syracuse, N.Y., werd de toeschouwer deelgenoot gemaakt van het produktieproces. De spelers, in meditatie verzonken, trachtten alfagolven te produceren. De bedoeling was, dat hun hersenactiviteiten het afdraaien van van tevoren opgenomen citaten van Plato zouden bewerkstelligen. Deze koppeling van het menselijke brein aan video, metaforisch voor de biologie in de wereld van de technologie, was een inspirerend voorbeeld van communicatie en dialoog. Andere thema's waar Downey zich in latere werken mee bezighield waren de cultuur (*Video Trans Americas*, 1976), voorstellingsprincipes in de westerse kunst (*The Looking* Glass, 1981) en de mondiale macht (The Chicago Boys, 1984).

best known works. Nauman found in this moving image medium new options not available within the conventional parameters of sculptural material or film. In *Corridor* we see a passageway as a sculptural form and presence perceived through, and mediated by, the video camera's point of view. This viewpoint shapes our perception of the space in an epistemological inquiry into time (real time) and space, and the flattening of that space (as information) on the monitors.

The strategy of turning the video camera onto a space and causing one to perceive it differently was part of a complex phenomenological inquiry into the ontology of materials and one's own presence when viewing, experiencing, the aesthetic text. Peter Campus, in a number of installations including *Mem* (1975), turned the video camera onto the body of the spectator and projected it onto the gallery wall's surface. However, it was not a simple case of transfering the viewer onto a screen but in-

Juan Downey, **Plato Now,** 1973



volved the transformation of the shape and identity of the body. The gallery space was darkened and the camera hidden from view with the projection system throwing the image onto the wall at an angle so that the presence and origin of the image was ambiguous. As in his videotape *Three Transitions* (1973), Campus has employed the unique properties of video to render an evocative interpretation (portrait) of the self. Campus's perceptive vision places the viewer into the very artwork he is perceiving to create a vivid sense of one's being in a place and within a self-reflexive encounter.

The transformation of reality through the medium of vi-

Bruce Naumans gebruik van video weerspiegelde het feit dat de oorsprong van zijn esthetiek in het minimalisme en de conceptuele kunst lag. *Corridor* (1969-1979) is een van zijn bekendste werken. In het medium video trof hij kwaliteiten aan die de conventionele parameters van plastische materialen en de film hem niet konden bieden. In *Corridor* zien we, weergegeven door en vanuit het standpunt van een videocamera, een gang als sculpturale vorm en entiteit. Dit camerastandpunt maakt onze waarneming van de ruimte tot een epistemologisch onderzoek naar tijd (real time) en ruimte, en bepaalt de ééndimensionale weergave van die ruimte (informatie) op de monitoren.

Deze strategie, waarbij de camera op een ruimte gericht werd waardoor de toeschouwer gedwongen werd die ruimte op een andere manier waar te nemen, maakte

Nam June Paik, **TV Garden,** 1974-78

deel uit van een complex fenomenologisch onderzoek naar de wezenlijke eigenschappen van materialen en naar de aanwezigheid van de toeschouwer terwijl deze de werking van de esthetische tekst onderging. Peter Campus richtte in een aantal van zijn installaties, waaronder *Mem* (1975)—de camera op het lichaam van een toeschouwer en projecteerde dit beeld op de muur van de galerie. Het ging hierbij niet slechts om het 'overbrengen' van een toeschouwer op een scherm; van belang was ook de transformatie van de vorm en identiteit van het lichaam. In de verduisterde galerie, waarin de camera aan het oog van de toeschouwers onttrokken

deo has also been explored in Bill Viola's *He Weeps for You* (1977). In this work a closed-circuit video camera projects a close-up shot of water dripping from a pipe. The enlarged, magnified image is seen on a screen and the sound is amplified to lend further presence to the phenomenon of the water slowly dripping from the pipe and on the screen. This richly poetic work takes a microscopic view and in blowing it up to a large-scale image creates a vividly detailed and shocking presence. As with all of his art, including the videotape *Chott el-Djerid* (1979) and *Hatsu Yume* (1981), Viola's attention to the mysterious in the ordinary and the sublime in the natural environment displays a potent visual sensibility and ability to create images that synthesize subject matter and video technique.

Concurrent with the projects which employed live closecircuit video were multi-monitor and multi-channel installations in which artists utilized the unique properties of video to compose visual interpretations of places. One of the seminal works of this form of video is Beryl Korot's *Dachau* (1975). A two-channel, four-monitor installation, it presented, in black and white videotape, a meditation on the Nazi concentration camp at Dachau. The silent images conveyed in its subtly unfolding perspectives and shifting points of view the empty shell of the architecture of this institution of death. A powerful landscape of desolation is pictured in Korot's work which effectively uses the ability to articulate shifting points of view and imagery between monitors. Time and the representational image are fused here as Dachau's history is evoked through the presence of the place today whose walls echo the death of the past. Korot's decision to mask the monitor's dials makes the surface of the monitor's screen the focus of our attention as we strip that image of its connotations of being a television set.

Shigeko Kubota's *Three Mountains* (1977-79), employs a subtle interpretation and treatment of the monitor within an allegorical sculptural form. *Three Mountains* presents an elaboration of the form/face of a mountain. Within this angular structure are fitted monitor screens whose surfaces and images and distended by mirrors reflecting into a variety of prismatic patterns the colored images of desert and mountain landscapes of the American Southwest. Situated in front of the two larger pieces is a truncated triangular shape. By leaning forward and looking into its center, the viewer can observe a pool of video images. This action by the viewer is similar to looking over a rocky ledge or into a stream, but in this instance one can see rectangles of video imagery that are

was, werd het beeld in een dusdanige hoek op de muur geprojecteerd, dat aard en herkomst ervan moeilijk vielen te herleiden. Het uitzonderlijke vermogen van video om een suggestief beeld (portret) van het Ik te schetsen, heeft Campus onder andere toegepast in zijn videotape *Three Transitions* (1973). Door het gevoelige oog van Campus vindt de toeschouwer zichzelf terug in het kunstwerk waar hij op datzelfde moment naar kijkt, waardoor hij zich bewust wordt—in een introspectieve confrontatie met zichzelf—van zijn aanwezigheid.

Ook in *He Weeps for You* (1977) van Bill Viola wordt gezocht naar de vervorming van de werkelijkheid door middel van het medium video. Via een gesloten systeem ziet de toeschouwer een close-up van water dat uit een leiding druppelt. De uitvergrote projectie van dit beeld en de geluidsversterking maken dit langzame druppelen zowel op het scherm als in de werkelijkheid tot een indrukwekkend proces. Dit zeer poëtische werk vereist een microscopische blik, en de sterke uitvergroting, die ons het proces tot in de kleinste details laat zien, maakt het tot een shockerende ervaring. In al zijn werken bewijst Viola, met zijn belangstelling voor mysterieuze verschijnselen in de natuurlijke omgeving, zowel in dagelijkse als in verheven zin, dat hij over een krachtige sensibiliteit beschikt en over de capaciteit om beelden te creëren waarin onderwerp en videotechniek tot een onlosmakelijk geheel zijn verbonden. *Chott el-Djerid* (1979) en *Hatsu Yume* (1981) zijn daar voorbeelden van.

In dezelfde tijd dat men in projecten gebruik maakte van gesloten videocircuits waren er ook kunstenaars die met behulp van verscheidene monitoren en kanalen de unieke kwaliteiten van video uitbuitten ten behoeve van hun visuele verbeelding van specifieke locaties. *Dachau* (1975) van Beryl Korot is een van de toonaangevende werken waarin video op een dergelijke wijze wordt toegepast. Met behulp van twee kanalen en vier monitoren creëerde Korot in deze zwart-wit videotape een bespiegeling over het nazi-concentratiekamp Dachau. Uit de verstilde beelden kwam door de zich op subtiele wijze ontvouwende perspectieven en de wisselende camerastandpunten het lege omhulsel tevoorschijn van de architectuur van deze instelling des doods. In dit werk, dat een indrukwekkend landschap van verlatenheid schetst, wordt de wisseling van standpunten en beelden op de monitoren op effectieve wijze benadrukt. Tijd en verbeelding smelten hier samen, terwijl de geschiedenis van Dachau wordt opgeroepen door eigentijdse beelden van dit oord, waarvan de muren ons blijven herinneren aan het verleden en de dood. Korots beslissing om

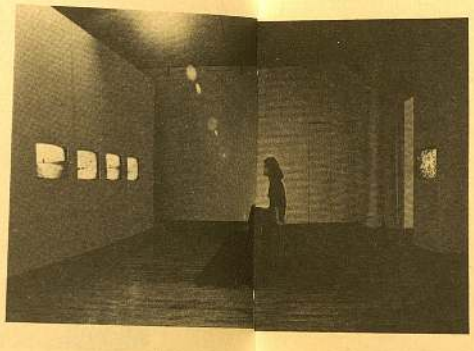
reflected among actual rocks placed on the mirrored surface.

The strength of these structures rests partly on their scale and physical angularity which does not imitate mountains but creates a subtle metaphorical experience through the video fissures in the wood's surface. As in a Japanese or Romantic landscape these pieces conjure up visages of terrains past and present, with openings like crystalline deposits at the base of the mountains in which we see evoked the video impressions of the landscape. Kubota refers in her writing to the Indian and Oriental land bridge between the Asian and North American continents as a source of spiritual and linguistic interrelationship between herself and the Native Americans of the Southwest. Looking at this video sculpture one perceives in action the dialectical process of two cultures joined in a total sculptural gestalt between the technology of video images and the material structures of the monitors.

The last two artists represent in their very different work how recent video installation projects are at once engaging the latest technologies of video production techniques and capabilities while focusing on issues central to video art making throughout its history. Dara Birnbaum's *P.M. Magazine* (1982) uses commercial television as a source of imagery and articulates a powerful critique of TV's meaning and hidden agenda. Mary Lucier's *Ohio at Giverny* (1983) is a lyrical and eloquent landscape which fuses her birthplace in Ohio to Monet's garden in Giverny, France. Two sites are joined into a visually compelling evocation of place and time. Birnbaum creates a vivid fusion of TV commercials and popular news programming. News and entertainment become one in a synthesized and dialectical approach to the seductive, and subliminally sexist subtext of commercial television.

de bedieningsknoppen van de monitoren af te dekken heeft tot consequentie dat onze volledige aandacht uitgaat naar de beelden op het scherm, nu de associatie met 'kijken-naar-een-televisietoestel' ontbreekt.

In *Three Mountains* (1977-1979) van Shigeko Kubota zien we een subtiele interpretatie en toepassing van de monitor binnen een allegorische, sculpturale vorm. *Three Mountains* is een gedetailleerde verbeelding van vorm en aanzicht van een berg. Binnen een hoekvormige structuur zijn beeldschermen aangebracht. De beeldvlakken en beelden, vermenigvuldigd door spiegels, bieden in een scala van prismatische patronen een kleurige blik op woestijnen en berglandschappen in het zuidwesten van Amerika. Voor de beide grootste stukken bevindt zich een afgeknotte driehoekige vorm. Door voorover te buigen en in deze driehoeksvorm te kijken, kan de toeschouwer een poel van videobeelden waarnemen. Deze handeling van de toeschouwer laat zich vergelijken met het kijken over de rand van een rots of in een rivier; het verschil is, dat men in dit geval rechthoeken van videobeelden ziet en hun reflecties, evenals stukken gesteente die op het spiegelende vloeroppervlak geplaatst zijn.



Beryl Korot, **Dachau,** 1975

De kracht van deze structuren is voor een deel terug te voeren op hun formaat en hun hoekige vormen. Van een nabootsing van echte bergen is geen sprake; wél is het resultaat een subtiele metaforische ervaring door de 'videobeeld-scheuren' in het houten oppervlak. Zoals dat ook in Japanse en romantische landschapsschilderijen het geval is, roept dit werk beelden op van natuurgebieden in het verleden en heden. Aan de voet van de bergen bevinden zich openingen als een soort kristalafzettingen, waarin we videobeelden zien die ons een impressie van het landschap geven. In haar geschriften refereert Kubota aan de indiaanse en oriëntaalse landengte tussen

Lucier places her monitors into a series, framed by a walled surface which masks the dials of the monitors and juxtaposes several different-sized screens in different positions as two channels of video are played through them. A soundtrack composed by Earl Howard resonates through the space as the color and composition of the images are joined in a subtle use of editing and image processing. Flowers, fields, streets, and houses are joined in a work of hypnotic power. *Ohio at Giverny* uses movement and time, through the juxtaposition of monitors and image sequences, to create a genuine video landscape that ultimately confronts and challenges conventional notions of painting and sculpture.

In Dara Birnbaum's videotapes, which are the basis of the *P.M. Magazine* installation, she refashions television's popular images through a variety of editing and image processing strategies that expose the hidden meanings within narrative and commercial programs. The three panels into which the monitors are inserted present a static image which in its juxtaposition with the moving video image, constitute a layered text of meanings. Each panel represents a photographic blow-up of a scene from the videotapes playing on the monitors. The pulsating action of the commercial and program introduction shifts the point of view as the illusory two-dimensional space of the photographs is contrasted with that of the videotape. The kaleidoscopic content and juxtaposition of sound and word to image, both frozen and moving, not only create a complex visual surface, but expose the dark side of broadcast television. *P.M. Magazine* thus engages the issues of representation in narrative and advertising.

The individual projects described briefly here outline the first twenty years of video art's history. As notes toward a history of video as installation they demonstrate the quality and variety of work that has been created in the United States. In beginning to chart video art's distinctive features we must recognize that many artists and individual artworks define and determine that history. In commenting on these works, we can begin to identify a body of work that, although it has yet to be fully examined, is already challenging the critical and historical interpretation of twentieth-century art. It is a medium that is constantly evolving and changing through the aesthetics of its artists and the development of its technologies. The home viewer and the gallery goer will be confronting a changing home space and museum/exhibition space as the post-industrial, technologized age creates a new paradigm for our culture. Just as the industrial revolution introduced photography and film, so the electronic, technologized age has

het Aziatische en Noordamerikaanse continent als bron voor de onderlinge spirituele en linguïstische relatie tussen zichzelf en de indianen van Zuidwest-Amerika. In deze video-installatie speelt zich voor de ogen van de toeschouwer het dialectische proces af waarbij twee culturen verenigd zijn in één sculpturale Gestalt tussen de technologie van de videobeelden en de materiële structuren van de monitoren.

In het, overigens zeer verschillende, werk van de beide laatste kunstenaars is goed te zien hoe in video-installaties van recente datum de nieuwste technologische verworvenheden op produktie-technisch gebied worden toegepast, terwijl de aandacht wordt gevestigd op kernproblemen in de geschiedenis van de videokunst. Dara Birnbaum, die in *P.M. Magazine* (1982) de commerciële televisie als bron voor haar beeldentaal neemt, stelt in dit werk de betekenis en de verborgen bedoelingen van de televisie aan de kaak. *Ohio at Giverny* (1983) van Mary Lucier is een lyrisch en veelzeggend landschap waarin ze een verbinding legt tussen haar geboorteplaats in Ohio en de tuin van Monet in het Franse Giverny. De beide locaties worden verenigd in een boeiende visuele evocatie van plaats en tijd. Birnbaum brengt een levendige fusie tot stand tussen reclamespots en populaire nieuwsuitzendingen. Nieuws en amusement versmelten tot één geheel in een synthetische en dialectische benadering van de verleidende en de onderbewust sexistische onderliggende structuur van de commerciële televisie.

Lucier plaatst haar monitoren in serie, omlijst door een kader dat de bedieningsknoppen op de monitoren bedekt en waarin een aantal beeldschermen van diverse afmetingen in een verschillende stand naast elkaar geplaatst is. Terwijl een soundtrack van Earl Howard door de ruimte weerklinkt, fuseren de kleuren en de compositie van de beelden dank zij een subtiele toepassing van montagetechniek en de beeldbewerking. Bloemen, weiden, straten en huizen zijn verenigd in dit werk, waarvan een hypnotische aantrekkingskracht uitgaat. In *Ohio at Giverny* roepen beweging en tijd, door de plaatsing van de monitoren en de beeldsequenties, een waarlijk videolandschap op dat de conventionele noties over schilder- en beeldhouwkunst tot herziening dwingt.

In haar videotapes, die het basismateriaal vormen van haar installatie *P.M. Magazine*, geeft Dara Birnbaum bekende beelden van de televisie een nieuw aanzien met behulp van een grote verscheidenheid aan montagetechnieken en beeldbewerkingen, waardoor de verborgen betekenissen in commerciële en niet-commerciële televisieprogramma's aan het licht komen. De drie panelen

brought forth video. Its future will affect how we perceive the world around us and ultimately how we refashion and preserve it. The artist, forever participating in charting change, will be creating new works and ideas from the resources of this extraordinary medium of video.

JOHN G. HANHARDT

waarin de monitoren zijn ingebouwd, geven een statisch beeld te zien dat, in combinatie met de bewegende videobeelden, een gelaagd veld van betekenissen oplevert. Elk paneel wordt gevormd door een fotografische uitvergroting, een 'still', van een scène uit de tapes die op de monitoren zichtbaar zijn. Deze pulserende beweging waarin de reclamespots en de televisieprogramma's worden geïntroduceerd, resulteert in verschuivende gezichtspunten als gevolg van de contrasterende werking tussen het illusoire tweedimensionale vlak van de foto's en dat van de videotape. De caleidoscopische inhoud en de plaatsing van geluid en tekst tegenover beeld—zowel stilstaand als bewegend—creëren niet alleen een complex visueel totaalbeeld, maar onthullen tevens de schaduwzijden van de uitzendingen die door de televisiezenders verzorgd worden.

De verschillende projecten die ik hierboven in het kort heb beschreven, geven in grote trekken de eerste twintig jaar van de videokunst weer. Als markeringspunten in de geschiedenis van de video-installatie tonen ze de kwaliteit, de verscheidenheid van de kunstwerken die Amerika op dit terrein heeft voortgebracht. Als we de kenmerken van videokunst in kaart willen brengen, zullen we ons moeten realiseren dat deze geschiedenis al door vele kunstenaars en in talloze kunstwerken onderzocht is. Door commentaar te leveren op deze werken kunnen we een aanzet geven tot de identificatie van een oeuvre dat nog geheel onderzocht moet worden en dat een uitdaging vormt voor de kritische en historische interpretatie van de kunst van de twintigste eeuw. We hebben te maken met een medium dat voortdurend in ontwikkeling is dank zij de vooruitgang van de techniek en de esthetische opvattingen van de kunstenaars die zich met deze discipline bezighouden. De bezitters van eigen video-apparatuur en de galeriebezoekers zullen thuis en in musea en galeries geconfronteerd worden met veranderende ruimtelijke opvattingen, naarmate het post-industriële, door technologische vooruitgang gekenmerkte, tijdperk een nieuw paradigma voor onze cultuur ontwikkelt. Zoals de Industriële Revolutie fotografie en film introduceerde, zo hebben de elektronica en de technologie van dit tijdperk de video voortgebracht. De toekomst van video zal van invloed zijn op onze visie op de wereld om ons heen, en—uiteindelijk—op hoe we deze herscheppen en conserveren. De kunstenaar, die als altijd elke verandering vastlegt, zal in dit buitengewone medium dat video is een bron blijven voor nieuwe werken en ideeën.

JOHN G. HANHARDT

NAM JUNE PAIK

Satelliet & kunst

Ik ben net terug in New York na een bezoek aan Tokio en Seoel. In het Metropolitan Museum van Tokio heb ik een grote Videotentoonstelling opgezet, waarvoor ik tweemaal zoveel ruimte heb gebruikt als voor mijn Whitney Show. Om de hele ruimte te vullen heb ik bijna al mijn oude werken min of meer gereconstrueerd. Het meeste succes had ik echter niet met de Japanse première van mijn *TV Garden* of met *Tokyo Matrix*, maar met *Good Morning Mr. Orwell* (live uitgezonden per satelliet vanuit New York en Parijs op 1 januari 1984).

Dit is extra verrassend omdat *Garden* en *Matrix* elk gebruik maken van 60 televisietoestellen, terwijl er bij *Good Morning Mr. Orwell* maar twee TV's werden gebruikt. In The Kitchen in New York heb ik afgelopen winter hetzelfde meegemaakt. De Newyorkers kwamen in grote aantallen naar The Kitchen en zaten de hele voorstelling van een uur uit. Dat ging een maand zo door, midden in een koude winter, en ik was diep onder de indruk toen ik van mijn neef Ken hoorde dat een functionaris van de Wereldbank er in Nepal over had gelezen in een krant uit Singapore. Ik had eindelijk het gevoel dat ik iets goed had gedaan . . . maar ik weet nog niet WAAROM.

Natuurlijk ben ik niet de eerste kunstenaar die gebruik heeft gemaakt van de Satelliet. Douglas Davis heeft zowel theoretisch als artistiek het pionierswerk gedaan. Hij heeft intensief geprobeerd het element van tweerichtingsverkeer in dit medium te ontwikkelen. Door geldgebrek moest hij deze tweerichtingssituatie tijdens de Documenta van 1977 nabootsen. Hij klopte op de beeldbuis en er werd (zogenaamd) teruggeklopt vanuit Caracas.

Bij het kabeltelevisie-experiment in Manhattan drukte hij met een vinger tegen een hoek van het tv-scherm en vroeg de kijkers om met een vinger op dezelfde plaats te drukken bij hun eigen tv-toestel. Het idee was dat de beeldbuis op die plaats warm zou worden.

Ook Kit Galloway en Shierrie Rabinowitz aan de Amerikaanse Westkust zijn grote voorvechters van dit nieuwe medium. De opname van hun driedaagse experiment tussen Los Angeles en New York heeft me driemaal tranen ontlokt (*Hole in Space* videoband).

Vooral het gedeelte waarin een oude dame uit New York voor het eerst haar kleinzoon ziet (via de satelliet) is ontroerend. Ik heb hun idee van een transcontinentale terugkoppeling gebruikt om Merce Cunninghams transatlantische terugkoppelingen te construeren, die een visueel en semantisch hoogtepunt vormden.

Tot nu toe hebben we 10 miljoen mensen bereikt in Korea, 5 miljoen in de Verenigde Staten en Canada en 2-3 miljoen in Europa. Het gaat echter niet alleen om deze indrukwekkende aantallen. We hebben ontdekt dat het interessanter is om bijvoorbeeld 5 miljoen mensen uit 5 verschillende landen bij elkaar te krijgen dan hetzelfde aantal in één land. We kunnen hetzelfde soort mensen uit verschillende landen samenbrengen, zodat een 'moeilijke' voorstelling financieel haalbaar wordt.

Bij de laatste eeuwwisseling (midden in de zogenaamde materiële vooruitgang en het ontdekken van nieuwe Dingen) heeft de Franse wiskundige Henri Poincaré opgemerkt dat we eigenlijk geen nieuwe DINGEN aan het ontdekken zijn, maar alleen nieuwe RELATIES tussen dingen die al bestaan.

We zijn nu weer in het fin de siècle en deze keer zijn we een heleboel nieuwe software aan het ontdekken—dus geen nieuwe dingen, maar nieuwe gedachten. En opnieuw ontdekken en leggen we nieuwe relaties tussen talloze gedachten en mensen. We bevinden ons al ver in het post-industriële tijdperk.

De Satelliet is, vooral bij live-uitzendingen in twee richtingen, een machtig instrument voor de menselijke Videosfeer.

Ik wil graag vier producenten bedanken die dit vermetele experiment mogelijk hebben gemaakt: Carol Brandenburg (WNET TV New York), Christine Van Asche (Centre Pompidou, Parijs), Jose Montes-Baquer (WDR, Keulen) en Lee Won Hong (KBS TV, Seoel).

Hierna volgt de inleiding die ik heb geschreven voor mijn tentoonstelling in het Metropolitan Museum van Tokio, waarvoor het initiatief was genomen door de heer Yurugi, een jonge conservator van dat museum.

Er wordt wel gezegd dat alle wetenschappen teruggaan tot Aristoteles, maar de kosmische esthetica is begonnen met Sarutobi Sasuke, een beroemde *ninja* (een samoerai die allerlei fantastische vaardigheden heeft aangeleerd, zoals het vermogen zichzelf onzichtbaar te maken, vooral om een vijand te kunnen bespioneren).

Art & Satellite

I have just returned to New York from Tokyo/Seoul after having set up a large Video art show at Tokyo Metropolitan Museum, using more than the twice of space of my Whitney Show. In order to fill up the space, I more or less re-constructed almost all my past works. However the most popular one was neither the Japan premiere of my *TV Garden* nor *Tokyo Matrix*, but *Good Morning Mr. Orwell* (live satellite New York-Paris 1984, January 1).

It is all the more amazing because both *Garden* and *Matrix* use 60 TV sets each, whereas *Good Morning Mr. Orwell* used only two TV sets. At *The Kitchen* in New York in the last winter I experienced the same thing. Day after day New Yorkers came to *The Kitchen* and sat through the one hour presentation. It continued for one month in the midst of cold winter and I was awe-struck when I heard from my nephew Ken that an official at the World Bank read about it in Nepal in a newspaper published in Singapore. Finally I felt I did something right . . . but I don't know yet the WHY'S.

Certainly I am not the first artist to have used the satellite. Douglas Davis did the pioneering work both on the theoretical and artistic level. He intensively tried to develop the two-way-ness of this medium. Due to lack of funds, he had to simulate this two way situation during Documenta 1977. He knocked the TV-tube, and it was knocked back from Caracas (simulated).

In the cablecasting experiment in Manhattan, he pressed his finger to a corner of the TV set and viewers at Manhattan Cable were asked to press their fingers on the same spot. Imaginarily the picture tube became hot on that spot.

Equally tenaciously working for this medium is the West Coast pair of Kit Galloway and Shierrie Rabinowitz. The record of their three day experiment between Los Angeles and New York let me cry three times (*Hole in Space* videotape).

Especially moving is the sequence in which an old lady in New York sees her grandson for the first time (through satellite). I took their idea of trans-continental feedback to construct Merce Cunningham's trans-atlantic feedbacks, which was the highlight of the show, both visually and sementically.

So far we have reached 10 million people in Korea, 5 million people in the U.S. and Canada and 2-3 million people in Europe. However this impressive number is not everything. One test case we made showed that it is more interesting to accumulate . . . say . . . 5 million people from 5 different countires than to reach the same number in one country. We can interconnect the same kind of people from different countries, so that certain high-brow shows can make an economically viable entity.

At the turn of our century, the French mathematician Henri Poincaré said the following thing . . . (Yes, it was in the midst of so-called material progress and the discovery of new Things . . .) Poincaré pointed out that what was being discovered was not new THINGS but merely the new RELATIONSHIPS between things already existing.

We are again in the fin de siècle . . . this time we are discovering much new software . . . which are not new things but new thinks . . . and again we are discovering and even weaving new relationships between many thinks and minds . . . we are already knee-deep in the post industrial age. The satellite, especially the live two-way satellite is a very powerful tool for this human Videosphere.

I thank four producers, who made this bold experiment possible. Carol Brandenburg (WNET TV New York), Christine Van Asche (Pompidou Center, Paris), Jose Montes-Baquer (WDR, Cologne) and Lee Won Hong (KBS TV, Seoul).

Let me continue this article with a translation of the introduction to my show at TOKYO Metropolitan Museum, which was initiated by Mr. Yurugi, a young curator here.

It is said that all the sciences can trace their roots to Aristotle: but the science of cosmic aesthetics started with Sarutobi Sasuke, a famous *ninja* (a samurai who mastered many fantastic arts, including that of making himself invisible, chiefly to spy upon an enemy). The first step for a *ninja* is learning how to shorten distances by shrinking the earth, that is, how to transcend the law of gravity. For the satellite, this is a piece of cake. So, just as Mozart mastered the newly-invented clarinet, the satellite artist must compose his art from the beginning suitable to physical conditions and grammar. Satellite art in the superior sense does not merely transmit existing symphonies and operas to other lands. It must consider how to achieve a two-way connection between opposite

Een *ninja* moet allereerst leren hoe hij afstanden kan verkorten door de aarde te verkleinen, dat wil zeggen hoe hij de wet van de zwaartekracht kan overwinnen. Voor een satelliet is dat een koud kunstje. Zoals Mozart de pas uitgevonden klarinet onder de knie kreeg, moet ook de satelliet-kunstenaar bij het samenstellen van zijn kunstwerken van het begin af aan rekening houden met de fysische omstandigheden en grammatica. Echte Satelliet kunst is meer dan het simpelweg uitzenden van bestaande symfonieën en opera's naar andere landen. Er moet aandacht worden besteed aan het tot stand brengen van een verbinding in twee richtingen tussen tegengestelde zijden van de aarde; het creëren van een gespreksstructuur; het overwinnen van tijdsverschillen; het spelen met improvisatie, indeterminisme, echo's, terugkoppelingen en lege ruimten zoals bij Cage; en het direct overbruggen van de verschillen in cultuur, verwachtingen en gezond verstand tussen de verschillende landen. Satelliet kunst moet optimaal gebruik maken van deze elementen (die zowel de kracht als de zwakte ervan kunnen vormen) om een vele tijdstippen en plaatsen omspannende symfonie te creëren.

Deze factoren zorgden voor talloze complicaties bij de uitzending van *Good Morning Mr. Orwell*, die gelijktijdig plaatsvond op twee kanalen vanuit New York, San Francisco en Parijs, en gelijktijdig werd ontvangen in de Verenigde Staten, Frankrijk, West-Duitsland, een deel van Canada en Korea.

Om te beginnen waren er de tijdsverschillen. Er is een tijdsverschil van zes uur tussen New York en Parijs, en het was dus onmogelijk om in beide landen op het beste tijdstip uit te zenden. Daarom koos ik twaalf uur 's middags op zondag 1 januari 1984 in New York, een koude winterse dag waarop de meeste mensen thuis zouden zijn (met een kater). Twaalf uur 's middags in New York is zes uur 's avonds in Parijs, en het leek me dat zelfs de meest uithuizige lieden op nieuwjaarsdag thuis zouden dineren. In Korea bleek dit helaas overeen te komen met twee uur 's morgens op 2 januari.

Een tweede mogelijkheid was het verschil in algemene kennis en taal. Orwells *1984* is in Engels sprekende landen inmiddels zo bekend dat het bijna een afgezaagd onderwerp is geworden. Er is dan ook duidelijk geen verdere uitleg nodig. Maar in de Frans sprekende landen is het boek al sinds de vijftiger jaren niet meer herdrukt en is er bovendien maar één boek waarin het wordt besproken. Voor de Franse televisie was daarom een ellenlang commentaar van vijftien minuten nodig, aan het begin en in het midden van de uitzending. Dit soort verschillen maken deze moeilijke avant-garde kunst nog moeilijker.

Er is geen terugspoelkop op de Betamax van het leven. Een belangrijke gebeurtenis vindt maar één keer plaats. De vrijwillige dood van respectievelijk Socrates, Christus, Bo Yi en Shu Qi, waarop de ethiek gebaseerd is van drie beschavingen, heeft maar één keer plaatsgevonden. Elke ontmoeting tussen twee mensen, of tussen een mens en een tijdstip is uniek—er is 'één ontmoeting, één leven'—maar door de satelliet is de lijnenbundel van dit bestaan, de breedte van de segmenten, veel dikker geworden. Het denkproces bestaat uit het overspringen van elektrische vonkjes in de synapsen tussen de hersencellen die gerangschikt zijn in matrices met talloze lagen. Inspiratie is een vonk die wegschiet in een onverwachte richting en ergens in een hoek van de matrix terechtkomt. De Satelliet zal toevallig en onvermijdelijk onverwachte ontmoetingen teweegbrengen tussen mensen en de synapsen tussen de hersencellen van de mensheid verrijken. Thoreau, de schrijver van *Walden, Life in the Woods* en een negentiende-eeuwse voorloper van de hippies, heeft eens geschreven: 'De telefoonmaatschappij probeert een telefonische verbinding aan te leggen tussen Maine en Tennessee. Maar zelfs al zouden ze erin slagen, wat zouden de mensen dan tegen elkaar te zeggen hebben? Waarover kunnen ze met elkaar praten?' Deze, overigens nogal domme vragen van Thoreau zijn door de geschiedenis duidelijk beantwoord. Er ontstond een terugkoppeling (of, om een ouder woord te gebruiken, een dialectiek) van nieuwe contacten die nieuwe onderwerpen kweekten, en nieuwe onderwerpen die nieuwe contacten kweekten.

Good Morning Mr. Orwell van nieuwjaarsdag 1984 heeft allerlei soorten terugkoppeling veroorzaakt. Cage en Beuys zijn vrienden, maar hebben nooit samengewerkt bij een optreden. Beuys en Ginsberg hebben veel met elkaar gemeen (actieve betrokkenheid bij de politiek, heftigheid van optreden, volledig anti-nucleair naturalisme, leeftijd en romantiek), maar hebben elkaar nooit ontmoet. De sterren aan de hemel (Mars, Saturnus, Altair, Vega enzovoort) ontmoeten elkaar van tijd tot tijd, maar de aardse sterren slechts zeer zelden. Wanneer ik erover nadenk welke mysteriën de ontmoetingen met andere mensen vormen in ons vluchtige leven, vind ik het ongelooflijk jammer dat grote genieën hun beste tijd voorbij laten gaan zonder elkaar ooit te ontmoeten. En zelfs als die ontmoetingen wel hebben plaatsgevonden (bijvoorbeeld tussen Cage en McLuhan, en Cage en Buckminster Fuller), is die gebeurtenis niet door een camera vastgelegd. Wat een verlies voor de geschiedenis

sides of the earth; how to give a conversational structure to the art; how to master differences in time; how to play with improvisation, in-determinism, echos, feedbacks, and empty spaces in the cagean sense; and how to instantaneously manage the differences in culture, preconceptions, and common sense that exist between various nations. Satellite art must make the most of these elements (for they can become strengths or weaknesses), creating a multitemporal, multispatial symphony.

These factors complicated matters immensly for the broadcast of 'Good Morning, Mr. Orwell', which was transmitted simultaneously on two channels from New York, San Francisco, and Paris, and received simultaneously in the U.S.A., France, West Germany, parts of Canada and Korea.

First of all, there was the difference in time. There is a six-hour time difference between New York and Paris. It was impossible for it to be prime time in both countries, so I chose a cold winter Sunday. Noon in New York (Sunday, January 1, 1984) would be freezing cold, so most people would still be at home (with a hangover). Twelve noon in New York is 6:00 p.m. in Paris. I figured that even the worst philanderer would take his dinner at home on New Year's Day. In Korea, this unfortunately turned out to be 2:00 a.m. on January 2.

A second difficulty was the difference in general knowledge and language. Orwell's *1984* has become so well-known in English-speaking countries as to be almost stale. Obviously, it needs no explanation. In French-speaking countries, however, it has been out of print since the 50's, and, what is more, there is only one critical work dealing with it. Therefore, French TV required a long, long, fifteen-minute commentary both prior to and in the middle of the broadcast. These differences made this difficult avant-garde art even more difficult.

There is no rewind button on the BETAMAX of life. An important even takes place only once. The free deaths (of Socrates, Christ, Bo Yi and Shu Qi) that became the foundations for the morality of three civilizations occurred only once. The meetings of person and person, of person and specific era are often said to take place 'one meeting-one life', but the *bundle* of *segments* of this existence (if *segments* can come in *bundles*) has grown much thicker because of the satellite. The thinking process is the jumping of electrical sparks across the synapses between brain cells arranged in multilayered matrices. Inspiration is a spark shooting off in an unexpected direction and landing on a point in some corner of the matrix. The satellite will accidentally and inevitably produce unexpected meetings of person and person and will enrich the synapses between the brain cells of mankind. Thoreau, the author of *Walden, Life in the Woods*, and a nineteenth-century forerunner of the hippies, wrote, 'The telephone company is trying to connect Maine and Tennessee by telephone. Even if it were to succeed, though, what would the people say to each other? What could they possibly find to talk about? Of course, history eventually answered Thoreau's questions (silly ones, at that). There developed a feedback (or, to use an older term, dialectic) of new contacts breeding new contents and new contents breeding new contacts.

'Good Morning, Mr. Orwell' of New Year's Day, 1984, produced all kinds of feedback. Cage and Beuys are friends, but they have never performed together, Beuys and Ginsberg are two artists who have many things in common (active political involvement, heated performance, complete anti-nuclear naturalism, similar age, romanticism), but have never met. The heavenly stars (Mars, Saturn, Altair, Vega, etc.) meet periodically, but the earthly ones do so very rarely. When I ponder what mysteries the encounter with other people holds for our insubstantial lives, I feel it is a terrible shame that great geniuses may pass their prime without ever meeting. And even when such encounters have actually taken place (for example, Cage and McLuhan; Cage and Buckminster Fuller), no camera has recorded the event. What a loss for the history of human civilization! In 1963, French television recorded a meeting between Edgar Varèse and Marcel Duchamp. Now that both of these giants have passed away, I find it a stirring moment no matter how many times I watch it. The satellite will no doubt amplify these mysteries of encounters by geometric progression. If I may relate a personal experience, I was surprised to find a photograph of myself and my respected friend Beuys at our first encounter (at the 'Zero' exhibition held at the Galerie Schmela, Düsseldorf, 1961) in the catalogue *Zero International Antwerpen*. Indeed, I had not even known that such a picture existed.

Thanks to the satellite, the mysteries of encounters with others (chance meetings) will accumulate in geometric progression and should become the main nonmaterial product of post-industrial society. God created love to propagate the human race, but, unawares, man began to love simply to love. By the same logic, although man talks to accomplish something, unawares, he soon begins to talk simply to talk.

It is a small step from *love* to *freedom*. To predefine freedom is a paradox in itself. Therefore, we must re-

van de menselijke beschaving! In 1963 heeft de Franse televisie een programma gemaakt over een ontmoeting tussen Edgar Varèse en Marcel Duchamp, en nu deze twee giganten allebei zijn overleden, raak ik er telkens weer van onder de indruk, hoe vaak ik er ook naar kijk. De Satelliet zal er ongetwijfeld voor zorgen dat het aantal van dit soort mysterieuze ontmoetingen sterk toeneemt. Als ik in dit verband een kleine persoonlijke ervaring mag noemen: ik was verbaasd toen ik in de catalogus *Zero International Antwerpen* een foto aantrof van mijzelf en mijn geachte vriend Beuys bij onze eerste ontmoeting (op de 'Zero' tentoonstelling in Galerie Schmela, in 1961 in Düsseldorf). Ik wist niet eens dat die foto bestond.

Dank zij de Satelliet zal het aantal mysteriën van toevallige ontmoetingen met anderen exponentieel toenemen, en die zouden het belangrijkste onstoffelijke produkt moeten worden van de post-industriële samenleving. God heeft de liefde geschapen om te zorgen dat de mensheid zich zou voortplanten, maar de mens ging de liefde bedrijven om de liefde zelf. En de mens praat om iets te bereiken, maar begint onbewust al gauw te praten om het praten zelf.

Het is een kleine stap van *liefde* naar *vrijheid*, en het zou een paradox zijn om *vrijheid* te definiëren. Daarom moeten we de historische ontwikkeling van de vrijheid nagaan om die te kunnen begrijpen. De progressieve Amerikaanse journalist Theodore White heeft eens geschreven dat het bijna onmogelijk was om tijdens de Tweede Wereldoorlog in Yánān aan de leiders van de Chinese communistische partij uit te leggen wat het verschil is tussen *vrijheid* en *hebzucht*. Er zijn ongeveer 50 000 Chinese karakters en daarvan kunnen 2 500 000 000 woorden van twee karakters worden gevormd, maar *zîyóu*, het woord voor *vrijheid*, is pas in de negentiende eeuw ontstaan. En zoals het moeilijker is om *rén* (welwillendheid, menselijkheid) en *lî* (ceremonie, etiquette) in het Nederlands te vertalen dan *dào* (de weg (door het leven, en dergelijke)), zo is het ook uiterst moeilijk om *vrijheid* in het Chinees te vertalen. Het schijnt dat *gòngchan*, het woord voor *communistisch* zoals in de *Chinese communistische partij*, een leenwoord is uit het Japans; misschien is *zîyóu* op een soortgelijke manier ontstaan. Zelfs in het illustere en vrije Griekenland van de Oudheid was er wel een term voor een *vrij man*, waarmee een sociale klasse werd aangeduid, maar bestond het filosofische begrip vrijheid niet. Het hartstochtelijke idee van de vrijheid is vermoedelijk ontstaan tijdens de uiterst onvrije, duistere overheersing van het middeleeuwse christendom. Bovendien was het tijdens de opkomst van het fascisme en het verval van de

trace the development of freedom historically in order to understand it. The progressive American journalist Theodore White once wrote how impossible it was to explain the difference between *liberty* and *greed* to the leaders of the Chinese Communist Party at Yánān during the Second World War. There are 2,500,000,000 two-character permutations and combinations of the 50,000 Chinese characters. *Ziyóu*, the two-character word for *freedom*, however, did not come into being until the nineteenth century. Just as it is harder to translate *rén* (benevolence, humanity) and *li* (ceremony, etiquette) into English than *dào* (the way [of life, etc.]), it is extremely difficult to translate *liberty* and *freedom* into Chinese. It seems that *gòngchan*, the word *communist* as in the Chinese Communist Party, is a loanword from Japan; perhaps *zìyóu* originated in a similar fashion. Even in bright and free ancient Greece, there was the term *free man*, referring to a social class, but there was no philosophical concept of freedom. The passionate idea of freedom is said to have been born under the most unfree, dark domination, of medieval Christianity. Moreover, it was amidst the rise of fascism and the decadence of the Russian Revolution and after the loss of bourgeois freedom before and after the Second World War that man was most strongly and keenly aware of this passionate idea. The existentialism of Camus, Sartre, and Berdyaev was once again forgotten by West European society from the 1960s on, when it experienced a return of freedom and prosperity. In any case, freedom is not a concept inherent in man (it is found neither in *the Koran* nor in *the Analects* of Confucius) but is an artificial creation like chocolate or chewing gum.

The 'increase in freedom' brought about by the satellite (from a purely existentialist point of view, an 'increase in freedom' is paradoxical; freedom is a qualitative idea, not a quantitative one) may, contrary to expectation, lead to the 'winning of the strong'. (Although the imported concepts of freedom and equality may appear to be close brothers, they are in fact antagonistic strangers.)

Recently, an Eskimo village in the Arctic region of Canada started establishing contact with civilization. So far they only have four stores. The first is a general store. The second is a candy shop. (They had not even tasted sugar until quite recently.) The third is, of all things, a video cassette rental shop!!!

Video must have immeasurable magical powers. This means that the Eskimos' ancient traditional culture is in danger of being rapidly crushed by the bulldozers of Hollywood. The satellite's amplification of the freedom of

Russische revolutie en na het verlies van de burgerlijke vrijheid in de periode voor en na de Tweede Wereldoorlog dat de mens zich het sterkst en duidelijkst bewust was van dit hartstochtelijke idee. Het existentialisme van Camus, Sartre en Berdyaev werd door de West-europese samenleving na de terugkeer van de welvaart en de vrijheid in de jaren zestig weer vergeten. Vrijheid is geen idee dat eigen is aan de mens (in de *Koran* en bij Confucius komt het niet voor), maar een kunstmatig voortbrengsel zoals chocolade of kauwgom.

De 'grotere vrijheid' die de Satelliet met zich meebrengt (vanuit een zuiver existentialistisch standpunt is een 'grotere vrijheid' een onmogelijkheid omdat vrijheid een kwalitatief begrip is en geen kwantitatief), zou tegen de verwachtingen in wel eens kunnen leiden tot een 'overwinning van de sterksten'. (De geïmporteerde begrippen vrijheid en gelijkheid lijken misschien nauwe verwanten, maar zijn in werkelijkheid antagonistische vreemdelingen.)

Een Eskimodorp in het Canadese poolgebied is kort geleden begonnen zich aan te sluiten bij de beschaving. Tot nu toe hebben ze vier winkels. De eerste was een winkel met allerlei huishoudelijke artikelen, kruidenierswaren en dergelijke. De tweede was een snoepwinkel (tot voor kort hadden ze nog nooit suiker gegeten). En de derde is nota bene een winkel die videocassettes verhuurt!!!

Video moet enorme magische krachten hebben. Dit betekent dat de traditionele cultuur van de Eskimo's gevaar loopt in ijltempo vernietigd te worden door de bulldozers van Hollywood. De vergroting van de vrijheid van de sterken door de Satelliet moet vergezeld gaan van een bescherming van de cultuur van de zwakken door het creëren van een gevarieerde software, die de kwalitatieve verschillen van de culturen op bekwame wijze tot uiting brengt. Uit het feit dat de dichters van de beat-generatie van het Zen-boeddhisme hebben geleerd, Phillip Glass zich heeft laten inspireren door de Indiase muziek en Steve Reich door de Ghanese muziek bij het creëren van originele vormen van laat twintigste-eeuwse kunst, blijkt dat het geen onmogelijke taak is.

Een van de grootste genoegens van op reis gaan is het in je opnemen van andere culturen, en de Satelliet kan van elke dag een toeristische excursie maken. Sarutobi Sasuke is dan ook niet alleen de belichaming van de herkomst van de kosmische esthetica, maar ook van de etnische romantiek waarmee Satellite art altijd vergezeld gaat.

NAM JUNE PAIK

the strong must be accompanied by the protection of the culture of the weak or by the creation of a diverse software skillfully bringing to life the qualitative differences in various cultures. As the poets of the beat generation learned from Zen, Philip Glass obtained hints from the music of India, and Steve Reich looked to the music of Ghana in their creation of original forms of late twentieth-century high art, it is not an impossible task.

As long as the absorption of a different culture makes up the greater part of the pleasure of tourism, the satellite may be able to make every day a sight-seeing trip. So, Sarutobi Sasuke not only embodies the origins of cosmic aesthetics but also the ethnic romanticism that must always be the companion of satellite art. NAM JUNE PAIK

DAVID ROSS

Waarheid of gevolgen
Amerikaanse televisie- en videokunst

'We hebben een literatuur zonder gevolgen, die niet alleen probeert zelf geen consequenties te hebben, maar bovendien erg veel moeite doet de lezers te neutraliseren door bij het beschrijven van voorwerpen en situaties alle gevolgen weg te laten'.

Bertold Brecht, 1927
Radio als communicatiemiddel[1]

Er ging altijd iets bijzonder onbehaaglijks uit van de afleveringen van 'Truth or Consequences', een van de eerste Amerikaanse tv-quizzen uit de jaren vijftig, waarin de flikflooiende presentator Bob Barker mensen uit het studiopubliek voor gek zette wanneer ze een simpele vraag fout beantwoordden. Misschien kwam dat doordat je het idee kreeg dat gevolgen altijd ongewenst waren en dat je ze kon vermijden door steeds de 'waarheid' te vertellen. Gevolgen waren alleen voor sukkels—het soort mensen dat zo dom was om naar de tv-studio te gaan en ons daardoor te amuseren, terwijl we zelf natuurlijk slim genoeg waren om vanaf veilige afstand toe te kijken. Misschien waren we zelfs wel bang dat het oppervlakkige mysterie dat de televisie in de beginperiode was, zou worden doorgeprikt. Dit mysterie was een grote troost voor kinderen van alle leeftijden, doordat het ons allemaal doeltreffend neutraliseerde—precies zoals Brecht had voorspeld.

De manieren waarop onze geneutraliseerde toestand in de loop der jaren door de televisie is versterkt, zijn op zich uiterst fascinerend. Ten eerste was er het niet te stuiten karakter van de televisie zelf, die als natuurverschijnsel tot de klasse behoorde van de rotatie van de aarde. De televisie had een constante snelheid en ging alsmaar verder, of je keek of niet, terwijl je at, sliep, studeerde, speelde of oplette. De televisie was zich niet van jouw bestaan bewust, en omgekeerd kreeg je zelf de gelegenheid het bestaan van de televisie te vergeten, en daarmee van alles waaraan je niet herinnerd wilde worden. Ten tweede was er de even belangrijke illusie van onbeperkte keuze, die door de televisie werd gewekt. Kies maar

Truth or consequences
American television and video art

'We have an inconsequential literature, which not only takes pains to have no consequences itself, but goes to a great deal of trouble to neutralize its readers by picturing all objects and situations without their consequences'.

Bertold Brecht, 1927
Radio as a Means of Communication[1]

There was always something particularly disturbing about 'Truth or Consequences', a prototypical 1950s American game show hosted by a smarmy announcer named Bob Barker in which members of the studio audience were made to look foolish as a consequence for answering a trivial question incorrectly. Perhaps it was the fact that one developed the idea that consequences were always undesireable and that if one could always tell the 'truth' one might avoid them. Consequences were for suckers; the kind of people who actually went to sit in the audience of TV games shows to entertain those of us smart enough to keep our distance. Perhaps what was really feared was exposing the shallow mystery that was TV in its early period. This mystery was a great comfort to children of all ages, as the saying goes, for it effectively neutralized us all in precisely the manner in which Brecht had predicted it might.

The ways in which our neutralized status was reinforced by television over the years are in themselves quite fascinating. First there was the unstoppable character of television itself, which rated right up there with the earth's rotation in terms of natural phenomena. Television's velocity was constant – it kept its pace whether you were watching or not, whether you were eating, sleeping, studying, playing or paying attention. It was oblivious of you, and you (in return) were offered the opportunity to become oblivious of it and (by extension) anything else you chose to ignore. Equally as important was the TV-bred illusion of endless choice. Change channels whenever you like, Never be bored. Live free or die. Bill Viola's 'seven-channel childhood' has expanded to 105,

een ander kanaal. Je hoeft je nooit te vervelen. Vrijheid, blijheid. Bill Viola's 'zeven-kanalige' jeugd is in Amerika uitgebreid tot 105 en groeit nog steeds! Deze keuze-illusie werd zo sterk uitgewerkt dat de mensen gingen denken dat er wezenlijke verschillen bestaan tussen de in feite identieke programma's die met elkaar om de winstgevende gunst van de kijkers 'strijden'. Maar wanneer het kijkerspubliek van vrije individuen eenmaal veroverd was, zat het natuurlijk in hetzelfde soort gevangenis, waarin de consumptieverlangens en massa op peil worden gebracht en het zelfvertrouwen wordt ondermijnd. Tenslotte werd er eindeloos een wereld getoond die bevolkt werd door in hun hart goede blanke burgers en waarin machteloze vrouwen en andere slachtoffers werden geïntimideerd, bedreigd en vaak ook mishandeld door slechte niet-blanken of leden van etnische minderheden. Kortom, het probleem van de verderfelijke inhoud. Toen Amerika en de Amerikaanse televisie in de jaren zeventig een 'bewustwording' doormaakten, werd dit beeld veranderd en aangepast, waardoor misschien wel de grootste illusie van dit medium ontstond—namelijk dat de televisie hervormd kan worden door een zuiver inhoudelijke verandering.

Als gevolg hiervan onderzochten goed bedoelde organisaties als de sterk op de voorgrond tredende Action for Children's Television (ACT) alle kinderprogramma's zorgvuldig op geweld en hielden de inhoud en methoden van op kinderen gerichte tv-reclame nauwlettend in de gaten. Ze hebben met succes geijverd voor wezenlijke inhoudelijke veranderingen. Bovendien hebben talloze vrouwengroepen de seksistische weergave van vrouwen op de televisie aan de kaak gesteld, en volgt bijna elke etnische minderheid en religieuze groepering de manier waarop ze op de televisie wordt afgebeeld. Hierdoor heeft de tv-industrie in snel tempo vorderingen gemaakt op het gebied van de ontwikkeling van programma's, het bewerken van scripts en vooral het van te voren testen van de reacties van kijkers. Er wordt weinig of niets meer aan het toeval overgelaten. De aanpak van de commerciële televisiemaatschappijen komt in feite overeen met de beproefde methoden van de regering. Er bestaat op dit moment een rechtstreeks verband tussen de ontwikkeling van tv-programma's en de ontwikkeling van politieke macht: het zijn identieke processen. Verkoop op basis van illusies is in Amerika heer en meester.

In de context van deze zorgvuldig gecreëerde illusie, die ontwikkeld en in stand gehouden werd door de knapste media-specialisten en technieken, heeft de videokunst zich de afgelopen twintig jaar langzaam ontwikkeld. Deze gestage ontwikkeling is gemarkeerd door het

and it's still growing! This illusion of choice was so well developed that it actually promoted the notion that there was significant difference between the essentially identical offerings 'competing' with each other for the lucrative privilege of capturing an audience. Of course, once captured, you (the audience of free individuals) were delivered to the same prisons—one in which your consumer desires would be rehabilitated en masse and your sense of self either perverted or retarded. Finally there was the seamless representation of a world populated by essentially good middle-class white people in which powerless women and other victims were intimidated, threatened and often harmed by essentially evil non-white or ethnic types. In other words, the problem of pernicious content. As America and its television 'greened' in the 70s, these representations were modified and reformed providing perhaps *the* critical illusion of the medium: that TV is reformable on the basis of its content alone.

As a result, well-meaning activist organizations like the highly visible and powerful Action for Children's Television (ACT) carefully monitored television violence aimed at youth markets, and observed with equal concern the content and methods of TV advertising directed towards children. They have lobbied for and brought about significant content reform. Numerous women's groups monitored and lobbied against the sexist representation of women on television, and nearly every ethnic minority and religious community continually monitors its basic media portrayal. The result has been a rapid TV industry sophistication in regard to program development, script editing, and most of all pre-testing of viewer response. Little, if anything, is left to chance. In fact, the programming of commercial broadcasting reflects the same market-tested methods that government itself does. At this point in time, the linkage between TV program development and political power development is direct: the attendant processes are identical. Selling based on illusion reigns supreme in America.

In the context of such finely crafted illusion—one developed and maintained by America's most sophisticated media minds and technologies—video art has been slowly developing for the past twenty years. Its development has been steady, marked by the work of some important artists whose aesthetic orientation has ranged widely (from Vito Acconci and Bruce Nauman to Nam June Paik and Stephen Beck, from Eleanor Antin and Howard Fried to Mary Lucier and Bill Viola) and by many artists whose work in video resulted

werk van een aantal belangrijke kunstenaars met een sterk wisselende esthetische gerichtheid (van Vito Acconci en Bruce Nauman tot Nam June Paik en Stephen Beck, en van Eleanor Antin en Howard Freid tot Mary Lucier en Bill Viola) en door talloze kunstenaars die met video zijn gaan werken omdat ze daar behoefte aan kregen vanuit hun vroegere activiteiten op het gebied van schilderen, beeldhouwen, fotografie, keramiek, dans, performance en, natuurlijk film. Het zou onjuist zijn om te beweren dat de televisie van de grote omroepen—die David Antin de 'afgrijselijke ouder' van de video heeft genoemd—het enige of zelfs maar het belangrijkste referentiekader is geweest voor de videokunst die de afgelopen twintig jaar is ontstaan. Maar het zou volledig misleidend en onjuist zijn om de activiteiten van de Amerikaanse videokunstenaars te willen beschrijven zonder daarbij aandacht te besteden aan de duidelijke en soms zelfs doorslaggevende relatie van videokunst met de programma's van de commerciële televisiemaatschappijen. Maar deze relatie heeft minder te maken met kritiek op de inhoud en vrijblijvendheid van de televisie dan met de manier waarop de televisie het neutraliserende effect creëert en versterkt van een universum zonder consequenties.

De afgelopen tijd is de televisie, die zich steeds verder ontwikkelt, erin geslaagd haar eigen rijke (of in ieder geval omvangrijke) verleden van karakters, plots en trivialiteiten opnieuw te gebruiken om een soort parodie van die eigen geschiedenis te creëren. Met gebruikmaking van het collectieve geheugen van een generatie die een grondige televisie-opleiding heeft gehad, heeft de tv een vernisje van een kritische aanpak aangebracht, in plaats van de bereidheid en het vermogen te tonen om te veranderen. In hetzelfde klimaat publiceren opportunistische beeldenstormers als de voormalige reclameman Gerry Mander artikelen waarin ze pleiten voor de afschaffing van de televisie, waarmee ze de idee van een zinvolle televisiekritiek belachelijk maken. Ironisch genoeg is het videowerk van avant-garde kunstenaars de enige zinvolle kritiek geweest op de vorm en de methoden van de televisie. Kunstenaars als Nam June Paik en Dara Birnbaum hebben in plaats van de eenvoudige parodie de pastiche gebruikt, zoals de literaire criticus Frederick Jameson heeft opgemerkt, om een grammatica te ontwikkelen en te verkennen die geschikt is voor een televisie met consequenties.

Om dit te verduidelijken moeten we allereerst aannemen dat de inhoudelijke kritiek op de commerciële televisie juist door de aard van haar bedoelingen een

from a specific need generated by previous work in painting, sculpture, photography, ceramics, dance, performance and of course film. It would be untrue to state that television, or to be precise, broadcast television—what David Antin termed video's 'frightful parent'—was the sole or even the primary referent in the body of work that has emerged from the past two decades. But it would be completely misleading and actually untrue to attempt to describe the activity of American video art outside of the clear and—in some instances—critical relationship that video art has had with broadcast commercial television. But this relationship has less to do with a critique of television content, and its inconsequentiality, than with the manner in which television creates and reinforces the neutralizing effect of a consequence-free universe.

Recently, broadcast television, in its increasing sophistication, has managed to re-use its own rich (or at least dense) history of characters, plot formulae, and trivia to create what seems a parody of its own past. In fact, using the collective memory of a generation thoroughly schooled in television, TV has created a veneer constituting a meta-critical strategy rather than the indication of a willingness or fundamental ability to change. In this same climate, opportunistic luddites like ex-advertising executive Gerry Mander publish tracts calling for the 'elimination' of television, ridiculing the idea of a meaningful critique of television. Ironically it has been the work of avant garde artists working in video whose work has constituted the only meaningful critique of television's form and practice. Rather than simple parody, artists like Nam June Paik and Dara Birnbaum have used what the literary critic Frederick Jameson terms pastiche to explore and develop a grammar appropriate to a television of consequence.

To make this assertion, one must begin by assuming that the content-based critique of commercial television is, by the very nature of its intention, a modernist enterprise, linked to the rejection of 'that whole landscape of advertising, motels, Hollywood B movies', and other aspects of culture that Jameson describes as *'Reader's Digest* culture'. According to Jameson, pastiche, as opposed to parody, is blank, humorless and based wholly on the primary post-modernist assumption that 'stylistic innovation is no longer possible . . . all that is left is to speak through the masks and with the voices of the styles in the imaginary museum'.[2] The results of this kind of thinking, whether they be the film noir appropriations of Betty Gordon or Vivian Dick, the stylistic appro-

modernistische onderneming is, die te maken heeft met een afwijzing van 'het hele scala van reclame, motels, B-films uit Hollywood' en andere aspecten van wat Jameson de 'Reader's Digest cultuur' noemt. Volgens Jameson is de pastiche, in tegenstelling tot de parodie, blanco, humorloos en volledig gebaseerd op de postmodernistische veronderstelling dat 'er geen stilistische vernieuwing meer mogelijk is . . . er kan alleen nog gesproken worden door de maskers en met de stemmen van de stijlen in het denkbeeldige museum'.[2] Bij de resultaten van deze manier van denken, of dat nu de film noir benadering is van Betty Gordon of Vivian Dick, de stilistische benadering van David Salle of Robert Longo's schilderkunst, de grootschalige overname van fotografische beelden door Sherrie Levine of het videowerk van Birnbaum, Paik en anderen, is het duidelijk dat het werk niet alleen rechtstreeks als kunst functioneert maar ook indirect als kritiek op de stijl en het karakter van de vormen waarop het is gebaseerd.

Toen Nam June Paik in 1965 een magneet tegen een gezicht op een televisiescherm hield en zo een fysische verandering aanbracht in de elektronenstroom die tot die tijd een herkenbaar beeld had gevormd, zodat het nieuwe beeld op een surrealistische strip ging lijken, herkenden we daarin eindelijk een gebaar dat recht leek te doen aan het gezicht van mensen als Richard Nixon en Marshall McLuhan. Dit eenvoudige gebaar, dat weliswaar ten opzichte van het ontstaan van die beelden (en wat er aan ten grondslag lag) duidelijk achteraf kwam, deed niettemin meer dan die beelden van hun fatsoenlijkheid beroven. De vervorming ervan was een belangrijke en in zekere zin uiterst bevrijdende toepassing van het idee van de macht van beelden in de media.

Paiks latere aanval op het idee van de 'werkelijke tijd' in zijn eerste videobanden waarin hij met beelden manipuleert, kan ook tot deze nieuwe post-pop benadering worden gerekend. In 'Variations on George Ball on Meet the Press' (1967), een opname uit het Johnsontijdperk van de onderminister van buitenlandse zaken George Ball (die kort daarvoor ontslag had genomen omdat hij morele bezwaren zou hebben tegen de oorlog in Vietnam), beweegt het beeld van de pratende Ball aanvankelijk met de 'normale' snelheid en later met wisselende intervallen doordat Paik met zijn handen de spoelen vasthoudt. Het videowerk dat hierdoor ontstaat, is een duidelijk voorbeeld van het soort pastiche dat Jameson later beschreef—in dit geval niet in relatie tot het gesprokene, maar tot de weergave daarvan, die een onmisbaar onderdeel vormt van de grammatica van de te-

priations of David Salle or Robert Longo's painting, the wholesale appropriation of photographic images by Sherrie Levine or the video works of Birnbaum and Paik and others, what is clearly communicated is work which functions both directly as art and indirectly as a critique of the style, manner and nature of the forms on which it is based.

When in 1965 Nam June Paik took a magnet to the face of a television image and physically twisted the flow of electrons that had previously formed recognizable imagery of the screen so that the resulting image had the tortured look of comic book surrealist imagery, we finally recognized a gesture that seemed to do justice to the face of a Richard Nixon or Marshall McLuhan. The simple gesture, though demonstrably after the fact in relation to the production of those images (and by extension their power sources) robbed these images of more than their propriety. The distortion of their images constituted a primary and, in a way, profoundly liberating appropriation of the notion of media-image power.

Paik's subsequent attack on the notion of 'real-time' in his earliest videotape manipulation pieces can also be seen as an extension of this emerging post-Pop sensibility. In 'Variations on George Ball on Meet the Press' (1967) an off-screen recording of Johnson-era, Under-Secretary of State George Ball (who had recently resigned his post in ostensibly moral opposition to the Viet Nam War), the image of Ball speaking moves first at the pace of real-time, and then in intervals determined by Paik's manual manipulations of the recording reels. The resulting tape work serves as a clear example of the kind of pastiche that Jameson later defined—in this case not in relation to speech itself, but to the representation of speech that constitutes such an integral part of the television grammar—TV time itself.

The overt satirical device of taking the powerful and making them look foolish is not in itself novel, nor in this case the really significant operating level of this work and others like it from the same period. Rather it is the double assertion of the value of the insertion of the hand of the artist into the process of media—which at this point in time was indeed novel and significant—and the relative nature of truth as communicated through this medium.

An earlier piece 'Variations on Johnny Carson vs. Charlotte Moorman' (1966) provides a link between the magnetic distortions, and the Ball piece. In this work, a simple off-screen tape of Paik's collaborator, Charlotte Moorman, conversing with and later performing a

levisie, en de tv-tijd zelf.

De openlijke satirische aanpak om een machtig man voor gek te zetten is natuurlijk niet nieuw, maar dat is ook niet waar het werkelijk om gaat bij dit werk en bij andere werken uit dezelfde periode. De tweeledige betekenis bestaat uit de ingreep door de hand van de kunstenaar in het proces van de media—wat in die tijd iets nieuws en belangrijks was—en het betrekkelijke karakter van de waarheid die via dit medium wordt verspreid.

Een eerder werk, 'Variations on Johnny Carson vs. Charlotte Moorman' (1966), vormt een overgang tussen de magnetische vervormingen en 'Variations on George Ball'. Het onderwerp van dit werk is een eenvoudige opname van Paiks medewerkster Charlotte Moorman, die een gesprek voert met Johnny Carson en een stuk van John Cage voor hem uitvoert. Het is de band zelf die het onderwerp is, en niet de inhoud van de opnieuw opgenomen discussie en het optreden. Door een draad die onder stroom stond, over de band te leggen heeft Paik een smalle strook van de band uitgewist. Hierdoor wordt de opname van Carson en Moorman telkens even onderbroken. De intervallen tussen de onderbrekingen worden korter naarmate de spoel verder is afgespeeld, en uiteindelijk is er helemaal geen beeld meer. Dit heeft natuurlijk weer een komisch effect, maar toch is het meer verontrustend dan grappig. Aanvankelijk heeft de kijker het idee dat er een of andere willekeurige storing is, maar dan begint hij te begrijpen dat er een regelmaat zit in de onderbrekingen, waardoor de betekenis van het werk verschuift van de inhoud van de opname naar een implicite kritiek op de weergegeven werkelijkheid. Ironisch genoeg—want dit soort pastiche hoeft ook op dit niveau niet zonder betekenis te zijn—laat de band ons zien hoe Carson zijn bekende gerol met zijn ogen opvoert terwijl Moorman een uitleg geeft over avant-garde muziek en later het stuk van Cage uitvoert. Het gebruik van het werk van Cage als matrix en de 'kritiek' van Carson, die blijkt uit zijn gebaren en zijn neerbuigende houding tegenover Moorman, geven extra kracht aan Paiks meta-kritiek.

Net als andere kunstenaars uit die tijd (eind zestiger, begin zeventiger jaren) probeerde Paik manieren te vinden om aspecten van onze cultuur en de interpretatie ervan te veranderen door ze over te nemen en door algemeen aanvaarde verschijnselen als kunstwerken te reconstrueren. Dit was ook al het doel geweest van de pop art, maar had tot de bevrijdende werking van het politiseren van de kunstwereld in deze tijd onbereikbaar geleken. Hoewel het erop leek dat Paiks werken rechtstreeks te

John Cage piece for Johnny Carson, is the subject of the work. This is to say, the tape itself is the subject, rather than the content of the re-recorded discussion and performance. Paik placed a live wire across the tape erasing a thin line of material directly below the wire itself. The resulting tape features the Carson-Moorman interaction periodically interrupted by a momentary erasure. The regular period of the interruption becomes shorter as the reel plays towards its core, ending in pure uninterrupted static. Again, the comic effect is there, but it's not as funny as it is disturbing. The sense of some intervening random event interfering with our vision of this representation gives way to a recognition of the pattern of the interruption which in turn shifts the work's significance to the implied critique of the reality represented rather than the content itself. Ironically—for pastiche of this sort need be empty on this level—the tape features Carson doing his patented eyes-rolled-up double takes as Moorman first explains avant garde music, and later as she performs the Cage piece. The use of the Cage work as a matrix, and the Carson 'critique' implied by his gestures and patronizing attitude towards Moorman, only fortifies the power of Paik's meta-critique.

Like other artists of this era (late sixties, early seventies) Paik sought to build a strategy through which aspects of culture as well as understanding of culture itself might be transformed by the act of appropriation and by the will to reconstruct commonly accepted phenomena as works of art. As an early goal of Pop Art, this objective seemed unattainable before the liberating effect of the politicization of the art world during this time. Though Paik's works were seemingly dealing directly with television, they dealt more directly with the ideology of television, the structure of its controlling components, and in true Fluxus spirit, with intellectualized violence and applied chaos. As Paik's work has developed, his concentration on the broader cultural and ideological critique has become more focused as well.

For a brief though influential period, Paik focused on the invention of hardware, an essentially sculptural activity linking the lessons of electronic music composition and his guerilla robotics in a focused attempt to re-invent the grammar of television from with the TV apparatus. If the early manipulated tapes demonstrated a resigned awareness of the artists' post-facto position in relation to television as both a technology and a universal model of society, the invention of video image manipulating devices constituted a metaphorical and practical attempt to position the artist within. From the crudely manipulated

maken hadden met televisie, hadden ze in feite nog directer te maken met de ideologie van de televisie, de structuur van de machtscomponenten ervan en, geheel aansluitend bij Fluxus met geïntellectualiseerd geweld en toegepaste chaos. Naarmate Paiks werk zich ontwikkelde, heeft hij ook meer aandacht gekregen voor de bredere culturele en ideologische kritiek.

Tijdens een korte, maar invloedrijke periode concentreerde Paik zich op het uitvinden van hardware—in feite een vorm van beeldhouwkunst, die verband legde tussen de lessen in het componeren van elektronische muziek en zijn robot-guerrilla, in een geconcentreerde poging om vanuit de tv-apparatuur een nieuwe grammatica uit te vinden voor de televisie. Terwijl hij zich in zijn eerste videokunstwerken neerlegde bij de postfactum positie van de kunstenaar ten opzichte van de televisie als technologie en als universeel model van de maatschappij, vormde het uitvinden van apparaten om het videobeeld te manipuleren een metaforische en praktische poging om de kunstenaar midden in het gebeuren te plaatsen. Na de grof gemanipuleerde of 'bewerkte' televisietoestellen op zijn baanbrekende tentoonstelling in 1963 in Wuppertal, kwam Paik op het idee om zijn eigen *intrede* verder 'stroomopwaarts' te verplaatsen naar de bron van de elektronische stroom. Het bekende (maar vaak verkeerd begrepen) produkt van zijn samenwerking met de ingenieur Shuya Abe, de zogenaamde Paik-Abe Videosynthesizer, was een apparaat waarmee de kunstenaar het videobeeld van een band of een live-opname op allerlei manieren kon kleuren, vervormen en bewerken (vergeleken bij de huidige technische mogelijkheden stelt het overigens niet veel voor). De visueel karakteristieke beelden die de synthesizer produceerde, gaven de kunstenaar een eigen stijl en stelden hem in staat een nieuwe positie in te nemen ten opzichte van de gewone televisiebeelden. In de in die tijd gangbare terminologie van McLuhan waren Paiks beelden koel en boden minder informatie dan de normale televisietaal van herkenbare beelden. Ze waren dus eerder een poging tot een pastiche dan tot een parodie, en gebruikten lege vormen voor een heel ander doel.

Aan de uitvinding van deze synthesizer lag niet alleen het eenvoudige verlangen ten grondslag om een video-equivalent te creëren van de psychedelische 'posterfotografie' van het eind van de jaren zestig. Hoewel zijn vier uur durende uitzending in 1967 van Beatles-muziek en willekeurig voortgebrachte synthesizer-beelden, die geproduceerd werden door iedereen die op die avond toevallig in de studio's van WGBH in Boston kwam, een

or 'prepared' television sets in his ground breaking 1963 Wuppertal exhibition, Paik developed the idea of moving his point of entry further 'upstream', into the source of the electronic flow itself. His well-known (but widely misunderstood) sculptural collaboration with the engineer Shuya Abe, known as the Paik-Abe Videosynthesizer, was a device that allowed the artist to re-scan, distort, colorize, and in other ways (that seems positively tame by 1984 technical standards) process the video image produced by a live or tape source. The visually distinctive imagery that the synthesizer produced provided the artist with a signature style, and allowed him to occupy a novel position relative to straight television imagery. Paik's images were, in the McLuhanesque terms of the time, cool, less resolved, less representational of the normal television language of recognizable signs. In short, they indicated an attempt to generate pastiche rather than parody. To reinvest emptied, well understood forms, and refill them for distinctly different purposes.

Underlying the invention of the synthesizer was something besides the simple desire to create a video equivalent of the psychedelic 'posterized' photography of the late sixties. Though his 1967 four-hour broadcast of Beatle music and randomly generated synthesizer imagery produced by anyone who happened by the WGBH Boston studios that evening did constitute a landmark of stoned television, it was not the point of the exercise. A more subtle critique of the development of television as *the* invention of late 20th-century capitalism was also implied. The direction and progress of television's invention was brought into relief by Paik's comic intervention in that process.

The playwright Bertold Brecht noted that . . . 'These people who have a high opinion of radio have it because they see in it something for which 'something' can be invented. They would see themselves justified', he continued, 'at the moment when 'something' was discovered for the sake of which radio would have to be invented if it did not already exist'.[3] Leaping over the predictions of cultural enrichment for the masses predicted by television's early defenders, Paik offers his television-art product as a response to the clear fact that the television product and indeed the television grammar itself developed with no significant artist's participation. This is stated by Paik's invention as well as the work of the Vasulkas and others in clear counterdistinction to the development of film's grammar which *was* forged by artistic genius.

hoogtepunt vormde van 'stoned television' maken, was het daar niet in de eerste plaats om begonnen. Het was ook bedoeld als een subtiele vorm van kritiek op de televisie als *de* uitvinding van het laat-twintigste-eeuwse kapitalisme. De richting waarin de televisie zich ontwikkelt, werd door Paiks komische tussenkomst in de juiste verhoudingen geplaatst.

De toneelschrijver Bertold Brecht heeft geschreven: 'De mensen die een hoge dunk hebben van radio, denken dat er 'iets' voor kan worden uitgevonden. Ze zullen zich gerechtvaardigd voelen zodra er 'iets' wordt ontdekt waarvoor de radio zou moeten worden uitgevonden als hij nog niet bestond'.[3] Aanvankelijk werd er door verdedigers van de televisie voorspeld dat die een culturele verrijking van het volk zou bewerkstelligen, maar Paiks televisiekunst is een reactie op het duidelijke gegeven dat het televisieprodukt en de hele televisiegrammatica zijn ontwikkeld zonder noemenswaardige inbreng van kunstenaars. Hierop wordt de aandacht gevestigd door Paiks uitvinding en het werk van de Vasulkas en anderen, en dit ligt duidelijk heel anders bij de ontwikkeling van de grammatica van de film, die wel door artistieke genieën is gemaakt.

Maar misschien nog belangrijker dan Paiks reactie op Brechts analyse van de verdachte rechtvaardiging van de uitvinding van de radio, is Paiks voortdurende bezorgdheid over de andere hoofdgedachte van Brechts artikel. Brecht schrijft: 'Door voortdurend en onophoudelijk voorstellen te doen voor een beter gebruik van dit apparaat in het belang van de gemeenschap moeten we de maatschappelijke basis van het apparaat vernietigen en het gebruik ervan in het belang van een kleine minderheid aan de kaak stellen'.[4] Brecht valt het implicite gegeven aan van uitzendingen in één richting als model van maatschappelijke controle. Hij lijkt te vragen wiens belang het éénrichtingsverkeer van de uitzendingen dient en waarom deze uitvinding die vorm heeft aangenomen. Ook Paik stelt deze vragen over de televisie als uitvinding, terwijl hij in zijn werk tegelijk het culturele karakter van televisie onderzoekt.

Net als Brecht streeft Paik in zijn werk naar consequenties, wat metaforisch wordt uitgedrukt als participatie. *Participation TV* was dan ook de ondertitel van Paiks synthesizer-tentoonstelling in 1965 in de Bonino Gallery. De synthesizer gaf niet alleen de kunstenaar een plaats binnen het produktieproces (of eigenlijk binnen de vervorming ervan), maar stelde het produktieproces ook open voor manipulatie door het publiek. Vergeleken met de meeste kinetische kunst ging Paik verder dan de in

But perhaps more important than Paik's response to Brecht's analysis of the rational supporting radio's suspect invention, is Paik's overriding concern for the other thrust of Brecht's essay. Brecht asserts that... 'By continuous, unceasing proposals for better employment of the apparatus in the interest of the community we must destroy the social basis of that apparatus and question their use in the interest of the few'.[4] Brecht questions the implicit order of one-way broadcast as model of societal control. In whose interest, one implies from Brecht's statement, does the one-way nature of broadcast (television) exist, and for what reasons did the invention take that form. Paik questions this nature of television the invention, as surely as they explore the nature of television the cultural form.

Like Brecht, Paik's work aspires towards consequence embodied metaphorically as participation. 'Participation TV' was the subtitle of the exhibition of Paik's 1965 synthesizer exhibition in the Bonino Gallery. Not only positioning the artist inside the production process (or more correctly the distortion of deconstruction process), the synthesizer opened the production process to public manipulation. Compared to most kinetic sculpture Paik's went further than any of the essentially inconsequential playthings offered up by the makers of mechanical art purporting to hail or eulogize the end of the mechanical age. Paik's art, to paraphrase the artist, was not 'Cybernetic art, but art for cybernetic times', it was kitsch in the true meaning of the word. Another of Paik's early participation pieces featured a device that transformed the viewers voice into a burst of video color on the screen. In this work, talking back to your television set was transformed from an act of alienation or slight craziness, to a real metaphorical act. Giving the functionally mute, passive viewer/ receiver a voice was not merely playful, it was the creation of an act of consequence, in which the ephemeral nature of the act reinforced the real condition of the viewer and framed his or her awareness of that condition as a work of art.

Paik's broadcast works, and live broadcast performance pieces, represent the extent of his development in this direction. Starting with 'The Selling of New York' and 'Waiting for Commercial', both 1972, Paik began to create broadcast tapes, fully aware of the context for the works. That is to say, Paik was fully aware of the general broadcast condition and the viewer's relation to television viewing as a physical phenomenon and sociological situation. Though these tapes were produced to be aired on noncommercial, public television (ostensibly

wezen vrijblijvende speeltjes van de makers van mechanische kunst die het einde van het mechanische tijdperk willen begroeten of toejuichen. Paiks kunst was, in zijn eigen woorden, 'geen cybernetische kunst, maar kunst voor het cybernetische tijdperk'. Het was kitsch in de ware zin van het woord. Bij een van Paiks eerste participatie-kunstwerken werd de stem van de kijkers door een apparaat omgezet in een uitbarsting van videokleuren op het beeldscherm. In dit werk werd het praten tegen je tv-toestel van een activiteit van vervreemding of lichte krankzinnigheid veranderd in een echte, metaforische handeling. Het idee om de functioneel passieve kijker/ ontvanger zonder stem nu ook een stem te geven was niet alleen speelse inval, maar betekende ook dat er een handeling met consequenties werd gecreëerd, waarbij het vluchtige karakter van die handeling de werkelijke toestand van de kijker onderstreepte en de bewustwording daarvan tot een kunstwerk maakte.

Uit Paiks televisiewerken en live uitgezonden televisieperformances blijkt hoe ver hij zich in deze richting ontwikkelde. Te beginnen met *The Selling of New York* en *Waiting for Commercial*, beide uit 1972, begon hij videowerken te maken, waarbij hij zich volledig bewust was van de context bij de uitzending ervan. Dat wil zeggen, Paik was zich volledig bewust van de algemene televisiesituatie en de relatie tussen de kijker en het televisie kijken als fysisch verschijnsel en als sociologische situatie. Hoewel hij deze banden maakte om ze te laten uitzenden op de niet-commerciële televisie (die geacht werd in stijl en bedoelingen te verschillen van die van de commerciële collega's), was het onmiddellijk duidelijk dat Paik in zijn benadering van de vorm geen verschil maakte tussen deze twee soorten televisie. In *Selling* maakte Paik reclamespots die moesten worden ingevoegd in het nachtprogramma van WNET-TV in New York. De kern van het werk, die verscholen is onder een nogal vlakke parodie van New York's onafgebroken poging om zichzelf aan te prijzen als de belangrijkste mediamarkt in de Verenigde Staten, is de aanblik van 'normale' mensen die hun dagelijkse leven leiden zonder zich bewust te zijn van het onafgebroken geluid van de televisietoestellen in hun omgeving. De satirische weergave van deze black-out, die verwant is aan de neiging van de televisie om zichzelf te parodiëren en zo kritiek onschadelijk te maken, wordt nu en dan afgewisseld door commercials voor Amerikaanse produkten (zoals Pepsi), die door de Japanse televisie zijn uitgezonden voor de belangrijkste industriële markt van Azië. Net als Brechts marxistische monologen die midden in een onderhoudend toneelstuk worden afgestoken,

differing in style and intention from their commercial cousins), it was immediately clear that Paik projected no differentiation between the broadcast types in his approach to the form. In 'Selling', Paik created spots to be inserted into the late-night programming schedule of New York's WNET-TV. The core of the work, operating below the rather flat parody of New York's ongoing effort to sell itself as the major media market in the U.S., is the view of 'normal' people, going about with their everyday lives oblivious of the constant droning of the television sets in their midst. Inserted as punctuation into these black-out skits, with origins in broadcast's own penchant for defusing self-parody, are off-the-air commercials for American products (i.e. Pepsi) produced and aired on Japanese TV for the major industrial market in Asia. Like Brecht's Marxist monologues, delivered in the middle of the dramatic entertainment, these commercials are used not so much to sell a product or ideological shift as to warn the viewer and wake the sleeper. What Paik refuses to do is idealize the conceptual process of viewing or assign a passive role to the spectator. In these early broadcast works Paik asserts, through the use of ironic juxtaposition, the necessity of an active, non-neutral position for the viewer and the artist.

In 1975, in a remote 'live-on-tape' broadcast emanating from Paik's studio, the artist had the rare opportunity to produce a work in the context of a highly rated, late-night network 'talk' program, the now defunct Tom Snyder 'Tomorrow' show. In many ways, this program allowed Paik to create his most successful two-way piece. Speaking with the host in a mock video-phone set-up, Paik led Snyder on a short tour of his studio; a tour which constituted a small retrospective of his career. Selling all the while, Paik ended the tour at his interactive video sculpture known as the *TV Chair*. On the monitor located below the transparent seat of the chair was a silent tape of Snyder, recorded off the air on the previous evening. Maintaining his polite banter all the while, Paik then sets himself atop of Snyder's silent/ talking face. Like the simple gesture of erasing the Carson tape, this action confirmed the emergence of a new role for artists relative to mass media. A role characterized by the willingness and capability to appropriate and transform media power. Needless to say, Snyder was not amused.

In his New Year's Day 1984 broadcast work *Good Morning, Mr. Orwell*, Paik produced and aired a work that earlier tapes like the 1973 *Global Groove*, served as studies for. This 'entertainment' also took as its form the broadcast variety-talk show. This program, a live simul-

dienen deze commercials niet zo zeer om een produkt of een ideologie te verkopen, maar om de kijker te waarschuwen en slapers wakker te schudden. Paik weigert het conceptuele proces van het kijken te idealiseren of de kijker een passieve rol te geven. In deze eerste televisiewerken komt Paik door het ironisch naast elkaar zetten van beelden op voor de noodzaak van een actieve en niet neutrale positie van de kijker en de kunstenaar.

In 1975 had Paik in een 'live opgenomen' uitzending vanuit zijn werkruimte de bijna unieke gelegenheid om een kunstwerk te produceren in de context van een hoog gewaardeerde nachtelijke talk-show—de nu niet meer bestaande 'Tomorrow' show van Tom Snyder. In veel opzichten heeft dit programma Paik in staat gesteld om zijn meest succesvolle tweerichtingswerk te creëren. Terwijl hij zogenaamd een gesprek voerde met de gastheer, gaf Paik Snyder een korte rondleiding door zijn werkruimte, die een klein overzicht gaf van zijn ontwikkeling. Onafgebroken doorpratend eindigde Paik de rondleiding bij zijn 'interactieve' video-sculptuur die hij de *TV Chair* noemt. Op het beeldscherm onder de doorzichtige zitting van de stoel draaide een bandopname zonder geluid, waarop Snyder te zien was tijdens de uitzending van de vorige avond. Zonder zijn vriendelijke gebabbel een moment te onderbreken ging Paik toen op Snyders zonder geluid pratende gezicht zitten. Net als het eenvoudige gebaar van het uitwissen van de opname van Carson, bevestigde deze handeling het onstaan van een nieuwe rol voor kunstenaars ten opzichte van de massamedia. Een rol die wordt gekenmerkt door de bereidheid en het vermogen zich de macht van de media toe te eigenen en die te veranderen. Snyder vond het natuurlijk helemaal niet leuk.

Paiks televisiewerk *Good Morning Mr. Orwell*, dat op nieuwjaarsdag 1984 is uitgezonden, was een uitwerking van eerdere banden zoals *Global Groove* uit 1973. Dit 'amusementsprogramma' had eveneens de vorm van een gevarieerde talk-show. Het programma, waarin een live verbinding tot stand werd gebracht tussen WNET in New York en het Centre Pompidou in Parijs, bestond uit een wisselwerking intercontinentale performances, niet zo succesvolle parodieën van videotelefonie, wat nieuwe muziek en wat gesprekken. Hoewel er technische problemen waren, toonde het werk een sterk gevoel voor de consequenties van het gebeuren en een diepgaand inzicht in het tweerichtingskarakter van de televisiecontext.

Dara Birnbaums werk heeft zich op een totaal andere, maar wel volledig gelijk gestemde manier ontwikkeld. In tegenstelling tot Paik, die vanuit een hoofdzakelijk

cast between WNET in New York and the Pompidou Center in Paris, featured real-time intercontinental interactive performance works, not so successful parodies of video telephony, some new music, and some talk. Though flawed by technical problems, the work demonstrated a strong sense of consequence and a profound understanding of the nature of its 2-way TV context.

Dara Birnbaum's work has developed in a wholly different, though completely sympathetic manner. Unlike Paik who emerged from an essentially musical context into the visual arts, Birnbaum came to video from a background in architecture and painting. Her video work represents the generation of artists whose exposure to Paik and the other early seventies videomakers and theorists (in her case, Dan Graham was an important influence) allowed for the creation of quite powerful and original video works based on assumptions about television that did not exist in 1963.

This is not to intimate that Birnbaum's work is academic or secondhand. Indeed, Birnbaum has wrestled with the complexities of contemporary psychoanalytic film and television theory, with Lacan and Freud on the one hand and Mulvey and Heath on the other, and has emerged from the struggle with a work that is both theoretically sound while joyous and accessible at the same time. Like Paik's, Birnbaum's video is both about consequence, truth, and the spiritual values that link them. Also like Paik, Birnbaum makes use of clearly understood cultural artifacts and popular forms to communicate with an audience she positions and charges in a manner that denies them a passive or neutral point of view.

Prior to the Faust series which I will not discuss here as it is still in progress, Birnbaum's work divides essentially into single-channel tapes and multiple-channel installation works. This division, which mirrors the exhibition opportunities developed by video artists during the seventies, allows for several things to take place. First, within the conventions of the single-channel tapes, the literal appropriation of the television program is given prominence. Within this context, Birnbaum chose to combine an exploration of the codes and grammar of commercial television with the production of a new cultural form, the music video. Also addressed, as a subtext in effect, are issues relating to concerns regarding the representation of women. But, at the risk of unintentionally denigrating Birnbaum's feminist politics, these concerns seem subsumed by primary concerns for the operation of the medium within a broader cultural

muzikale achtergrond in de visuele kunst belandde, kwam Birnbaum vanuit de architectuur en de schilderkunst bij video terecht. Haar videowerk vertegenwoordigt de generatie van kunstenaars die door de invloed van Paik en andere videomakers en theoretici uit het begin van de jaren zeventig (in haar geval vooral ook door Dan Graham) in staat is gesteld om krachtige en originele videowerken te maken op basis van veronderstellingen over televisie die in 1963 nog niet bestonden.

Dit wil niet zeggen dat Birnbaums werk academisch of tweederangs is. Integendeel, Birnbaum heeft geworsteld met de problemen van de moderne psychoanalytische film- en televisietheorie, met Lacan en Freud aan de ene kant en Mulvey en Heath aan de andere kant, en is uit die worsteling te voorschijn gekomen met werk dat theoretisch goed onderlegd is en toch ook toegankelijk en aantrekkelijk. Net als Paiks videowerk heeft ook dat van Birnbaum te maken met waarheid, consequenties en de geestelijke waarden die die twee met elkaar verbinden. En net als Paik maakt ook Birnbaum gebruik van goed begrepen culturele artefacten en populaire vormen om te communiceren met een publiek dat ze in een positie plaatst waarin het geen passief of neutraal standpunt kan innemen.

Tot aan de Faust-serie, die ik hier niet zal bespreken omdat zij nog niet afgelopen is, valt Birnbaums werk in wezen uiteen in op zich zelf staande banden en installaties waarin meer banden zijn opgenomen. Dit onderscheid is een gevolg van de tentoonstellingsmogelijkheden die in de loop van de jaren zeventig door videokunstenaars zijn ontwikkeld, en heeft een directe invloed op wat er kan gebeuren. Binnen de conventies en mogelijkheden van de enkelvoudige band gaat het vooral om het letterlijke gebruik van het televisieprogramma. Binnen deze context combineert Birnbaum een onderzoek van de codes en grammatica van de commerciële televisie met het ontwikkelen van een nieuwe culturele vorm, de muziekvideo. Daarnaast besteedt ze ook aandacht aan kwesties als de manier waarop vrouwen gewoonlijk worden afgebeeld. Maar zonder denigrerend te willen spreken over Birnbaums feminisme, lijken deze kwesties toch ondergeschikt aan haar bezorgdheid over het functioneren van het medium binnen een ruimere culturele context.

Daarna heeft Birnbaum haar onderzoek uitgebreid door haar materiaal opnieuw te bewerken en aan te passen aan de specifieke omstandigheden van een bepaalde ruimtelijke opstelling. Bij deze installaties is ze erin geslaagd de begrippen die ze in de losse videobanden had geïntroduceerd, ruimtelijk uit te werken.

situation.

Secondarily, Birnbaum has expanded her investigation by re-editing her material to conform with sculpturally-based site specific installation environments. In these works she has been able to create spatial extensions of the concepts that were introduced in the single-channel tapes.

The first works were, in her own words, 'an attempt to deal with some of the basic dichotomies intrinsic to the medium'.[5] In the work 'Technology/ Transformation', 1978, Birnbaum focuses on the dual nature of Wonder Women's transformation from regular (powerless) woman to Wonder (super powered) Woman in a pyrotechnic display straight out of the vocabulary of the vaudeville magician. This action, repeated dozens of times, is depleted of its magical impact, and made as banal and commonplace as the concept of magically empowering the 'regular-woman'. Beyond the repeated pyrotechnic transformation itself, Wonder Woman confronts her image in a hall of mirrors, and again in repeated action, finds it only possible to break through her image by cutting her mirror image's throat, symbolically sacrificing her intelligence and voice in the process. This text, created entirely through the use of video quotations, is then inserted into an alien sound track; one composed of off-air synch sound and a syntho-pop disco song which derives its energy from a rhythmic repetition of the wonderous secret desires that the idea of a 'wonder' woman might generate in a 'regular' man. This seemingly perverse notion of the moral wonders of which our specially empowered heroine is visibly capable, should establish a sort of running self-parody but in fact it does not. The lyrics 'This is your Wonder Woman talkin' to you/ Said I want to take you down/ Show you all the powers I possess/ and o-o-u-u-u-u-u/ (Shake thy wonder maker)/ Make sweet music to you' are sung/ spoken in a breathless stage seduction manner as a kind of footnote to the previous disco video transformation sequences. The implied footnote reads, there is no transformation, there is only one possible 'power' you might possess, and it has nothing to do with change of your passive condition.

To reduce this to a simplified formula, Birnbaum presents an action (transformation from powerless to empowered, helpless to saviour) and suggests its consequence (intensified object of desire; no change in status, voice, or sensibility.) Compared to the standard TV formula based on the illusion of empowerment in which the action (transformation) transpires without consequence, Birnbaum's Wonder Woman, though comic as a result

De eerste werken waren, in haar eigen woorden, 'een poging een aantal van de fundamentele dichotomieën te behandelen die eigen zijn aan dit medium'.[5] In *Technology/ Transformation* uit 1978 concentreert Birnbaum zich op het tweeledige karakter van de omvorming van Wonder Woman, van een gewone (machteloze) vrouw tot de supervrouw Wonder Woman, in een vuurwerk dat rechtstreeks afkomstig lijkt uit het vocabulaire van de vaudeville-tovenaar. Doordat deze gebeurtenis tientallen malen herhaald wordt, wordt zij beroofd van haar magische werking en wordt zij even banaal en gewoon als het idee dat de 'gewone vrouw' magische krachten zou krijgen. Naast de veelvuldige herhaling van het vuurwerk van de verandering, wordt Wonder Woman ook meer dan eens in een spiegelzaal met haar eigen beeld geconfronteerd, dat ze alleen kan doorbreken door haar spiegelbeeld de keel af te snijden, wat haar symbolisch haar intelligentie en haar stem kost. Dit verhaal, dat volledig is opgebouwd uit videocitaten, is bovendien gedompeld in een vreemde sound-track, die is samengesteld uit gesynchroniseerde geluiden en een syntho-pop disco song die zijn kracht ontleent aan een ritmische herhaling van de heerlijke geheime verlangens die het idee van een 'wonder'-vrouw kan opwekken in een 'gewone' man. Deze schijnbaar perverse opvatting van de morele wonderen waartoe onze heldin met haar speciale vermogens zichtbaar in staat is, zou een soort doorlopende parodie van haarzelf moeten zijn, maar is dat niet. De tekst 'This is your Wonder Woman talkin' to you/ Said I want to take you down/ Show you all the powers I possess/ and o-o-u-u-u-u-/ (Shake thy wonder maker)/ Make sweet music to you' wordt met een hijgende, verleidelijke toneelstem gezongen/gesproken als een soort voetnoot bij de voorafgaande disco- en videovoorstellingen van de verandering tot supervrouw. Er wordt duidelijk mee bedoeld dat zo'n verandering onmogelijk is: er is maar één 'macht' die je kunt bezitten, en die heeft niets te maken met een verandering van je passieve toestand.

In een simpele formule samengevat komt het erop neer dat Birnbaum een gebeurtenis toont (de verandering van machteloos tot machtig, van hulpeloze tot redder in de nood) en de consequenties ervan laat zien (grotere begeerlijkheid, maar geen verandering in status, stem of gevoeligheid). Vergeleken met de gebruikelijke tv-formule die gebaseerd is op de illusie van het verkrijgen van speciale machten en waarbij de gebeurtenis (de verandering) geen gevolgen heeft, maakt Birnbaums *Wonder Woman* ondanks het komische resultaat van de voortdurende herhaling van de videobeelden en het spottende

of the repetition of her video-edited actions and disco ridicule, seems far more plausible—almost realistic. The effect is reminiscent of the repetition of the Kennedy assassination in the Ant Farm T.R. Uthco co-production *The Eternal Frame* (1975) in which a series of re-stagings of the Zapruder film at first seemed to parody the grim document, but finally reveal the nature of media-mythology as a function of enforced redundancy. Numbing, desensitizing, trivializing the use of repetition in video edition, as in Klaus vom Bruch's *propellertape* (1979) or earlier (and perhaps in its best utilization) in Paik's *Guadalcanal Requiem* (1977) underscores the way in which far more subtle repetition works to neutralize the viewer and render him passive, even as he perceives his 'liberation'.

Birnbaum's next tape, *Kiss the Girls: Make Them Cry* (1979), is a far more sophisticated examination of television grammar. The work focuses almost exclusively on the body gestures of a Hollywood celebrity whose feminine giggle and throw of the head is set against a fast zoom, and the hint of seductive private communication to the home viewer is cut into a syntho-pop disco number. In this work, the repeated body gesture and unspoken language, which works into the rhythmic nature of the song, giving it (the music) the leading role, also allows us to focus on the exquisite qualities of the gesture, emptying it of its original intent (a standard silly hello on a daily game show) and allowing it to be filled with the intent gleaned from the song's lyrics. This is not, as some have suggested, an extension of the notion of found art, in which the artist's will, invested in a common artifact, object, or situation, critically alters the meaning of the original. In this case, appropriated material is consciously stripped of its references to its original setting, so that it can be reinvested with meaning which draws specific attention to the nature of the original surrounding context. That reinvestment results in more than a representation of the original in a new context, it results in new understanding of the original from within a novel critical framework.

In an important, and relatively early essay on the relationship between video art and broadcast television *(Video: The Distinctive Features of the Medium* 1975), the poet and critic David Antin discussed what he termed television's 'money metric', or the way in which the TV hour was methodically, and unwaveringly divided up into segments based on the primary need to accommodate commercials, but as importantly, to provide a structure to the velocity of television time which must function irrespective of the dramatic value of the material being

discoliedje een veel aannemelijkere en bijna realistische indruk. Het effect doet denken aan de herhaling van de moord op Kennedy in de Ant Farm T.R.Uthco coproduktie *The Eternal Frame* (1975), waarin een reeks herhalingen van de film van Zapruder aanvankelijk een parodie lijkt van de grimmige beelden, maar tenslotte laat zien welke rol opgedrongen overdaad speelt in de mediamythologie. Het afstompende en triviaal makende gebruik van herhalingen in videokunst, zoals in *Propellertape* (1979) van Klaus vom Bruch of eerder al (en misschien wel optimaal toegepast) in *Guadalcanal Requiem* (1977) van Paik, onderstreept de manier waarop veel subtielere herhalingen de kijker neutraliseren en passief maken, terwijl hij denkt dat hij 'vrij' is.

Birnbaums volgende band, *Kiss the Girls: Make Them Cry* (1979), is een veel verfijnder onderzoek van de grammatica van de televisie. Het werk concentreert zich bijna volledig op de lichaamsbewegingen van een beroemde filmster uit Hollywood, waarbij haar vrouwelijke lachje en hoofdbeweging worden gecombineerd met snel inzoomen en een hint van een verleidelijke privé-boodschap aan de kijker thuis is verwerkt in een synthopop disconummer. In dit werk geeft de herhaling van het gebaar en de onuitgesproken woorden, die in het ritmische karakter van de song zijn ingepast en de muziek daardoor een leidende rol geven, ons ook de gelegenheid goed te kijken naar de verfijnde eigenschappen van het gebaar, en het zo te ontdoen van de oorspronkelijke bedoeling (een gewone, onnozele begroeting in een tv-show) en het de betekenis te laten krijgen die past bij de tekst van de song. Dit is echter niet, zoals sommige mensen hebben verondersteld, een uitbreiding van het idee van gevonden kunst, waarbij de wil van de kunstenaar de betekenis van een gewoon artefact of voorwerp, of een gewone situatie doorslaggevend verandert. In dit geval wordt het overgenomen materiaal bewust ontdaan van de band met de oorspronkelijke situatie, zodat er een nieuwe betekenis aan kan worden gegeven, die op een speciale manier de aandacht vestigt op de aarde van de oorspronkelijke context. Het resultaat hiervan is meer dan een beeld van het origineel in een nieuwe context: er ontstaat een nieuw inzicht in het origineel vanuit een ander kritisch kader.

In een belangrijk en betrekkelijk vroeg essay over de relatie tussen videokunst en televisie (*Video: the Distinctive Features of the Medium*, 1975) bespreekt de dichter en criticus David Antin de 'financiële metriek' van de televisie, ofwel de manier waarop de uitzendtijd systematisch en onherroepelijk in stukken wordt verdeeld die nodig zijn om de commercials te kunnen plaatsen, maar ook om

aired in order to maintain a captive audience for the selling process. Birnbaum explores just those linguistic subtleties created by the 'money metric', re-applying the close-up, the fast-cut, and other devices that both propel television while supplying virtually hypnotic illusions of novelty and significance to pacify a marginally attentive mass audience. In the installation work *P.M. Magazine* (1982), arguable her most finely tuned completed work to date, the referent is the most prominent broadcast format of the seventies, the feature magazine show. These shows are essentially 'life-style' digests, and like their print magazine counterparts, they deliver continual reports on the condition of upper-middle class leisure life and hints at how to get there or appear to be there. In Jameson's world view, this is the stuff that pastiche thrives on, the meat and potatoes of post-modernism, America at its high-tech kitsch zenith.

Using an electronically altered soundtrack centered on the Doors' classic *L.A. Woman*, Birnbaum constructs a fast paced, image-text-music montage which runs slightly out of sync within a three-part billboard framework. The images, taken from the *P.M. Magazine* introduction montage (which ironically is itself an unconscious hommage to the kind of editing Paik pioneered in the early seventies) as well as from an out-of-date (but essentially timeless) commercial for Wang office automation hardware, and a German translation of the Doors' lyrics (the piece was originally commissioned for Documenta 7) combine with the driving soundtrack to produce a far more disquieting work than any of Birnbaum's single-channel works seem capable of. Its effectiveness quite clearly results from the radical reconstruction of a novel environment built with utterly familiar elements. In contrast to *Kojak/ Wang* (1980), one of Birnbaum's Pop-Pop video tapes in which the same office miracle (the emanation of a rainbow from the keyboard of an office machine following the gentle touch of an ethereal office worker) is intercut with a cycle of violence and recrimination from a seventies detective show *(Kojak)* and a set of color bars with a tuning tone, *P.M. Magazine* places the Wang woman in a context in which there are no visual contradictions. All is upbeat, modern, pleasant and leisure bound. At least, it appears that way. The Doors track consists of an edit of *L.A. Woman* which emphasizes the loneliness and alienation of the post-modern condition. 'Never saw a woman So all alone/ So all alone/ alone alone alone' emanates from three sets of speakers, which, as stated above, play slightly out of sync to underscore the singularity (aloneness) of each of the three channels playing in

het tempo van de televisie een bepaalde structuur te geven waardoor de aandacht van het publiek wordt vastgehouden ten behoeve van het hele verkoopproces, wat voor materiaal er op dat moment ook wordt uitgezonden. En het zijn juist deze subtiele linguïstische nuances die door de 'financiële metriek' worden gecreëerd, die Birnbaum onderzoekt door nieuwe toepassingen te geven aan de close-up, de snelle cut en andere methoden die de televisie vaart geven en een bijna hypnotische illusie van nieuwheid en belangrijkheid creëeren om een nauwelijks geïnteresseerd massaal publiek onder de duim te houden. In haar samengestelde videowerk *P.M. Magazine* (1982), dat wellicht het meest verfijnde en samenhangende werk is dat ze tot nu toe heeft voltooid, gaat ze uit van de meest op de voorgrond tredende televisievorm van de jaren zeventig, de informatief-onderhoudende show. Deze shows weerspiegelen in de eerste plaats een 'levensstijl' en geven net als de overeenkomstige tijdschriften een onafgebroken beschrijving van het makkelijke leventje van de gegoede burgerij en bovendien tips hoe je dat kunt bereiken of althans de indruk kunt wekken dat je het hebt bereikt. Volgens Jameson is dit de ideale voedingsbodem voor de pastiche, het tafeltjedekje van het post-modernisme, Amerika op zijn technologische kitsch-hoogtepunt.

Met behulp van een elektronisch veranderde soundtrack op basis van het klassieke nummer *L.A. Woman* van The Doors, maakt Birnbaum een montage van beeld, tekst en muziek met een hoog tempo, waarbij de delen net niet helemaal synchroon lopen binnen een drievoudig kader van een aanplakbord. De beelden van de inleidende montage van *P.M. Magazine* (die zelf grappig genoeg een onbewuste hommage is aan het soort videowerk waarmee Paik in het begin van de jaren zeventig experimenteerde) en van een oude (maar in wezen tijdloze) reclamespot voor geautomatiseerde kantoormachines van Wang, en de Duitse vertaling van de tekst van The Doors (het werk is oorspronkelijk gemaakt voor de Documenta 7) vormen samen met de stuwende soundtrack een veel verontrustender geheel dan Birnbaum met haar werken met één kanaal kon bereiken. Deze doeltreffendheid is duidelijk het gevolg van de ingrijpende reconstructie van een nieuwe omgeving, die is opgebouwd uit volmaakt vertrouwde elementen. In tegenstelling tot *Kojak/ Wang* (1980), een van Birnbaums pop-pop videobanden waarbij hetzelfde kantoorwonder (een regenboog die oprijst uit het toetsenbord van een kantoormachine na een zachte aanraking door een hemelse kantoordame) wordt onderbroken door een cyclus van

apparent concert. All of the elements of this work support the confrontation of appearance and affect. The video and sound are displayed on monitors set into billboard-size blowups of stills from the tapes mounted on metal strut frames reminiscent of trade show displays. This display condition emphasizes the uncomfortable nature of the exhibition environment (the art gallery) adding yet another level of dissonance to the work. It is finally this active dissonance which activates the viewer of the work, and charges the viewer in a manner that rules out passive response—without resorting to overt melodramatic manipulation of the audience.

In effect, what Birnbaum creates, based in part on her own sensibilities and in part on understandings of the American television culture that she shares with many artists of her generation, is the model for a new game show. One in which truth and consequence are not mutually exclusive concepts. DAVID ROSS

1 Brecht, Bertold, 'Radio as a Means of Communication', *Screen*, Vol. 20, No. 3/4, Winter 1979/80, Society for Education in Film and Television, London, p. 25 2 Jameson, Frederick, 'Post-modernism and Consumer Society', *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster, ed., Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983, p. 112 3 Brecht, op cit, p. 27 4 Ibid, p. 27 5 Birnbaum, Dara, *'60 '80 Attitudes/ Concepts/ Images*, Stedelijk Museum, Amsterdam, (Catalogue supplement), 1982, p. 35

geweld en beschuldigingen uit de detective-serie *Kojak* en een reeks gekleurde balken met een afstemtoon, plaatst *P.M. Magazine* de Wang-dame in een context zonder visuele tegenstellingen. Alles is modern, plezierig en comfortabel, of maakt in ieder geval die indruk. De track van The Doors bestaat uit een bewerking van *L.A. Woman*, dat de nadruk legt op de eenzaamheid en vervreemding van het post-moderne bestaan. 'Never saw a woman So all alone/ So all alone/ alone alone alone' klinkt er uit de drie luidsprekers-sets, die zoals gezegd niet helemaal synchroon klinken, om het op zichzelf staan (het alleen zijn) van elk van de drie kanalen die samen lijken te spelen, te onderstrepen. Alle elementen van het werk ondersteunen de confrontatie van schijn en gevoelswaarde. De videobeelden en het geluid worden afgespeeld op monitoren die zijn gemonteerd in tot affiches vergrote beelden uit de banden, op metalen standaards die doen denken aan *vakbeurzen*. Hierdoor wordt de nadruk gelegd op het problematische karakter van de omgeving waarin het werk wordt vertoond (het museum), en wordt er nog een niveau van dissonantie aan het werk toegevoegd. Het is uiteindelijk ook deze sterke dissonantie die de kijker activeert en een passieve reactie onmogelijk maakt, zonder dat het publiek al te melodramatisch wordt gemanipuleerd.

Wat Birnbaum hier creëert, gedeeltelijk op basis van haar eigen gevoelens en gedeeltelijk op basis van inzichten in de Amerikaanse televisiecultuur die ze met veel kunstenaars van haar generatie deelt, is in feite een model voor een nieuw soort show, waarin de waarheid en de consequenties elkaar niet uitsluiten. DAVID ROSS

1 Brecht, Bertold, 'Radio as a Means of Communication', *Screen*, Vol. 20, No. 3/4, Winter 1979/80, Society for Education in Film and Television, London, blz. 25 2 Jameson, Frederick, 'Post-modernism and Consumer Society', *The Anti-Aesthetic*, Hal Foster, ed., Bay Press, Port Townsend, Washington, 1983, blz. 112 3 Brecht, zie noot 1, blz. 27 4 Ibid, blz. 27 5 Birnbaum, Dara, *'60'80 attitudes/ concepts/ images*, Stedelijk Museum, Amsterdam, (catalogus-supplement), 1982, blz. 35.

J.P. TREFOIS

Van videokunst tot video

Videokunst bestaat nu meer dan twintig jaar (langer nog, als men teruggaat tot de TV-de-Collages van Wolf Vostell, aan het einde van de jaren vijftig).
Ze is inmiddels een volwassen kunst geworden dus, en de weg die ze in een kwart eeuw heeft afgelegd, heeft heel uiteenlopende gevolgen gehad.
Het is belangrijk te weten dat video uit de beeldende kunst ontstaan is; de videokunst zal de schaarse musea en galeries die daadwerkelijk bijgedragen hebben tot haar ontstaan en haar ontwikkeling, altijd schuldplichtig blijven.
Inderdaad, een van de paradoxen in de geschiedenis van dit medium is dat het noch door de televisie, noch door de film onthaald werd, hoewel ze door een aantal voor de hand liggende technische en formele kenmerken met elkaar verbonden zijn. Het zou interessant zijn na te gaan hoe het komt dat die weigerachtige houding tijdens de jaren zestig en zeventig ononderbroken volgehouden is. Natuurlijk waren er uitzonderingen, zoals Jean-Christophe Averty en José Montes Baquer, die getracht hebben gebruik te maken van de rijke mogelijkheden die de elektronische taal bood, of zoals Gerry Schum, wiens pionierswerk kunstenaars vaak de toegang tot de TV-studio heeft verschaft.
Hoewel de videokunst in Duitsland ontstaan is, rond Paik, Vostell en de Fluxus-beweging, vond ze in die tijd in Europa haast geen weerklank. In de VS daarentegen werd ze erkend met de vestiging van Paik in New York en met diens kennismaking met de technologische ontwikkeling van de lichte video, die gesymboliseerd werd door de legendarische 'portapak' van een grote Japanse firma. De schitterende prestaties van die eerste vernieuwende generatie videokunstenaars (Paik, Emshwiller, De Vasulkas, Campus, enz. . .) moeten vanuit twee hoeken bekeken worden: ten eerste hebben zij de specifieke mogelijkheden van de videotaal blootgelegd, en ten tweede hebben ze modellen gezocht ter vervanging van de televisie, die de wereld van de media toen haar absolute heerschappij oplegde.

From video art to video

Video art has entered its twentieth year of existence (although, if we had it going back to Wolf Vostell's TV-de-Collages of the late fifties, it could be considered even older than that).
Video art has come of age, to put it another way, and the gradual development it has gone through in the course of these 25 years abounds with changes and trends of all kinds.
What we must bear in mind, however, is the fact that video saw the light in the cradle of visual arts and that it is forever indebted to the few museums and rare galleries who courageously helped creating and developing it.
One of the historic paradoxes about video is, of course, the poor welcome it was given by television and cinema, despite a number of obvious technical and formal links between the three disciplines. It would be interesting, therefore, to try and find out why both disciplines stubbornly kept rejecting video all through the sixties and the seventies. There have been the usual exceptions, of course, such as Jean-Christophe Averty and José Montes Baquer, who tried to exploit the possibilities of the electronic language, or Gerry Schum, whose pioneer experiments opened the doors of television to many an artist.
Equally important to remember is the fact that, although video did originate in Germany around people like Paik, Vostell and Fluxus, it received very little response in Europe at the time. Only upon Paik's arrival in the States and after a first brush with the technological progress in the light video sector (symbolized by the legendary 'portapak' of a well-known Japanese firm) would it experience some recognition.
The brilliant work of this first novatory generation can be seen as twofold in fact: on the one hand the specific aspects of video as a medium were being explored, next to which there was the quest for models that could provide alternatives for the TV-system which, as a communication medium, still imposed its universal hegemony at the time Emswhiller's famous figure cutouts in 'Cross-

De beroemde figuren in omtreklijn van Emshwiller in *Crossings and Meetings*, en de 'Blue-key'-effecten van Peter Campus in *Three Transitions*, allebei technieken die nu reeds tot de klassieke televisuele syntaxis behoren, waren in die tijd wereldschokkend. Het medium televisie kende zijn eigen formele mogelijkheden niet. En, qua ontwerp is *Global Groove* van Nam June Paik, het eeuwige manifest van de videokunst, nog altijd een even gewaagd televisieprogramma.
Het is wel merkwaardig dat, buiten de weinige hierboven aangehaalde voorbeelden, de echte elektronische creatie niet ontwikkeld werd door de machtige televisiestations van de jaren zeventig, maar wel door enkele sterke persoonlijkheden, die vaak in vrij amateuristische omstandigheden moesten werken.
Nu is de situatie evenwel veranderd. Vaak onbewust heeft de videokunst overwinningen behaald. De elektronische trucages hebben de televisieprogramma's overspoeld, wat het journaal en de aftitelingen voldoende bewijzen: dagelijks wordt daarin gebruik gemaakt van technieken, in hun meest vervlakte vorm, die men vroeger in galeries kon gaan bekijken. De clip—en zijn commerciële kracht—heeft daarin een heel belangrijke rol gespeeld. Het gebruiken van de formele mogelijkheden van de elektronica is niet langer het voorrecht van enkele geïsoleerde, geniale figuren.
De technologische ontwikkeling heeft video tot een steeds betrouwbaarder medium gemaakt. Het videobeeld kan vandaag de dag de vergelijking doorstaan met het 16 mm-beeld van de film. Zo heeft het jonge medium zich weten te bevrijden uit het getto waarin de filmmensen het gevangen hielden.
Grote cineasten, met de meest uiteenlopende ideeën en vaardigheden, hebben ofwel (Coppola, George Lucas, Walt Disney-studio . . .) videotechnieken in hun werk geïntegreerd, ofwel hun films geheel of gedeeltelijk op video gebaseerd (Tati, Godard, Antonioni, Wenders, . . .). Film en video groeien naar elkaar toe. Maar, parallel aan die technologische bevestiging van de elektronica en die jonge belangstelling van de film voor video, geven vele recente videocreaties tegelijkertijd blijk van een gebrek aan inhoud. De systematische exploitatie van de specifieke mogelijkheden van de elektronische taal schijnt haar eindpunt bereikt te hebben. Met de relatieve teloorgang van de mythe van de televisie, neemt ook de drang om kritiek uit te oefenen af. De televisie is immers niet heelhuids aan alle kritieken ontkomen en functioneert niet langer als absolute, massificerende macht.

ings and Meetings' as well as Peter Campus' blue-key effects in 'Three Transitions', which by now have been integrated into classic televisual syntaxis, were 100% revolutionary when they were first created. The TV-systems totally ignored the formal possibilities of the very medium they themselves were using. Next to which, as far as the conception of TV programmes is concerned, Nam June Paik's 'Global Groove'—that eternal manifesto of video art—was and still is a daring example.
Worth remembering is also the fact that—apart from the above-mentioned examples—real electronic creation did not develop in the mighty and rich televisions of the 70s, but around strong personalities who often worked in conditions that resembled those of a tinker more than they did those of a craftsman.
Things have changed dramatically since. Video art has won battles, often without knowing it. Its trick effects have invaded TV programmes (take the news or credit titles for example). Technical effects that used to be exhibited only in art galleries are now used in their most banal form on daily television. The clip—and its commercial impact—have played a decisive part in this evolution. Resorting to the formal possibilities of electronics is no longer the privilege of a number of independent, isolated and bright people.
Now that it has reached high levels of technological perfection video has become a more and more reliable medium. Today's video images indeed compare more than favourably with those of a 16 mm camera. The medium has finally escaped the ghetto into which the cinema people had put it.
Various directors have either integrated video techniques into their works (Coppola, George Lucas, the Walt Disney studios etc.) or made films, or at least part of them, on video (Tati, Godard, Antonioni, Wenders etc.). Thus drawing cinema and video closer together.
Parallel to this technological confirmation of electronics and the renewed interest of cinema in video a crisis of content can be perceived in several recent video works. The systematic exploration of the possibilities of the electronic language seem to have reached a dead end. Even the urge to contest the televisual model seems to have grown less strong with the decline of the TV myth in general. The latter having indeed suffered a few good blows and no longer functioning as the absolute model of hegemonic, mass-making leadership.
The relation visual arts/ video has changed too, with video—carried on the minimalist and conceptual currents

Ook de verhouding tussen de beeldende kunst en de videokunst is gewijzigd. De 6de Documenta van Kassel in 1977 betekende voor de videokunst, die gedragen werd door de minimalistische en conceptuele stromingen van de jaren zeventig, de bevestiging van haar bestaan. De plaats die de videokunst nu inneemt binnen de beeldende kunst, is heel wat complexer, en misschien minder gunstig daar ze nauwelijks in de handel te brengen is. De jongste figuratieve tendensen in de schilderkunst van de jaren tachtig schijnen een nieuwe videogeneratie weinig ruimte te laten—met noemenswaardige uitzonderingen als Tony Oursler en Max Almy in de VS.

Het panorama van de huidige videokunst ondergaat een hele verandering. De nieuwe generatie kunstenaars, die onafhankelijker staan tegenover de beeldende kunst en minder belang hechten aan vormvernieuwing, stellen hogere eisen aan de inhoud. Langzamerhand laat de videokunst het laboratorium en haar vroegere narcistische bekommernissen achter zich en richt ze zich op de buitenwereld. Ze neemt zichzelf steeds minder vaak tot onderwerp en/of voorwerp van haar creaties. Vandaar dat die jonge generatie onvermijdelijk zowel de verhaalproblematiek, als de vragen omtrent de documentaire traditie voor haar rekening zal nemen. Voor hen is video niet zozeer een autonoom medium, als wel een techniek die geëxploiteerd wordt om zijn flexibiliteit en zijn lage kostprijs in verhouding tot de film en/of de televisie. Er zijn zelfs auteurs die filmische en elektronische beelden mengen.

Tegenwoordig wordt die methode op grote schaal door jonge kunstenaars in de Bondsrepubliek beproefd, en ook, in mindere mate, in Franssprekend België. De belangstelling—hoe gering ook—die de televisie in die twee landen voor de videocreatie (ZDF en RTBF) heeft betoond, heeft die opleving ongetwijfeld bevorderd. Werken als *Das Frauenzimmer* van Claudia von Aleman en *Der Riese* van Michael Klier tonen dat duidelijk aan.

Het medium video is nu zijn tijd van complexen en naïveteit ontgroeid en heeft zijn natuurlijke verwantschap met de televisie en de film hervonden. Is die verzoening dan geen teken van volwassenheid?

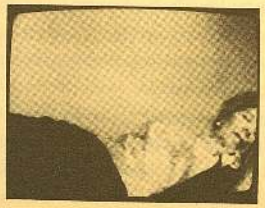
Drie Belgische produkties geven de hierboven geschetste evolutie in verschillende mate weer.

City of Angels (1983, 18') van Abramović en Ulay werd gerealiseerd in samenwerking met de Belgische TV. Er wordt geen enkele elektronisch effect gebruikt, noch enig 'nouvelle image'; deze creatie roept daarentegen, in haar schitterende eenvoud, beelden en stemmingen op die heel dicht de jongste verwezenlijkingen van de film

of the 70s—reaching its consecration at the 6th Kassel *Documenta* of 1977.

Today the situation of video within the visual arts has become more complex and less favourable, perhaps because it is a rather difficult medium to trade. The new figurative painting styles of the 80s seem to leave little room for a new video generation to bloom. Although there are important exceptions, of course, such as Tony Oursler and Max Almy in the States.

The video panorama is continuously changing. The new creators, who are less marked by the visual arts than their elders and less interested in formal research, ask ambi-



Marie André, **uit/from Galerie de Portraits,** 1982

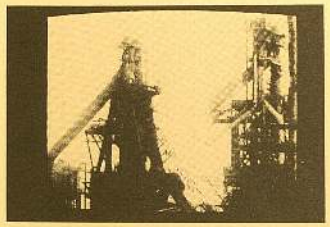
tious questions about subjects and contents, which were often absent from the earlier works. Video is slowly leaving its laboratory confinement as well as its narcissistic preoccupations to take a closer look at the outside world. It rarely makes itself into the subject and/or object of its creations these days. What the young generation does pay considerable attention to, though, are the pro-

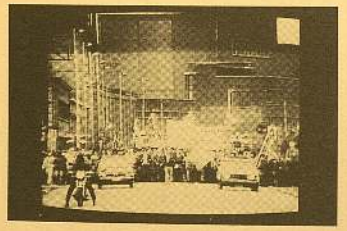
benaderen.

Galerie de Portraits (1982, 45'), is het debuut van een jonge Belgische artieste, Marie André, zonder beeldend verleden. Marie André ontwikkelt hier het portretgenre in de videokunst, maar verwerpt de conventionele vormen van de korte spot. *Galerie de Portraits* is een intimistische benaderingspoging van vijf vrouwelijke personages.

Paysage imaginaire (1983, 30') van Nicole Widart. In dit debuut, geproduceerd door een regionale zender, waagt deze Belgische cineaste zich aan de staking van de staalarbeiders in Wallonië. De benadering van Nicole Widart staat even ver van het militante discours, als van

Nicole Widart, **uit/from Paysage imaginaire,** 1983





de journalistieke reportage, en brengt een heel persoonlijke kijk op een gebeuren van de buitenwereld, zonder moraliserend te willen zijn.

Deze drie, onderling heel verschillende creaties, openen, ieder in hun eigen opzicht, nieuwe perspectieven voor de videokunst.

J.P. TREFOIS

blems of story-telling and narration, as well as those of the documentary tradition. To them, video is less a medium in itself and more a technical means that is used for its adaptability and cheapness, compared to cinematographic and/or televisual industry. Some authors even mix filmed and electronic images.

This is done by several young creators in Western Germany as well as in the French-speaking part of Belgium. The interest (however limited and frail it may have been) the television channels of both countries (ZDF and RTBF) have shown in video creation has no doubt favoured this renewal. Much applauded works such as Claudia von Aleman's 'Das Frauenzimmer' and Michael Klier's 'Der Riese' are good examples of this evolution.

Video has retrieved its natural links with cinema and television, without complexes or ignorance this time. To be able to establish a parallel such as this one must indeed have come of age.

Each of the three productions presented in this retrospective illustrates the above-traced evolution in its own way.

City of Angels (1983, 18') by Abramović and Ulay was made with the help of the RTBF. No electronic effects or 'nouvelles images' are used. Striking, however, are its impeccable images, the grandiose simplicity of which endow it with an atmosphere similar to that of top-level cinema.

Galerie de Portraits (1982, 45') by Marie André. First work by a young Belgian artist with no background in the visual arts. Marie André develops the portrait genre in video, yet does not give in to the conventional forms of the short spot. Hers is an intimistic attempt at making a study of 5 types of women.

Paysage imaginaire (1983, 30') by Nicole Widart. Another first creation by a Belgian woman director, produced by a local TV station. This video tackles a tough subject: that of the steel workers' strike in Wallonia. Nicole Widart's approach to the matter is poles apart from both the militant one or that of a TV documentary. She simply takes a personal look at facts that are happening in the outside world and carefully avoids all didactic, moralizing comments in doing so.

Three totally different videos with one thing in common: each in their own way suggests new roads for contemporary video creation to take.

J.P. TREFOIS

HET LUMINEUZE BEELD

THE LUMINOUS IMAGE

MARINA ABRAMOVIĆ/ULAY

Terra degli Dea Madre, 1984

Dea Madre

Art Vital
no fixed living-place
permanent movement
direct contact
local relation
self-selection
passing limitations
taking risks
mobile energy 1976

Dit schrijven Marina Abramović/Ulay in het jaar dat ze besluiten gezamenlijk performances uit te voeren. Ze wonen en reizen in een bestelwagen. Hun performances bewegen zich aanvankelijk rond de fysieke grenzen van uitputting en pijn. Hun wilskracht maakt grensoverschrijdingen mogelijk. Door de aanwezigheid van het publiek bij de performances komt er een grote energie vrij, die als een dialoog tussen de voorstellenden en de beschouwer gezien kan worden. Deze energie is een directe ervaring en wordt in hun latere werken gesublimeerd. Want we zien in hun werk de concentratie op fysieke inspanning langzaam verschuiven naar mentale inspanningen, zoals in de performance-serie 'Nightsea Crossing', waar zij 90 dagen bewegingsloos tegenover elkaar aan tafel plaats nemen.

Nightsea Crossing
In a given space.
Presence.
Being present,
Over long stretches of time,
Till presence rises and falls, from
Material to immaterial, from
Form to formless, from
Instrumental to mental, from
Time to timeless. 1981

Door ontmoetingen op hun vele reizen in Australië, India, en Azië voelen zij verwantschap tussen hun eigen geestelijke wereld en die van oeroude culturen. Dit leidt tot een reeks van nieuwe werken, waarin zij elementen uit die culturen vermengen met elementen uit hun eigen cultuur, hun interesse en georiënteerdheid is multi-cultureel. Dit werd bijzonder duidelijk in hun werk 'Nightsea Crossing/Conjunction', waar zij vier dagen lang met een Australische Aborigine en een Tibetaanse Lama aan een ronde, gouden tafel zitten. De uitstraling van de vier personen en de wisselwerking daartussen vormen hier de inhoud van het optreden. Passieve actie, actieve rust.
Sinds het maken van hun videowerk 'City of Angels' in 1983, het eerste van een reeks videowerken die gemaakt zullen worden over 5 continenten, zijn Ulay/Marina Abramović

Art Vital
no fixed living-place
permanent movement
direct contact
local relation
self-selection
passing limitations
taking risks
mobile energy 1976

That is what Marina Abramović/Ulay wrote when they decided to start performing together. They live and travel in a van. At first their performances focussed on the physical limits of exhaustion and pain. Their willpower enabled them to cross borders. The presence of an audience at these performances releases great energy, which functions as a dialogue between those performing and those watching. This energy is a direct experience and is sublimated in their later works. For in their work we have seen their concentration on physical exertion shift slowly towards mental exertion, as in the series of performances called 'Nightsea Crossing', in which they sat motionless on opposite sides of a table for 90 days.

Nightsea Crossing
In a given space.
Presence.
Being present,
Over long stretches of time,
Till presence rises and falls, from
Material to immaterial, from
Form to formless, from
Instrumental to mental, from
Time to timeless. 1981

Through the new contacts they have made during their numerous travels in Australia, India and Asia they have come to sense the similarities between their own mental world and that of ancient cultures. The result is a series of new works in which they blend elements from those cultures with elements from their own: their interest and orientation is multi-cultural. This showed particularly clearly in their work 'Nightsea Crossing/Conjunction', in which they sat at a golden table for four days, with an Australian Aboriginal and a Tibetan Lama. The substance of the performance was formed by the emanations from the participants' personalities and their interaction.
Since their video work 'City of Angels', made in 1983 as the first in a series of video works that will be made across the five continents, Ulay/Marina Abramović are no longer physically present in their videotapes.

fysiek niet meer aanwezig in het eindresultaat.

In 'Terra degli dea madre' 1984, dat is opgenomen op Sicilië, wordt de plaats van de vrouw en de man in de oude Siciliaanse cultuur verbeeld. Deze culturele man/vrouw positie, zoals aanwezig op het eiland Sicilië ziet men ook in alle andere landen ten noorden van de Middellandse Zee. De interesse voor de vrouwelijke/mannelijke relatie en haar cultureel dialectische verschijningsvormen is een elementair gegeven dat door het hele oeuvre van Marina Abramović en Ulay heenloopt.

In deze video-installatie lijken zij opnieuw een synthese tot stand te brengen tussen wezenlijke elementen uit hun performances—uitstraling van intensiteit, wisselwerking tussen verschillende culturen, opwekken van energie—en de intrinsieke eigenschappen van video—een beeld dat gevormd wordt door een constante energiestroom van lichtpunten, een beeld dat door zijn klein formaat een intiem contact met de kijker mogelijk maakt.

DORINE MIGNOT

'Terra degli Dea Madre', recorded in Sicily, depicts the place of woman and man in ancient Sicilian culture. The cultural position of man/woman, as seen on the Isle of Sicily is also present in all other countries North of the Mediterranean. Interest in the female and male role and its cultural—dialectic forms of appearance is a basic feature in the entire oeuvre of Marina Abramović and Ulay.

In this installation they appear once more to have created a synthesis of the fundamental elements of their performances: the emission of intensity, the reciprocal effect of different cultures, the unleashing of energy—and the intrinsic properties of video: an image which is formed by a constant stream of light-dots, an image which by virtue of its small format facilitates intimate contact with the viewer.

DORINE MIGNOT

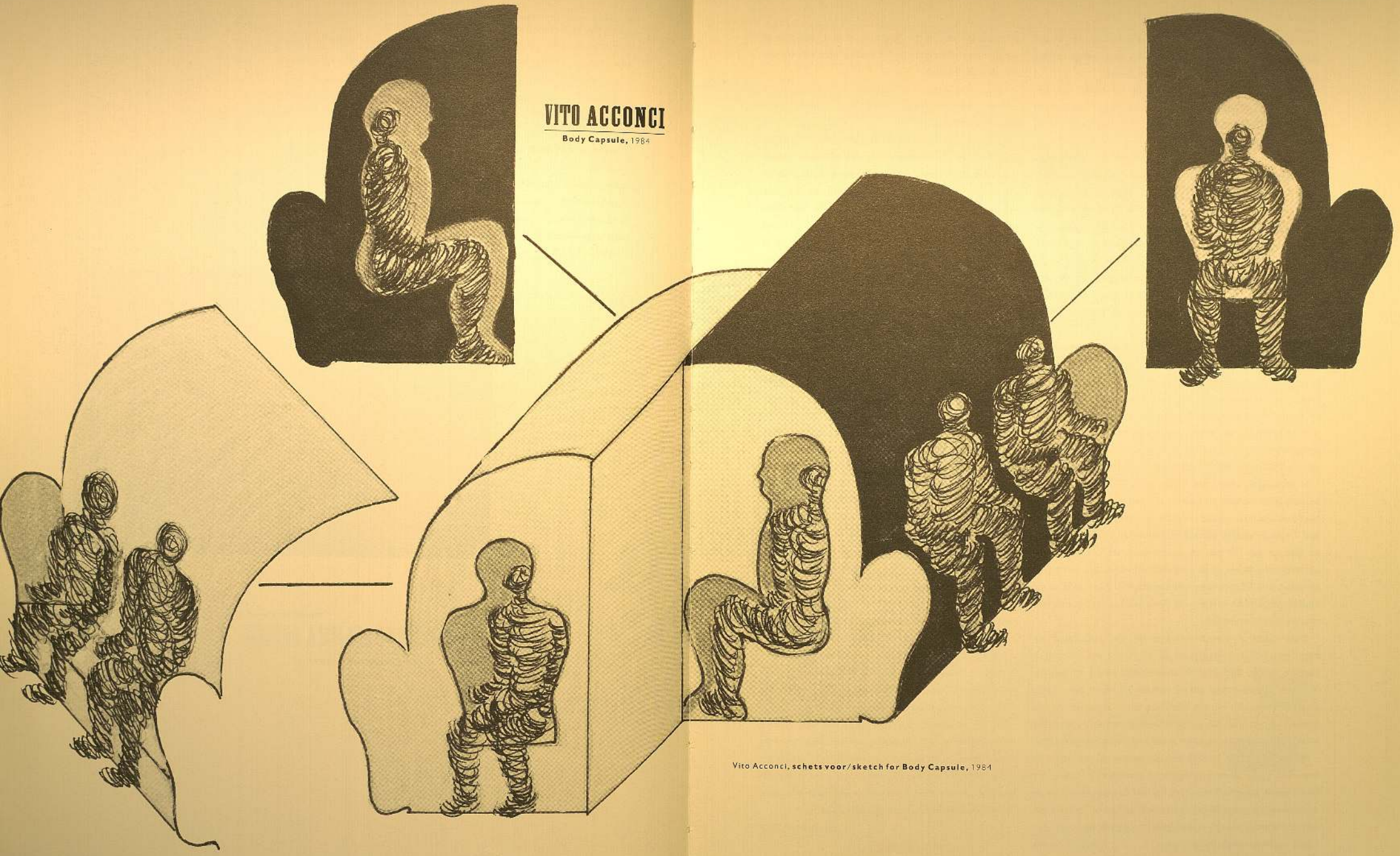
MARINA ABRAMOVIĆ/ULAY

Terra degli Dea Madre, 1984

Marina Abramović/Ulay, **uit/from Terra degli Dea Madre,** 1984

VITO ACCONCI

Body Capsule, 1984



Vito Acconci, **schets voor/sketch for Body Capsule**, 1984

Een capsule-achtige unit, in de gewone vorm van een hoofd (bovenkant oren). De capsule kan in elke willekeurige ruimte geplaatst worden, waar ze als meubel kan dienen.

De basisvorm van het hoofd is 244 cm hoog, 366 cm lang en 91.5 cm diep. Aan de voorzijde wordt de linker- en aan de achterzijde de rechterhelft van het gezicht met 91.5 cm verlengd.

In de gezichten van de capsule zijn aan de buitenkant ruimtes uitgesneden in de vorm van een zittende menselijke figuur. Deze nissen bieden een zitplaats aan het publiek: een persoon past in een zittende uitgesneden figuur. In de centrale hoofdvorm bevinden zich nog twee zitplaatsen (twee figuren) die vanuit tegenover liggende kanten zijn te bereiken en tegenover elkaar geplaatst zijn. (De uitgesneden vormen zouden bij de voeten verbonden kunnen worden, zodat de tenen van de persoon die aan de ene kant in de figuur zit, de tenen van de persoon die aan de andere kant is binnengekomen, zouden kunnen raken).

Het éne gezicht van de capsule is van buiten glimmend wit (mogelijk gematteerd wit plexiglas); de zitplaatsen en leuningen in de binnenruimten zijn glimmend zwart (een of ander zwart plastic). In het gezicht aan de andere kant van de capsule zijn de kleuren tegenovergesteld: zwart van buiten en wit van binnen. In beide frontale nissen zijn aan de boven- en zijkanten spiegels bevestigd; in de en-profil nissen binnen, zijn de top, de voor- en zijkanten met spiegels bedekt.

In de spiegelwanden van iedere nis is TV apparatuur ingebouwd. In de frontale nis bevindt zich aan de ene kant van het hoofd een monitor, aan de andere kant een camera en er boven een TV. In de andere frontale nis bevindt zich een camera aan de ene en een TV aan de andere kant van het hoofd, en een monitor erboven. In de en-profil nis bevindt zich een monitor naast, een TV boven en een camera vóór het hoofd. In de andere en-profil nis staat een TV naast, een camera vóór en een monitor boven het hoofd.

Door plaats te nemen in welke nis dan ook, treedt er een mechaniek in werking dat de TV in een van de andere ruimten aanzet (het gewone programma, beeld en geluid). Wanneer iemand in een van de ruimten zit, wordt zijn afbeelding (de bovenkant van zijn hoofd, de voor- of zijkant van zijn gezicht) en zijn stem (als hij/zij tenminste verkiest te spreken) via de camera naar een monitor in een andere nis overgebracht.

Buiten de capsule, bevindt zich aan iedere zijkant tussen de oren een bank. Deze zitgelegenheid is werkelijk 'buiten het beeld' (geen camera of monitor), hoewel de binnenkant van de oren misschien spiegels bevatten en er in de rug van iedere bank een raamachtige opening is die uitkijkt op de achterkant van het hoofd van de en-profil figuur binnen.

VITO ACCONCI

A capsule-like unit, in the general shape of a head (top of the head, ears). The capsule can be placed in any room, where it can be used as furniture.

The basic head-shape is 8 feet high, 12 feet long, and 3 feet deep, with a half-head adjunct adding 3 feet of depth on each face, opposite ends.

Cut into the faces of the capsule are enclosures in the shape of human figures, in seated positions. The enclosures provide seats for people: a person can fit himself/herself inside a seated cut-out figure. In the central head-shape, there are two seats (two figures) facing each other, but blocked off from each other and entered from opposite sides. (The cut-outs might be joined at the feet, so the toes of one person—sitting inside the figure on one side—might be touching the toes of the person who has entered the figure from the other side.) In each of the half-head adjuncts, a seat (a figure) faces outward.

On one face of the capsule, the exterior surfaces are shiny white (possibly frosted white plexiglas); inside the enclosures, the seats and seat-backs are shiny black (again, some black plastic). On the opposite face of the capsule, those surfaces are reversed, black outside and white inside. In each frontal enclosure, facing out, the sides and top are mirrored; in each side-profile enclosure, facing the other, the front and side and top are mirrored.

Inside each enclosure, television equipment is embedded within the mirrored walls. Inside one frontal enclosure, there's a video monitor at one side of the head, a video camera at the other side, and a TV set overhead; inside the other frontal enclosure, there's a video camera at one side of the head, a TV set at the other side, and a video monitor overhead. Inside one side-profile enclosure, there's a video monitor at the side of the head, a TV set overhead, and a video camera in front; inside the other side-profile enclosure, there's a TV set at the side of the head, a video camera overhead, and a video monitor in front.

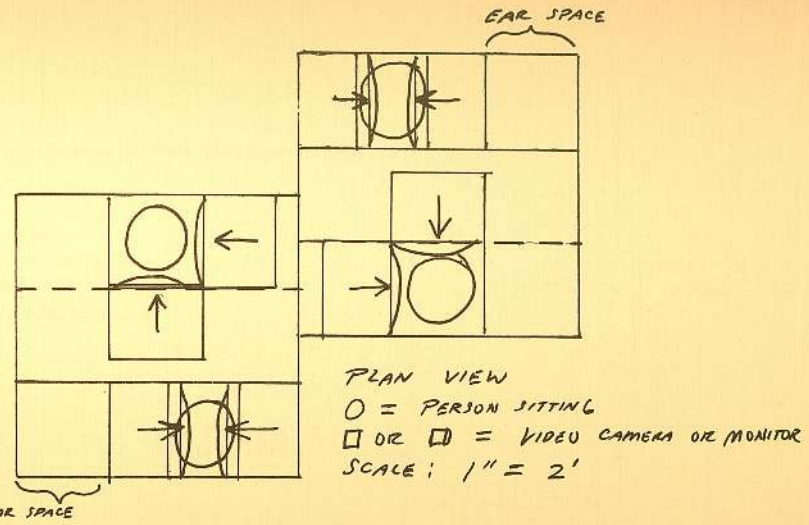
Sitting on the seat, in any one of the enclosures, activates a mechanism that turns on the TV set (regular programming, image and sound) in one of the other enclosures. When a person sits inside one enclosure, the image of that person (either the top of the head, or the side of the face, or the front of the face), as well as the voice (if he/she chooses to speak), is transferred by means of the video camera onto a video monitor in another enclosure.

Outside the capsule, along the edge on each side, there's a bench between the ears. This seating area is, in effect, 'out of the picture' (there's no video camera or monitor here)—though the interior surfaces of the ears might be mirrored, and there might be a window-like cut-out at the back of each bench that opens onto the back of the head of each figure in side-profile.

VITO ACCONCI

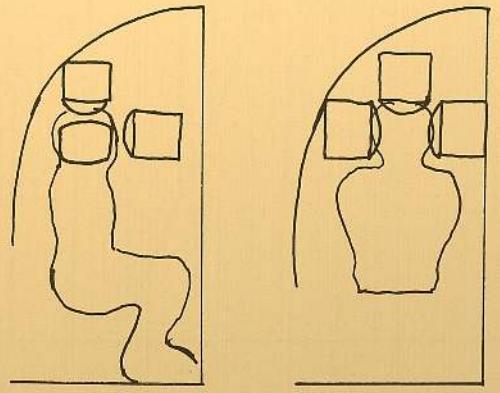
VITO ACCONCI

Body Capsule, 1984



The space for seating needs to be only 2 feet deep. But there has to be room for video equipment, installed within the wall, next to the side-profile figure. So I've allowed for an extra 2 feet of space, to house video equipment -- the space might not have to be so deep. The televisions should be, probably, 13" (though 19" televisions might possibly fit).

Vito Acconci, **schets voor/sketch for Body Capsule,** 1984



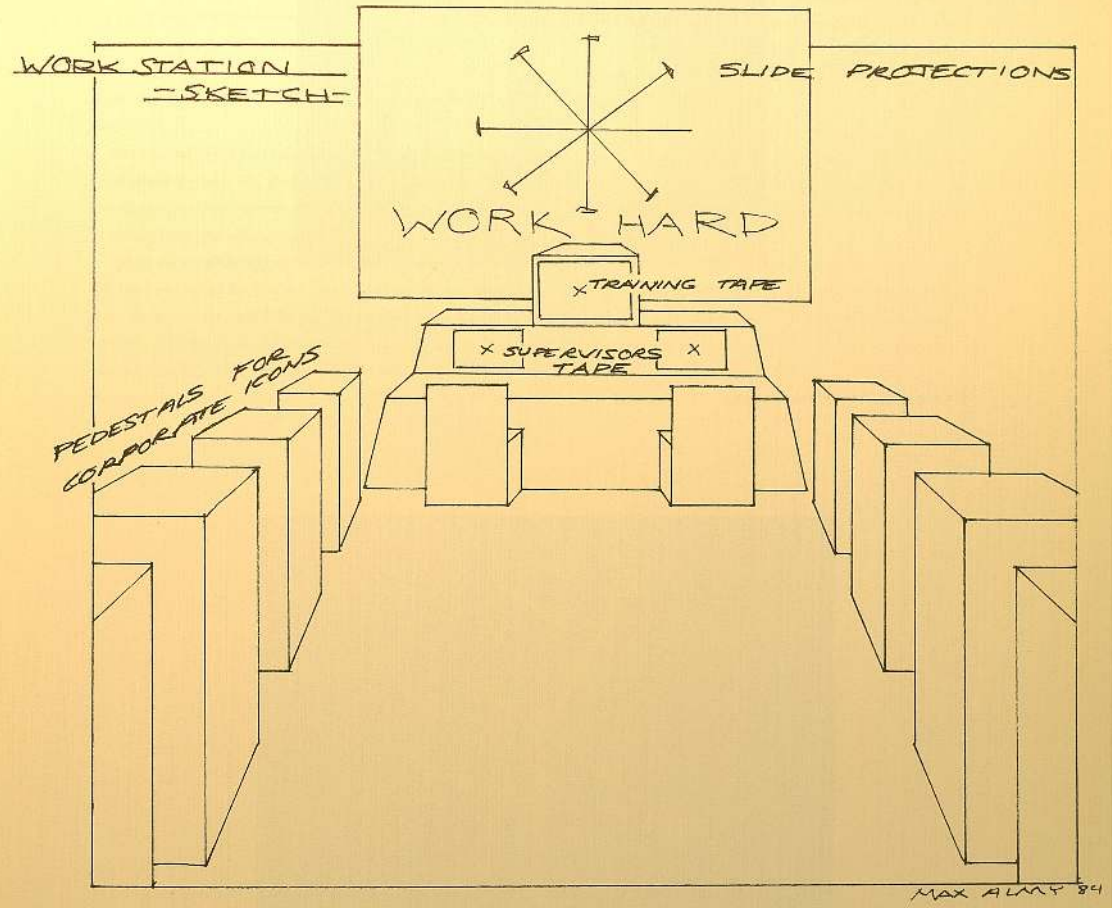
The TV sets are installed in the wall so that only the screen shows outside. Like:

The TV cameras are installed in the wall so that only the circle of the lens shows outside. Like:

MAX ALMY

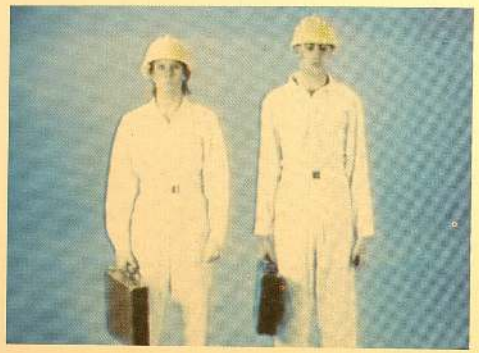
Work Station, 1984

Max Almy, **schets voor/sketch for Work Station**, 1984

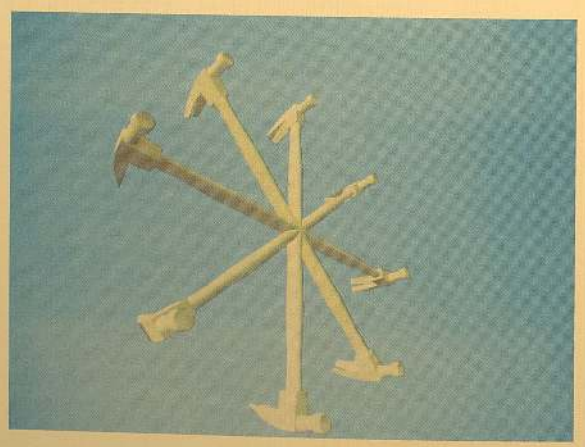


MAX ALMY

Work Station, 1984



Max Almy, **uit/from Work Station,** 1984



In mijn meest recente videotapes komt in toenemende mate een veelheid van beelden voor. Werken die veel vergen van het opnemingsvermogen van de kijker, tot stand gebracht door een nauwgezet gebruik van video, computer en bijzondere geluidseffecten. Deze korte videotapes zijn gemaakt om op één enkele monitor getoond te worden, een kader waarin de afwisseling van beelden zorgvuldig is samengesteld om zo een specifiek verhalend thema uit te beelden.

Video-installaties stellen me in staat uit de context van de enkele monitor te treden, in ruimte en tijd en zo de veelheid van elementen uit te breiden in een driedimensionale omgeving. Video blijft het belangrijkste informatieve en conceptuele element, maar er komen toestellen, voorwerpen, licht, geluid en muziek bij. Deze toegevoegde elementen worden zo georkestreerd dat ze een dwingend, dramatisch schouwspel vormen.

In 'Work Station' laat ik een schouwspel zien, dat de complete psychologie van de gezamenlijke werkervaring onderzoekt.

> Werk als het politiek en economisch gezien passende opiaat van de produktieve massa. De Corporatie als de ondersteunende en beschermende schoot voor de arbeider, maar ook als gevaarlijk en verstikkend voor zijn geest en individualiteit. Idealistische managementtheorie die zijn menselijk gezicht in de dagelijkse praktijk verliest.

Dit zijn enkele van de conflictueuze aspecten van de werkervaring, aspecten die tegelijkertijd verleidelijk en onaanlokkelijk zijn, die het leven ondersteunen en het ontkennen. Het zijn omstandigheden waar we allemaal binnen de stedelijke omgeving mee te maken hebben.

MAX ALMY

My most recent videotapes have been involved with an increasing multiplicity of imagery. A visual and neural assault accomplished through elaborate use of video, computer and audio special effects. These short video works were designed for presentation on a single monitor, a framework within which the variety of elements were carefully orchestrated to portray a specific narrative theme.

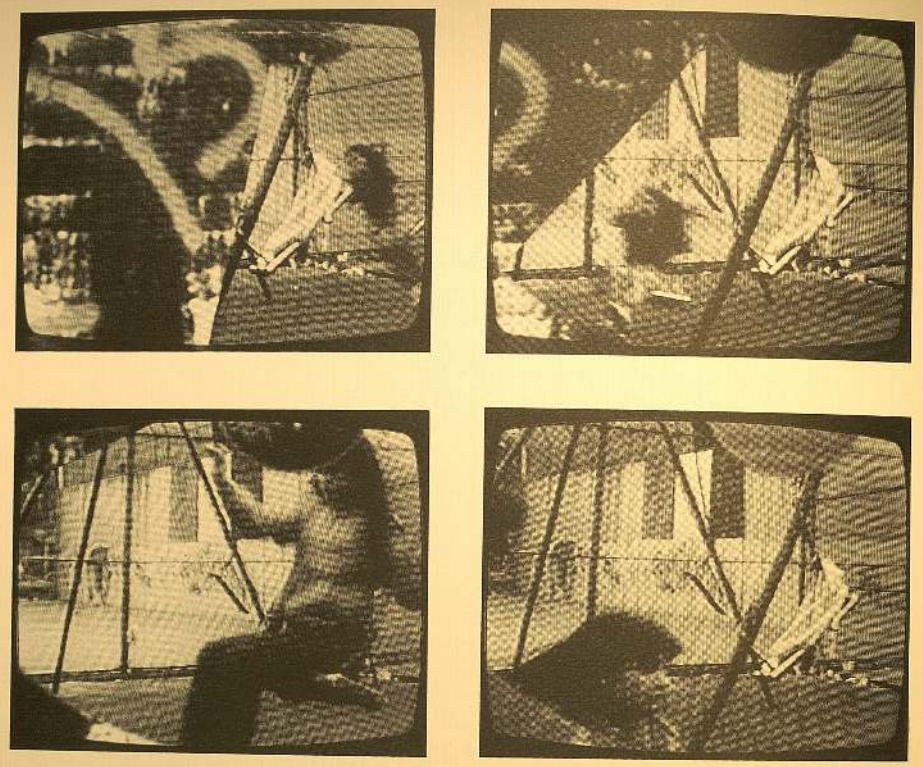
Video installation provides me the opportunity to reach out beyond the context of the single monitor, into space and time, expanding the multiplicity of elements into a threedimensional environment. Video is retained as the major informational and conceptual element but accompanied by sets, props, lighting, sound and musical score. These additional elements are orchestrated to create a compelling dramatic spectacle.

With the 'Work Station' installation, I am producing a spectacle which explores the complex psychology of the corporate work experience:

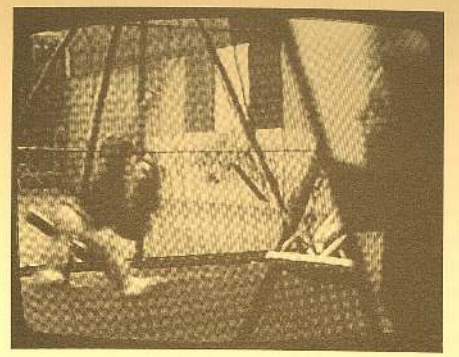
> Work as the politically and economically expedient opiate of the productive masses. The Corporation as sustaining and protective womb for the worker, that is also dangerous and suffocating for his spirit and individuality. Idealistic management theory that loses its humanity when put into daily practice.

These are a few of the conflicting aspects of the work experience that are simultaneously seductive and repellent, life sustaining and life denying. They are conditions that affect us all within the contemporary urban environment.

MAX ALMY



Dara Birnbaum, **uit/from Damnation of Faust: Evocation,** 1983



DARA BIRNBAUM

Damnation of Faust, 1984

Dara Birnbaum is voornamelijk bekend om haar manipulatie van beelden uit de massacultuur, zoals die op de commerciële televisie worden uitgezonden. In haar meest recente werk gebruikt ze voor het eerst originele beelden. Haar eerste stap in die richting was *Fire* uit 1982 en in 1983 voltooide ze *Damnation of Faust: Evocation. Evocation* vormt de proloog van een werk dat vijf delen gaat omvatten. Door het incorporeren van technieken die zinspelen op de formele uitgangspunten van negentiende-eeuwse Japanse Ukiyo-e prenten, bouwt zij in *Evocation* voort op haar schilder- en architectuuropleiding.

De nieuwe mogelijkheden van de videotechnologie hebben Birnbaum ertoe gebracht meer beelden in één beeldkader te plaatsen, zoals ook in de symboolrijke Ukiyo-e prenten gebeurt. De beeldtaal van deze Japanse houtsneden was erg populair bij de gewone Japanners. Dit gevoel voor populaire, toegankelijke beeldtaal, waarin een betekenis zit opgesloten, bracht Birnbaum tot de Japanse vormen.

Hoewel veel mensen *Evocation* zien als een radicale breuk met haar eerdere videowerk, is er toch sprake van continuïteit. De door een karaktergenerator gemaakte woorden van Kojak/Wang en PM Magazine zijn verdwenen en vervangen door beelden uit boeken, pagina's volgeplakt met woorden. Evenals in haar eerdere werk spelen de partituur en de herhaling van beelden een belangrijke rol in *Evocation*. Gebruikt ze aanvankelijk populaire liedjes om de populaire beeldtaal van de televisie te deconstrueren, nu gebruikt ze het ritme en de timing die ze in haar vroegere werk ontwikkeld heeft om een ritueel gevoel op te roepen. Door te spelen met straatliedjes en de 'rites de passage' van de adolescent, brengt *Evocation* een gevoel van vervreemding over, van de moeilijkheden van een individu om in een groep een eigen plaats te vinden. De verwijzing naar de Faust-legende moet niet te letterlijk opgevat worden. Het is de

Known primarily for her manipulation of mass cultural imagery from commercial television, Dara Birnbaum has begun using original imagery in her most recent works. Her first venture with non-recycled images was *Fire* in 1982 and later in 1983 she completed *Damnation of Faust: Evocation*. The prologue of what is conceived to be a five-part work, *Evocation* builds on Birnbaum's early training in painting and architecture by incorporating techniques alluding to the formal devices of nineteenth century Japanese Ukiyo-e prints.

Birnbaum is compelled by new video technology's ability to place multiple images into a single picture frame, as do the rich symbolic surfaces of Ukiyo-e prints. The Japanese imagery in these wood-block prints was very popular with the general Japanese public. It was this sense of a popular, accessible imagery, packed with meaning, that first drew her to the Japanese forms.

While many people responded to *Evocation* as a radical departure from her previous video tapes, there are many elements of continuity. Gone are the character-generated words of *Kojak/Wang* and *PM Magazine*, replaced by images from books, pages packed with words. As in her earlier work the musical score and repetition of imagery plays an important part in *Evocation*. Rather than using popular songs for her deconstruction of popular television imagery, Birnbaum builds on the rhythmic pacing and timing she developed earlier to evoke a sense of ritual in her latest work. Playing with street chants and adolescent rites of passage, *Evocation* conveys a sense of alienation, of the difficulty of an individual fitting into a group. The allusion to the Faust legend is not to be taken too literally, but it is the source of what she hopes to develop in the completed work. Just as Faust risked a pact with the devil at a crucial juncture of history, Birnbaum is willing to take similar risks with the exploding technology of video and those who control it.[1]

bron van wat ze in het volledige werk hoopt te ontwikkelen. Zoals Faust een verbond met de duivel riskeerde op een cruciaal moment, zo is Birnbaum bereid eenzelfde risico te nemen met de zich explosief ontwikkelende videotechnologie en hen die deze beheersen.[1]

Het tafereel

Het tafereel op de speelplaats moet uit een dubieus standpunt bekeken worden. Zij (Faust) wordt daar getoond op hetzelfde moment dat ze binnen zit en naar buiten kijkt: het feit dat ze gescheiden is van de schommels is een statement op zich. De meisjes zijn veertien en tien jaar. Hun aanwezigheid, zoals die op de speelplaats tot uitdrukking komt, beperkt zich tot passief zitten wachten op een bankje, en als ze uiteindelijk omhoog gaan komt hun virtuositeit van de schommels. Het is een code als al die andere codes waarmee we vertrouwd geraakt zijn: 'rap', 'scratch' en 'break-dancing'. De schommels gaan hoog de lucht in. De vrouwen schommelen samen: vrouw tegenover vrouw. De jongens hebben een eigen manier van schommelen. Een korte vorm. De meisjes gaan zo hoog mogelijk en maken vervolgens verbazingwekkende draaien en spiralen in de lucht. Ze zijn erg sensueel om te zien. Als het kleine jongetje aan het begin zegt: 'Hè Georgeann, zal ik je opzetten?', is 'opzetten' de straatcode voor 'omhoog duwen' en 'omhoog helpen'. Gewoonlijk zetten de meisjes elkaar op. Voor mij is 'Hè, zal ik je opzetten' een metafoor voor 'ontstijgen aan de stad, de problemen en het straatleven!'[2]

De installatie

Dieper doordringend in de microkosmos van de speelplaatsscène uit *Damnation of Faust*, gaat de huidige installatie voornamelijk over beweging als vorm van communicatie, zoals die uit de schommelscènes naar voren komt. Het belangrijkste formele motief van de installatie is de waaier. De waaier, een centraal thema in Japanse prenten, wordt hier zowel gebruikt als beeld voor een brug zonder pijlers als voor een object dat evenveel verbergt als onthult (weer verwijzend naar het dilemma en de tweeslachtigheid van de positie van Faust). Er ontstaat een contrast tussen de statische constructie van de waaier en de bewegingsmomenten die inherent zijn aan de segmenten uit de videoband.

De beelden van de proloog worden in deze tentoonstelling gepresenteerd als de eerste 'schets' van een serie installaties die voortvloeit uit het eenkanalige videowerk *Damnation of Faust*. De presentatie in het Stedelijk Museum is een première. Het oorspronkelijke concept voor de *Damnation of Faust* is in 1982 ontstaan toen Birnbaum, die haar werk voor het eerst in het Stedelijk toonde in het kader van de tentoonstelling *'60'80 attitudes/ concepts/ images*, haar werkzaamheden onderbrak om

The Scene

'The whole scene in the playground is meant to be seen from a questionable point of view. She (Faust) is shown there at the same time that she's inside looking out; her separation from the swings again is its own statement. The girls are fourteen and ten; their personal statement, their sense of being as expressed in that playground, is that they are either passively waiting on the bench or finally when they get up their virtuosity comes from the swings. It's like all the idioms we've become familiar with like 'rap' and 'scratch' and break-dancing. The swings go all the way up in the air. The women go on the swings together, woman to woman; the guys have their own way of swinging, a short form. The girls give the swings their full length and then do these amazing twists and spirals in the air. They are very sensual to watch. When the little guy at the beginning says 'Hey Georgeann, I'll take you up?' 'Take you up', it's street code for 'push you up' and 'get you up there'. Usually the girls take each other up. For me, 'Hey, take you up!' is a great metaphor for getting up above the city, the problems and the street life'.[2]

The Installation

Entering into a microcosm of the playground scene from the *Damnation of Faust*, the current video installation concentrates on gesture as communication as revealed through the swinging sequences. The focus of the installation's formal motif is 'the fan'. A central device in Japanese prints, the fan is used here, in part, to convey a bridge-without-supports and as an object which conceals as much as it reveals (again referring to the dilemma and ambiguity of Faust's position). A contrast forms between the static construction of the fan and the moments of gesturing inherent within the videotaped segments.

Imagery from the prologue is presented in this exhibition as the first 'sketch' toward a series of installations evolved from the single channel videowork, *Damnation of Faust*. The Stedelijk Museum constitutes a premiere. The original concept for the *Damnation of Faust* developed in 1982 when Birnbaum, presenting for the first time at the Stedelijk Museum within the group exhibition *'60'80 attitudes/ concepts/ images*, took a break from her own work and ventured next door into the Van Gogh Museum—thereby discovering his extraordinary collection of Japanese prints.

DARA BIRNBAUM

1 *Art Papers*, Atlanta, Georgia, Vol. 8, No. 2, March-April 1984, pp. 24, 'Dara Birnbaum: An Interview', Introduction, Michael W. Perri, Editor 2 Ibid., p. 2

een kijkje te nemen in het belendende Van Goghmuseum, en daar de buitengewone collectie Japanse prenten ontdekte.

DARA BIRNBAUM

1 *Art Papers*, Atlanta, Georgia, Vol. 8, No. 2, March-April 1984, pp. 24, 'Dara Birnbaum: An Interview', Introduction, Michael W. Perri, Editor 2 Ibid., p. 2

DARA BIRNBAUM

Damnation of Faust, 1984

Dara Birnbaum, **uit/from Damnation of Faust: Evocation**, 1983

MICHEL CARDENA

Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff, 1984

Je moet er ooit naast hebben gelopen, om de kracht van Cruyffs accelleratie op haar waarde te schatten. Je staat een moment aan de grond genageld, je verbaasde blik naar de gebeurtenis toe. Dan pas ga je er achter aan. Zo'n demarrage maakt geluid en dat maakt het zo fascinerend. Uit de porlën van Cruyff stroomt zweet, wat een zacht, watervalachtig gedreun veroorzaakt. Op zichzelf is dat niet zo bijzonder, het komt ook uit jou. Het feit dat het uit de grote Johan Cruyff komt bezorgt je rillingen. Uit zijn mond stoot hij een vreemde, bijna astmatische adem. Het lijkt wel, alsof hij tijdens een dribbel ergens bang voor is.

De voeten van Cruyff hebben afgezet voor de eerste, beslissende meters. Een kluitje vliegt omhoog. De leren noppen (afgesleten, Cruyff draagt bij voorkeur korte nopjes, daarom zie je hem nog wel eens uitglijden) boren zich dieper de grond in. Met een schichtige hand geeft hij een tegenstander een veeg over het shirt. De bal sist al een eindje verder over het gras. Bovendien doet de snelheid, waarmee Cruyff zijn lichaam verplaatst, de lucht verplaatsen zodat je geruis van wind krijgt.

Al deze dingen hoor je, boven de orkaan van geluid van de 90.000 man op de tribunes uit. Johan Cruyff is op weg naar een van zijn 5 mooiste oranje-doelpunten.

Van op een afstand heeft iedereen wel eens een actie van Johan Cruyff gezien. Maar wat is er werkelijk aan de hand daar beneden, wanneer hij op het punt staat te scoren tegen Brazilië?

Michel Cardena verschool zich met zijn apparatuur in de hoop krijt van de penaltystip, dat leek hem leuk. Echt, als ik mij niet vergis moet hij daar ergens liggen. Hij zoemt in op een vouw van het broekje, dat straks de score opent. Uiteindelijk is het één schot, dat de beslissing brengt, maar in de 5 seconden er aan voorafgaand gebeuren er verbluffende dingen natuurlijk.

Maakt het plotselinge besef van een *doelkans* een voorhoedespeler zo begerig, dat je het op zijn gezicht duidelijk kunt waarnemen? Sommigen lachen gemeen, anderen laten misschien geen gevoelens blijken. Kun je aan bepaalde bewegingen van Cruyff merken dat er iets op til is?

Nog voordat het doelpunt er is, dringt de kunstenaar door in het innerlijk van de scorer en daarmee tot in de kern van het aanstaande doelpuntje zelf. De camera registreert, wat nog geen publiek ooit heeft gezien. Wat deed Cruyffs linkerhand trouwens vreemd op driekwart van de pirouette ná het doelpunt.

Wat viel Robby Rensenbrink op, nadat hij de bal diep heeft gespeeld op Ruud Krol: de lichtmast of is hij alleen bang dat Krol de bal niet voor krijgt met zijn linkerbeen? Stond die spanning op Rensenbrinks gezicht geschreven? Waarom voelde Rep onmiddellijk na de pass aan het kopje van zijn kuitbeen?

Cruyff getackeld door Luis Perreira

Boze, snelle letters, botte en hartstochtelijke namen. U hebt er

You need to have run beside him to gain a proper appreciation of the force of Cruyff's acceleration. You're rooted to the spot for a minute, staring in amazement at what's happening. Only then do you set off in pursuit. Such a take-off makes a noise. That's what makes it so fascinating. Sweat streams out of Cruyff's pores, producing a soft gushing sound like a waterfall. This is nothing special in itself—it comes out of you as well—but the fact that it comes out of the great Johan Cruyff gives you a charge. Out of his mouth spurt strange, almost asthmatic breaths. It's as if he's afraid of something during the dribble.

His feet have moved off for the first decisive metres. A bit of turf flies up. The leather spikes (worn down; Cruyff favers short spikes which is why you sometimes see him slip) bore deeper into the ground. With a skittish hand he gives an opponent a swipe on his shirt. The ball has already hissed a bit further over the grass. Moreover, the speed with which Cruyff propels his body displaces air, so you get a rush of wind.

All these things you hear above the tornado of sound from the 90,000 spectators at the stand. Johan Cruyff is on his way to his five best for the Dutch team goals.

Everyone has seen him in action from a distance. But what is really going on down there when he's on the point of scoring against Brazil?

Michel Cardena was lurking with his camera in the pile of chalk at the penalty spot. He thought that was a nice idea and really, if I'm not mistaken, he must be lying somewhere there. He zooms in on a fold in the shorts that are soon to open the score.

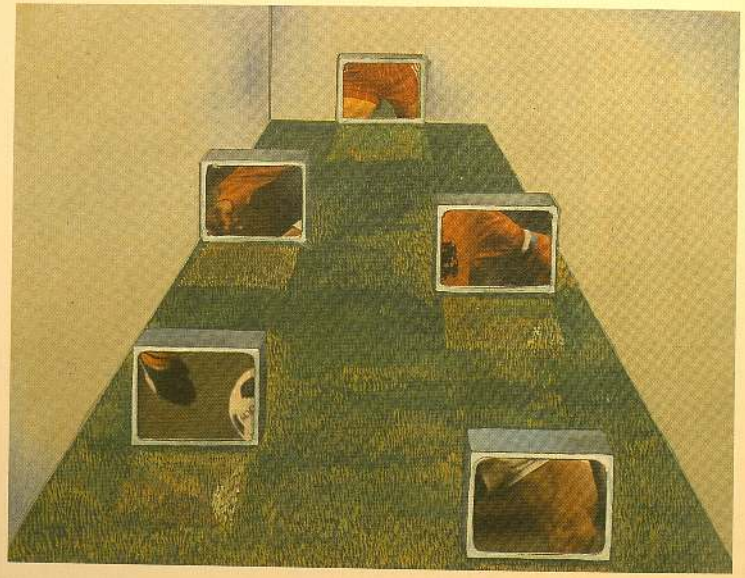
Ultimately it's a single shot that settles the issue, but astounding things take place in the five seconds before it, of course. Does the sudden realization that there's a *goal opening* make a striker so eager that you can clearly see it in his face? Some give a mean chuckle. Others conceal their feelings perhaps. Can you tell from certain of Cruyff's movements that something's up? Even before the goal has been scored the artist penetrates to the heart of the scorer and thus to the nub of the coming goal itself. The camera registers what no spectator has ever seen. And actually, what a funny thing Cruyff's left hand did three-quarters of the way through the pirouette after the goal.

What struck Robby Rensenbrink after he'd played the ball deep to Ruud Krol: the lamp post, or was he just frightened that Krol wouldn't send the ball forward with his left leg? Was that tension written on his face? Why did Rep feel the end of his shin bone immediately after the pass?

Cruyff tackled by Luis Perreira

Quick, angry letters; dull and impassioned names. You've no idea what's behind Rule 10 in the official rule-book: A goal is scored as soon as the ball has passed wholly and entirely into the goal area,

Michel Cardena, **schets voor/sketch for Reconstructie van vijf doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff,** 1984



geen idee van, wat er allemaal schuil gaat achter regel 10 van de officiële reglementen: Een doelpunt wordt verkregen, zodra de bal geheel en al door het doelvlak is gegaan, mits hij niet door een speler van de aanvallende partij is geworpen of gedragen of opzettelijk met de hand of arm is geslagen behalve door de doelverdediger, wanneer hij zich in zijn eigen strafschopgebied bevindt.

Cardena gaat niet in op de mogelijkheid van een toeschouwer, die het veld opkomt en scoort. De rest laat hij zien. Hij vergroot het doelpunt, door sommige, nooit vertoonde, stukken grasmat van het Westfalenstadion te vergroten. Wij zijn op ontdekkingsreis in het landschap van de doelpunten.

De vijf mooiste oranje-doelpunten van Johan Cruyff, het geheim van het onzichtbare, het stralen van de bal als hij recht op een doelpaal afgaat, de verpletterende kracht van de vier cornervlaggetjes als zij werkelijk willen—daar gaat het over.

JAN MULDER

provided it is not thrown or carried or deliberately hit with the hand or arm by a player of the attacking side, apart from the goalkeeper when he is in his own penalty area.

Cardena is not concerned with the possibility of a spectator who comes up the field and scores. He shows the rest. He enlarges the goal by enlarging some never-presented bits of the turf of Westphalia Stadium. We're on a journey of exploration in the landscape of the goals.

Johan Cruyff's five best Dutch goals, the secret of the invisible, the radiance of the ball as it flies straight for the goalpost, the shattering force of the four corner flags when they really want—that's what it's about.

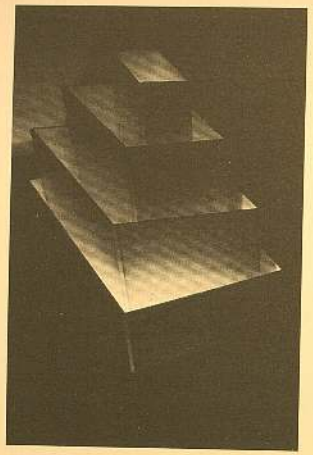
JAN MULDER

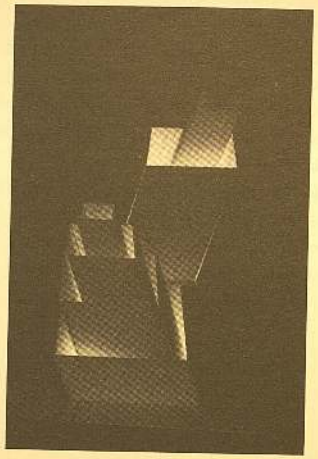
MICHEL CARDENA

Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff, 1984

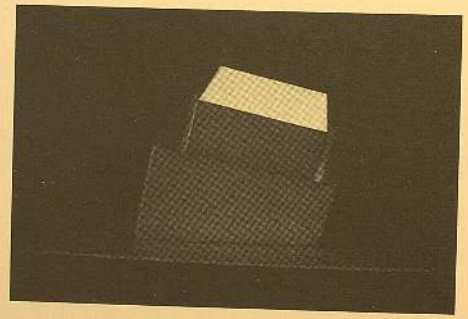
BRIAN ENO

Video: paintings and sculptures, 1984





Brian Eno, **Video: paintings and sculptures**



Mijn eigen videowerk begon nogal vreemd. Ik kwam thuis met mijn eerste videocamera en omdat ik geen statief had legde ik hem plat op de vensterbank. Ik draaide ook het beeldscherm een kwartslag zodat het beeld er goed op zou komen. Wat ik op het verticale beeldscherm te zien kreeg was een beeld van de daken van Manhattan met langzaam veranderende wolkenpatronen. Ik werd diep getroffen door de schoonheid van het beeld. Op de televisie had ik nog nooit iets gezien dat me zo interesseerde. Ik stelde de camera wat bij, waardoor de compositie anders in beeld kwam, wijzigde de kleuren en begon op te nemen. Ik filmde twee uur lang en draaide de band 's avonds nog eens af; ik had het gevoel dat ik op een nieuwe manier naar de televisie keek—misschien zoals je zou kunnen kijken naar een langzaam veranderend schilderij. Het werk dat ik daarna maakte kwam hieruit voort. Ik noemde het 'videoschilderijen' omdat dit soort beelden geen dramatische veranderingen veronderstelden of een lopend verhaal, of zelfs een begrensde duur, maar in de 'werkelijke tijd' bestonden (als een schilderij) en niet in 'verhaaltijd' zoals een film. In de jaren daarna heb ik ongeveer 80 van dit soort stukken gemaakt en getoond.

Naarmate het werk vorderde raakte ik er meer van overtuigd dat het basismateriaal van de videokunstenaar niet bestaat uit verhalen of begrippen en zelfs niet uit beelden. Het bestaat uit licht. Door het manipuleren van licht kan de videokunstenaar verhalen vertellen, begrippen tonen en beelden oproepen. Maar hij kan ook gewoon met licht spelen. De videotechniek biedt de kunstenaar de meest veelzijdige lichtbeheersingsapparatuur die ooit ontwikkeld is.

Vorig jaar ben ik begonnen aan een paar nieuwe stukken waarin het beelscherm andere oppervlakken verlicht. In de constructies die ik heb getoond in het Boston Institute of Contemporary Arts waren de monitors opgesteld met het beeld naar boven, terwijl er op het beeldscherm structuren gebouwd waren die door de monitors werden verlicht. Om redenen van consequentie noem ik deze werken 'videosculpturen'.

In al mijn werk tot nu toe wordt het beeldscherm op een enigszins ongewone manier gebruikt. Helaas zijn monitors niet op dit soort experimenten gebouwd. Ze zijn moeilijk te hanteren en zeer wisselend van kwaliteit. Daarom heb ik mijn werk vrijwel alleen getoond op plaatsen als galeries en musea, waar faciliteiten aanwezig zijn. De huidige trend van de technische ontwikkeling geeft aanleiding tot optimistische toekomstverwachtingen. Ik denk dat er beeldschermen op de markt zullen komen die platter, lichter, mooier van vorm en in het algemeen van betere kwaliteit zijn.

Mensen zullen in hun huis niet meer één televisietoestel hebben, maar een aantal, die als schilderijen aan de muur hangen. Dit veronderstelt ook een verandering in het kijkgedrag. Televisie wordt zo zeer geïdentificeerd met een bepaald soort aandacht (jij zit stil, het beeld beweegt) dat het wel even zal duren voordat men eraan gewend is dat het beeld stilstaat terwijl men zelf beweegt.

BRIAN ENO, juni 1984

My own work in video began rather oddly. Having brought home my first video camera, and lacking a tripod on which to mount it, I laid it on its side on the windowsill. I also turned the screen sideways to accommodate the image. What I saw on the vertical screen was a view of Manhattan rooftops with slowly changing cloud patterns. I was taken aback by the beauty of the image. I had never before seen anything on television which interested me so much. I made some adjustments to the camera, framing the composition differently and altering colours, and then began recording. I filmed for two hours and ran the tape again in the evening. I felt that I was watching television in a new way—perhaps as one might look at a slowly changing painting. The work I made subsequently proceeded from this idea of 'video-painting'—being a type of image that did not presuppose dramatic changes, narrative sequences or even finite length, existing in real time (like a painting) rather than in 'story time' like a movie. Over the next few years I completed and exhibited about 80 pieces in this mode.

As the works developed I became more certain that the primary material of the video artist is not stories. It is not concepts. It is not even images. It is light. By manipulating light the video artist *can* tell stories, display concepts and generate images. But he can also simply play with light. Video technology presents the artist with the most versatile light—controlling machinery ever devised.

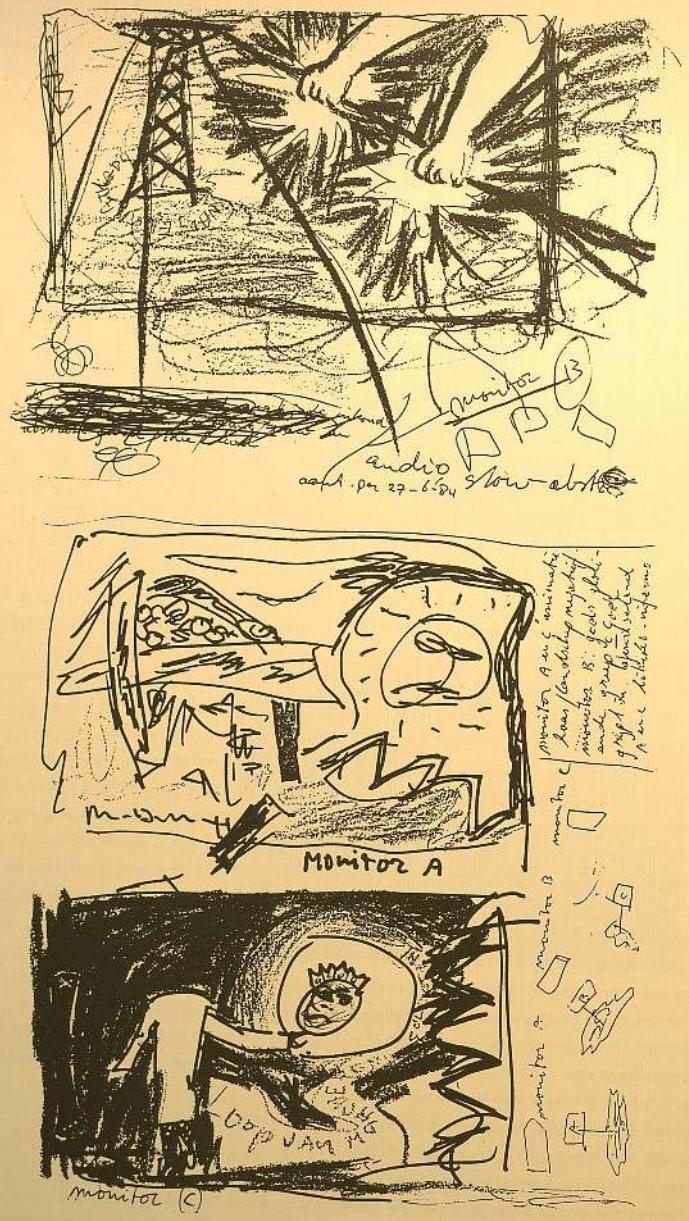
Last year I began working on some new pieces where the monitor was being used as a projector of light onto other surfaces. In the constructions I showed at the Boston Institute of Contemporary Arts, the monitors were mounted face up, with light receiving structures built onto the screen. In the interests of consistency, I call these pieces 'video-sculptures'.

All of my work to date uses the television monitor in somewhat unfamiliar ways. Unfortunately, the physical construction of monitors does not encourage this kind of experimentation—they are cumbersome and of highly variable quality. For this reason I have largely restricted the showing of my work to controllable locations such as galleries and museums. However, the current trend of technical development makes me optimistic for the future. I expect flatter, lighter, shapelier and generally better quality screens. I expect to see houses having not one television but several, wall-mounted like pictures. This also presupposes a change in viewing behaviour. Television is so much identified with a particular type of attention (you sit still, it moves) that it might take a little while to accept the notion that it sits still while you move.

BRIAN ENO, june 1984

KEES DE GROOT

Mauhro's wijk, 1984



Kees de Groot, **aantekeningen/notes,** 27.6.1984

De werken van Kees de Groot zijn vooral improvisaties. Aan de hand van thema's componeert hij op een losse, spontane wijze zijn muzikaal-visuele videowerken. Hij maakt daarvoor gebruik van compacte eenheden geluid en beeld, twee componenten die deze kunstenaar zelden loskoppelt. Eerder is het zo dat hij de beelden uitzoekt op hun muzikale waarde. Het ongekunsteld karakter van dit werk wordt door die natuurlijke binding van geluid en beeld versterkt.

De fragmenten waarvan Kees de Groot zich bedient zijn gewoonlijk van tweeërlei aard: enerzijds zijn het registraties van wat zich voordoet in de directe omgeving van de kunstenaar en betreft het passieve, ontvangen beelden, anderzijds toont De Groot actieve, eigen opnamen. Zelf is hij daarin de hoofdpersoon. Onder de eerstgenoemde motieven treft men zonder onderscheid voorwerpen aan uit de huiselijke omgeving of genoteerde televisieopnamen. De Groot pikt ze min of meer toevallig op uit de ordeloze stroom beelden waarop een ieder dagelijks stuit. Zo pikten de Dadaïsten destijds weggeworpen papiertjes of restanten van een verpakking op. De Groot heeft een collage-achtige manier van werken waarbij hij de 'gevonden' beelden naar zijn hand zet—door ze te vertragen, te verkleuren, te vervagen en te abstraheren.

Wat in de eigen opnamen vooral opvalt is Kees de Groots veelzijdig kunstenaarsschap. Als schilder is hij herkenbaar zowel in de compositie van de beelden, in kleurgebruik en geschilderde decorstukken, als ook lijfelijk in een schildersactie. Als betrokken acteur verleent hij aan theatrale handelingen een quasi rituele lading. Maar in de eerste plaats is deze kunstenaar de maker van zijn eigen muziek. De middelen waarvan hij gebruik maakt zijn onbeperkt, hij bedient zich van zijn stem, de drum, de synthesizer en van alle mogelijke voorwerpen waaruit hij zijn geluidsmuziek samenstelt. Aan ieder tastbaar ding kleeft geluid, voor Kees de Groot heeft muziek geen abstracte, maar een bijna-materiële ruimtelijke betekenis.

In deze onorthodoxe opvattingen schuilt als vanzelf een ontvankelijkheid voor de invloed van andere culturen. Zo draagt zijn gezang in Audio-Mutant oosterse trekken en verwijzen geheimzinnige lettertekens naar een vergeten beschaving.

In *Buro-ridders* en *After the Bible* echter wordt De Groots affiniteit met historische momenten uit de westerse beschaving toenemend manifest. De Middeleeuwen, de Romeinse tijd en de opkomst van het Christendom zijn enkele van de mijlpalen langs de wegen van onze beschaving.

Kees de Groots eigen wortels liggen in dat deel van ons land, waarin de mysterieuze hunebedbouwers hun magistrale sporen hebben nagelaten. Het is niet verwonderlijk dat dit erfgoed een onweerstaanbare aantrekkingskracht heeft op deze kunstenaar. Kees de Groot hanteert zijn talrijke interesses zo gemakkelijk en onnadrukkelijk dat hij veeleer 'work in progress' lijkt te to-

Kees de Groot's musical video works are primarily improvisations. He composes them in a free and spontaneous manner around themes, making use of compact units of sound and image. These two components are rarely taken in isolation, the images more often being selected for their musical value. This natural linkage of sound and image enhances the unforced character of his work.

The fragments Kees de Groot uses are generally of two kinds: on the one hand there are passive registrations of what is going on in his immediate vicinity, on the other active shots of his own in which he himself is the protagonist. Among the former objects from the domestic environment and shots noted on television are to be found on an equal footing. De Groot picks them up more or less at random out of the chaotic stream of images we all encounter every day, just as the Dadaists used to pick up discarded scraps of paper or remains of packets. He has a collage-like way of working whereby he manipulates the 'found' images by slowing them up, reducing their colours, blurring them and abstracting them. In his own shots it is the versatility of his artistry that strikes one. The painter can be recognized in the composition of the images, the use of colour and painted bits of decor, as well as in the physical act of painting, while the committed actor imbues theatrical actions with quasi-ritual overtones. But first and foremost this artist is the maker of his own music. He sets no limit on the means he uses for this, compiling his electronic music from his own voice, a drum, the synthesizer and all imaginable objects. Every tangible thing has its own sound and music to Kees de Groot is not something abstract, but something almost physical and spatial.

These unorthodox ideas obviously imply an openness to the influence of other cultures. Thus his singing in 'Audio-Mutant' has oriental traits, while enigmatical characters point to a forgotten civilization. In *Buro-ridders* and *After the Bible*, on the other hand, his affinity with historic moments in Western civilization becomes increasingly apparent. The Middle Ages, the Roman period and the rise of Christendom are some of the milestones along the path of our culture. Kees de Groot's own roots lie in that part of this country in which the mysterious builders of megalithic tombs have left their magisterial traces and it is not surprising that this heritage exerts an irresistible pull on him.

He handles his manifold interests so easily and unassumingly that he seems to be showing 'work in progress' rather than a finished product and there do sometimes exist several versions of a single work. Yet these video works are in no way arbitrary, for the associations are knit into a taut texture by a dominant rhythm, a compelling, sometimes stupefying rhythm, which appeals to a sort of primitive physical feeling. Both the tempo and the motifs are of a calm, human dimension, but the rhythmic musical orchestration goes far beyond such dimensions. TINEKE REYNDERS

nen dan een afgerond produkt. Van één werk bestaan soms ook meer versies. Toch zijn deze videowerken volstrekt niet willekeurig. Een allesbeheersend ritme bindt de associaties samen tot een strak stramien. Het is een dwingend, soms bedwelmend ritme, appelerend aan een fysiek soort oergevoel. Tempo zowel als motieven zijn van een kalme, menselijke maat, de ritmisch-muzikale bewerking daarentegen overschrijdt die dimensies verre.

TINEKE REYNDERS

KEES DE GROOT

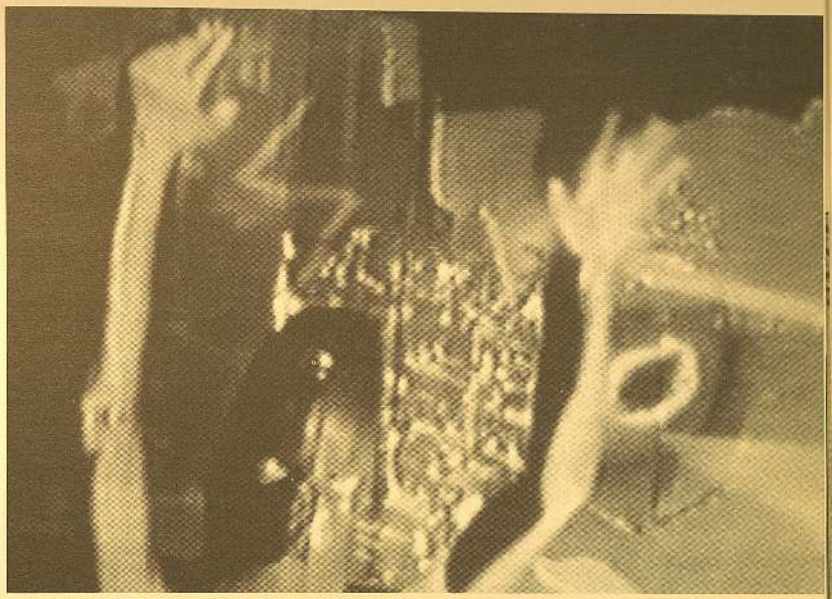
Mauhro's wijk, 1984

Het front van Mauhro is de horizon waarachter zich de menselijke beschaving weerspiegelt. Het is de vertaling van het abstracte gevoel, ontstaan uit registratie, onderzoek en ervaring. Onderzoek naar de ontwikkeling van de beschaving naar geloof en onderdrukking. De drang naar behoud en overleving, de onstuitbare groei van materie en evolutie. Het vertalen van dit besef, van een abstract besef, in de taal van beeld en geluid, is de eerste stap naar het verwijden van Mauhro's horizon.

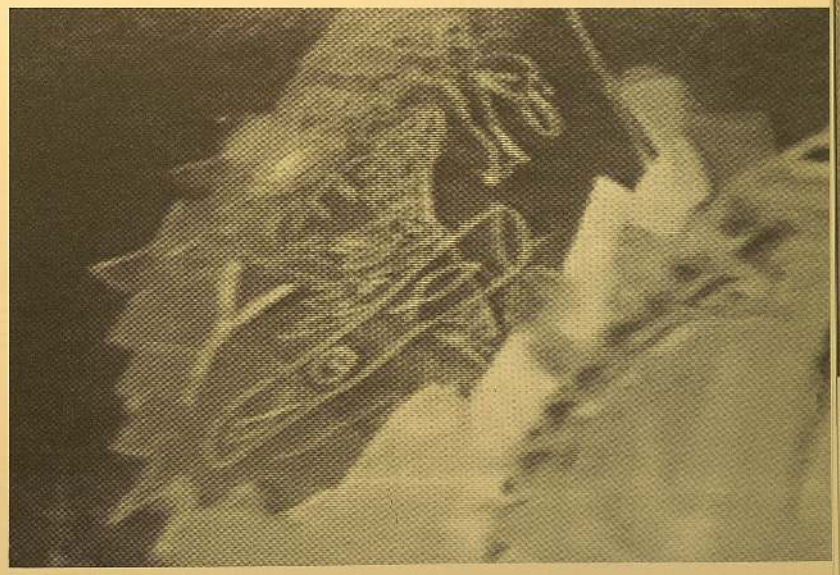
KEES DE GROOT

Mauhro's front is the horizon behind which human civilization is reflected. It is a translation of abstract emotion, produced by registration, investigation and experience. Investigation of the development of civilization, of faith and oppression. The compulsion to preserve and survive, the unstoppable growth of material and evolution. The translation of this realization, an abstract realization, into the language of image and sound is the first step towards the elimination of Mauhro's horizon.

KEES DE GROOT

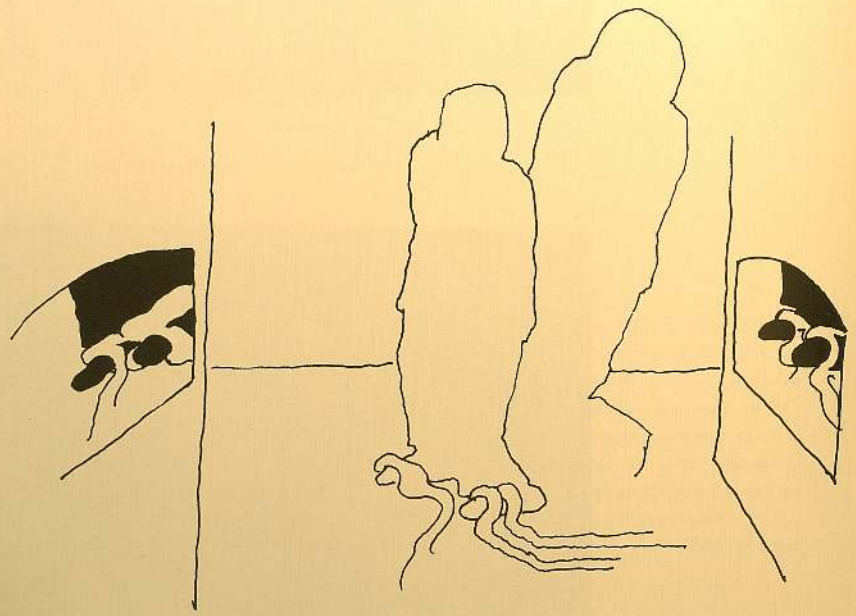


Kees de Groot, **uit/from After the bible,** 1984



NAN HOOVER

Walking in any direction . . . 1984



Nan Hoover, **Walking in any direction . . .** 1984

De stilte van de waarheid
Notities bij de videotapes van Nan Hoover

De videotapes van Nan Hoover hebben geen handeling, ze zijn volledig abstract. Toch gebeurt er veel, op een onopvallende maar indringende manier, en daar ontlenen ze hun inhoud aan. De bewegingen zijn heel alledaags en toch moeilijk te herkennen. De fragmentarische presentatie ervan heeft niets mystieks—het waardevrije maakt de eenvoudigste beweging van hand of lichaam tot een zintuiglijke ervaring voor de kijker.

De vertrouwde context wordt op twee manieren losgelaten. Daardoor is de kijker gespitst op de kleinste verandering. Deze manier van kijken staat haaks op onze gewone wijze van observeren van de omgeving en vooral op onze manier van televisie kijken. We worden niet overspoeld door een hectische opeenvolging van beelden, we worden alleen maar geconfronteerd met onszelf en onze zintuiglijke waarnemingen.
Maar niet alleen Hoovers werkwijze maakt haar tapes zo poëtisch. We worden aangezet tot een heel andere manier van kijken, zodat we kunnen reageren op deze verborgen, expressieve kracht, van subtiele, geluidloze beelden.

De werken zijn artificieel en echt tegelijkertijd, maar we kijken ernaar alsof we naar de natuur kijken. Licht en schaduw maken vertrouwde beelden tot abstracties. Door de abstractie van de beweging en de visuele vertekening van het concrete, ontstaan er op het scherm simpele, autonome, puur beeldende vormen, die tegelijkertijd de sequentie hebben van televisiebeelden.

Nan Hoover slaagt er niet alleen in de mogelijkheden van het medium te benutten, zij slaagt er ook in andere kunstvormen die zich vanouds met het platte vlak bezighouden—teken- en schilderkunst—te vernieuwen. Haar tapes kunnen inderdaad gezien worden als de realisatie van de onderliggende concepten van het cubisme, het orphisme, het futurisme en zelfs van de 'colourfield-painting'. We ervaren de ruimte heel anders, door haar precieze, meditatieve manier van kijken, maar ook door het omzetten van het drie-dimensionele in naast elkaar geplaatste vlakken, die door het verstrijken van de tijd tot nieuwe beelden worden.

Het werk van Nan Hoover is niet spectaculair, niet modieus. De intensiteit ervan komt voort uit een speciaal soort stilte, die niet leeg is, maar ook niet gespannen. Het is een stilte die blijk geeft van een gevoelsmatige precisie en dus van een innerlijke geloofwaardigheid.

JÖRN MERKERT *DAAD catalogus*, 1981

The silence of truth
Notes on Nan Hoover's videotapes

Nan Hoover's videotapes are devoid of action, they are wholly abstract. But still there is always a lot going on, in a very quiet yet penetrating sort of way, and this is what gives them their 'content'. The 'goings on' are quite ordinary in themselves, and yet hardly recognizable most of the time. But the fragmentary way in which they take their course does not have a mystifying effect – the detachedness from any goal or purpose makes the simplest movement of the hand or body into a sensory experience for the viewer.

This double dissociation from a familiar context actually sharpens the viewer's perception of the slightest change. This process may indeed be called radical, in that it is diametrically opposed to our ordinary way of seeing the world around us—and television images in particular. For here we are not flooded with information, we are not overwhelmed by a hectic succession of impact-making pictures, we are simply confronted, as individuals, with ourselves and our sensory perceptions. But it is not only Nan Hoover's working method that makes her work so poetic. We are persuaded to adopt a completely different way of seeing, so that we can respond to this hidden expressive force, which is embedded in a soundless, delicate visual fabric.

What happens in the videotapes is artificial and real at the same time, but the way we look at it is as if we are looking at nature. Light and shade make all the difference, essentially familiar sights dissolve into abstractions, and are thus rendered immaterial. In the 'abstraction' of movement and the visual dissection of the concrete—i.e. material—world, simple, autonomous, purely 'plastic' forms are generated on the screen, while at the same time relating to the sequentiality of fleeting and repetitive television images.

Nan Hoover succeeds not only in exploiting the possibilities of video to the full, she also succeeds in establishing a viable relationship with the innovation of those other—classical—media in art which deal with the flat plane: drawing and painting. These tapes may indeed also be seen as the 'realization' of the concepts underlying Cubism, Orphism, Futurism—and even Colourfield painting! For the concentrated, meditative way of seeing (which we had almost forgotten), coupled with the translation of three-dimensionality into the juxtaposition of planes developing into new images in the dimension of time—changes our perception of space.

The work of Nan Hoover is unprepossessing, unspectacular, un-trendy. The intensity of this work derives from a special kind of silence, which is neither tense nor void. It is the kind of silence that allows for sensitive precision, and thus for inner veracity.

JÖRN MERKERT, *DAAD catalogus*, 1981

NAN HOOVER

Walking in any direction . . . 1984

een zaal betreden, grote schaduwen van je eigen bewegingen op de muur werpen . . . in welke richting je ook loopt, de ruimte beweegt met je mee . . . een camera volgt je passen in de lichtpatronen op de vloer.

NAN HOOVER, 1984

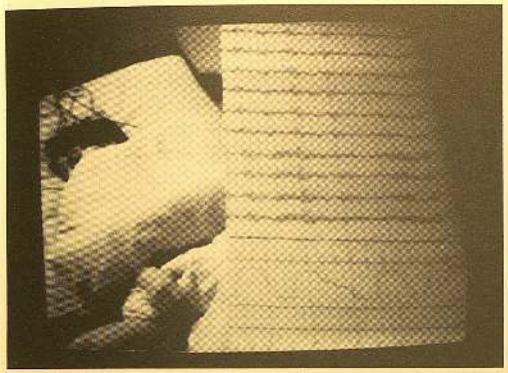
Entering a room, casting large shadows of your movements on the wall . . . walking in any direction the space moves with you . . . a camera watches you walk through light patterns on the floor.

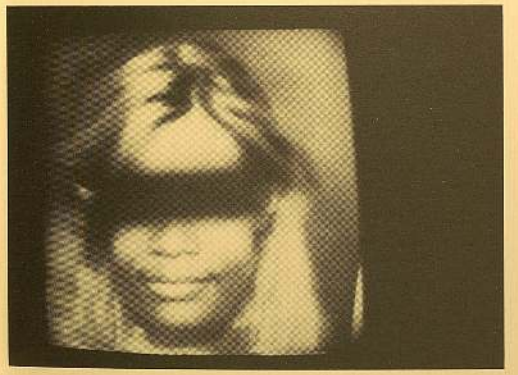
NAN HOOVER, 1984

MICHAEL KLIER

Der Riese, 1983

Michael Klier, **uit/from Der Riese**, 1984





Op veel gebieden worden tegenwoordig videocamera's ingezet voor bewaking en controle. Als een onzichtbaar net dat over ons leven wordt gespannen verbreiden zij zich over straten, vliegvelden, tunnels, stations, banken, gevangenissen, psychiatrische inrichtingen en andere plaatsen, waarvan vele verborgen blijven. Zij geven gestalte aan het heimelijke observatorium van een lichtschuwe kunst van licht en zichtbaarheid.

Aanleiding tot dit project zijn de meest uiteenlopende videobeelden van bewakingscamera's. Zo zijn er in het centrum van Hamburg 3000 op afstand bediende camera's, wier taak het is om op het verkeer toe te zien, maar waarvan de gebruiksmogelijkheden veel verder reiken. Deze camera's registreren op zakelijke en schijnbaar technisch neutrale wijze gebeurtenissen op straten en pleinen, slaan mensen gade en kunnen hen ongemerkt volgen tot in intieme situaties. Beelden van nachtelijke vliegvelden, van stedelijke buitenwijken, van bewegingen van mensen, bewegingen van hun ogen (bijvoorbeeld geregistreerd door de camera die het blikveld test) werken in deze collage als documenten over een andere planeet. Huiveringwekkende scènes zoals die ontstaan uit een science fiction-nachtmerrie.

Het gaat Michael Klier er niet om alle situaties van bewaking en controle te registeren en maatschappij-kritisch te interpreteren, maar hij haalt in zijn werk het moment naar boven, waarop het banale, alledaagse in het functioneren van deze systemen omslaat naar het fantastische nachtmerrie-achtige. Deze beelden laten zien dat Orwells visioen van 1984 allang waarheid geworden is. Op dit moment zijn aan deze vorm van bewaking en de schaduw ervan, het voyeurisme, geen grenzen gesteld.

Bij de videobeelden gaat het om opnamen van steden, randgebieden, architectonische monsters met soms een restje natuur die als elektronisch beeld werken als een citaat uit de verte. Het gadeslaan, zien, zonder gezien te worden, beperkt zich echter niet meer tot de buitenwereld. Het dringt naar binnen. Ook het innerlijk van de mens moet getemd worden. Dat begint bij de vele camera's die de mensen gedurende hun werk in het oog houden en loopt door tot in het gedragsonderzoek waar gebruik wordt gemaakt van camera's bij proeven met mensen en dieren. Deze camera's zijn op een bepaalde manier obsceen, omdat zij de mens in het nauw drijven, hem van zijn waarde kunnen ontbloten.

Dit allesomvattende: het omringende en het innerlijk maakt de spanning en bedreiging van deze materialen uit: de wereld wordt tot labyrinth.

Hier verschijnen kanten van het leven die als elektronische onstoffelijke beeldschema's waarschuwen dat het leven op vele plaatsen al helemaal niet meer voorkomt.

MICHAEL KLIER en BRIGITTE KRAMER

Video cameras are installed in many areas nowadays for surveillance and control. Like an invisible net stretched over our lives they are spreading over streets, airports, tunnels, stations, banks, prisons, psychiatric institutions and other places, many of them remaining hidden. They represent the secret observatory of an art of light and visibility that shuns the light.

This project is based on the most diverse video images from surveillance cameras. For instance, in Hamburg there are 3,000 remote control cameras for the purpose of monitoring the traffic, which actually allow of much wider possibilities. In an impartial and ostensibly technically neutral way they record events on streets and squares. They watch people and can follow them unnoticed into intimate situations. In this collage pictures of airports by night, of city suburbs, of movements of people or of movements of their eyes (registered, for example, by the camera that tests the field of vision) have the effect of documents about another planet, horrible scenes like those created by a science fiction nightmare.

Michael Klier is not concerned with registering all the situations of surveillance and control and giving a socially critical interpretation of them. What he brings up in his work is the moment at which the banal and ordinary in the functioning of these systems turns into the fantastic, nightmarish image. These images show that Orwell's vision of 1984 has long since come to pass. Today no limits are set on this form of surveillance and its shady side, voyeurism.

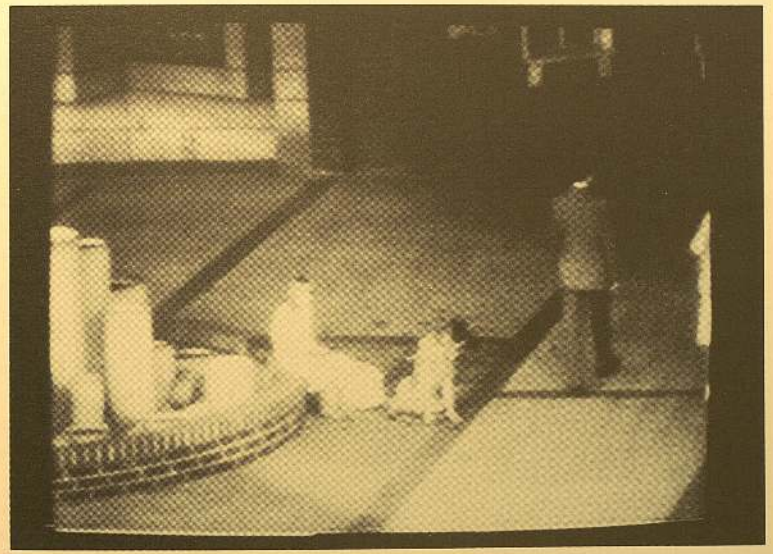
In the video images we have shots of streets, border areas, architectural monsters, sometimes with a remnant of nature, which as an electronic image have the effect of a quotation from afar. But the watching, the seeing without being seen, is no longer confined to the outside world. It is penetrating inwards. People's inner lives must be domesticated too. This starts with the numerous cameras that keep an eye on people while they are at work and runs through to the behavioural research that makes use of cameras in tests on people and animals. These cameras are obscene in a way, because they attack people and can rob them of their dignity.

It is this all-embracingness—outside and inside—that constitutes the tension and threat of these materials: the world becomes a labyrinth. Here appear aspects of life which, as electronic, immaterial sequences of images, warn us that in many places life already no longer exists.

MICHAEL KLIER and BRIGITTE KRAMER

MICHAEL KLIER

Der Riese, 1983



Michael Klier, **uit/from Der Riese**, 1984

Kanaal 1: *Grand Canyon helicoptervlucht*
Kanaal 2: *Rit op de Echo Cliff, Arizona*
Kanaal 3: *Taos zonsondergang, luchtspiegeling*
Kanaal 4: *Teton zonsondergang*

Vele sculpturale werken uit de oudheid—Stonehenge, Pyramiden, Peruaanse Nazca-tekens—bezitten in hun grootschaligheid en nauwkeurig gecomponeerde vorm een andere, religieuze en reflexieve dimensie. Sculptuur weerspiegelt natuur, terwijl ze het stempel, het bewustzijn van de maker in zich draagt.

'Berg-buik.
Mijn buik is een vulkaan.
12.7 en 28 cm-beelden dansen in hem.
Ze zingen over mijn geschiedenis.'

Shigeko

Herbert Read schreef in 1964 'dat de sculptuur vanaf haar ontstaan in prehistorische tijden door de eeuwen heen tot relatief recente tijden als een kunst van de solide vorm, van de massa werd gezien en dat haar kunstwaarde werd gerelateerd aan haar afmetingen'. Het binnendringen van video in het gebied van de sculptuur zal de oude vooroordelen, als zou video 'fragiel', 'oppervlakkig', 'tijdgebonden' en 'vluchtig' zijn, opheffen.

Men vraagt zich af waarom ik bergen maak. Waarom beklim ik een berg? Niet omdat die berg er is, een kolonialistisch, imperialistisch denkbeeld, maar om *waar te nemen, om te zien*. De bergen verschaffen in hun bijna onbegrijpelijke massaliteit en volumineusheid een visuele storm van complexe waarnemingen. . . . ik ben zo snel mogelijk gereden, sneller dan de lichaamssnelheid, ik reed op de hoofdweg in Arizona, die de Echo Cliff wordt genoemd, van het noorden naar het zuiden van de Grand Canyon, door het Navajo reservaat, mijn camera met beide handen vasthoudend, de wind sloeg de microfoon uit het raam van de auto . . . het geluid echoot sneller dan men denken kan, het klinkt als Indiaanse kinderen die paardrijden, als het trommelen voor de regendans ceremonie.

'O ji ya', een kleine vallei met ongeveer duizend rotsen, is de naam van het dorp van mijn voorouders. Ik werd geboren in het land van de sneeuw, in een bergdorp in Japan. Mijn grootvader was een Sumie-schilder. Hij schilderde zijn hele leven lang bergen. Als student beklom ik de Japanse Alpen. Wekenlang bivakkeerde ik 's winters op de helling van de berg Fuji. Sneeuw in de bergen is als video en sculptuur. Licht, snelheid, de vergankelijke kwaliteit van het elektron geplaatst tegenover een bewegingloze, tijdloze massa.

Mijn bergen existeren in gefragmenteerde en zich uitbreidende tijd en ruimte. Mijn verdwijnpunt is omgekeerd, ligt achter het brein van de kijker. Gebroken door spiegels en hoeken ver-

Channel 1: *Grand Canyon helicopter trip*
Channel 2: *Drive on Echo Cliff, Arizona*
Channel 3: *Taos sunset, mirage*
Channel 4: *Teton sunset*

Many great ancient sculptural works—Stonehenge, the Pyramids, Peru's Nazca Lines—bear within their grand scale and precisely composed form another, religious and reflexive dimension. Sculpture mirrors nature while containing the imprint, the consciousness of its maker.

'Mountain-womb
My womb is a volcano.
5-inch and 11-inch image image are dancing inside of it.
They sing of my history.'

Shigeko

Herbert Read wrote in 1964 that, 'From its inception in prehistoric times down through the ages, and until comparatively recently, sculpture was conceived as an art of solid form, of mass, and its virtues were related to spatial occupancy'. Video's incursion into sculptural territory will negate the long-held prejudices concerning video that suggest that video is 'fragile', 'superficial', 'temporal', and 'instant'.

People wonder why I am making mountains. 'Why do I climb the mountain?' Not, 'Because it is there', a colonialist/imperialist notion, but, to *perceive*: to see. The mountains provide a visual storm of perceptual complexity in a setting of almost incomprehensible mass and volume. . . . drove as fast as possible, faster than body speed, drove on the highway in Arizona called the Echo-Cliff, from the north grand canyon to the south Grand Canyon through Navajo reservation, grabbed my camera with both hands, the wind was hitting the microphone out of the window of the car . . . the sound echos faster than mental speed, it sounds like the Indian kids are riding the horse, drumming for the rain-dance ceremony.

'O ji ya', a small valley of a thousand rocks, is the name of my ancestor's village. I was born in the snow country, in a mountain village in Japan. My grandfather was a Sumie painter. He spent his entire life painting only mountains. As a student, I climbed in the Japanese Alps. I camped for weeks on the slope of Mt. Fuji during the winter snows. Snow in the mountains is like video and sculpture. Lightness, speed, the ephemeral quality of the electron set against an unmoving, timeless mass.

My mountains exist in fractured and distended time and space. My vanishing point is reversed, located behind your brain. Then, distorted by mirrors and angles, it vanishes in many points at once. Lines of perspective stretch on and on, crossing at steep angles, sharp like cold, thin mountain air. Time flys and sits still, no contradiction.

SHIGEKO KUBOTA

Three Mountains, 1976-79

Shigeko Kubota, **Three Mountains,** 1976-79

dwijnt het tegelijkertijd in vele punten. Perspectivische lijnen verspreiden zich eindeloos, kruisen steile hoeken die zo snijdend scherp zijn als de koude, dunne berglucht. De tijd vliegt en staat stil, zonder tegenstrijdigheid.

Buckminster Fuller . . . verklaart dat mensen, die van Azië naar Europa trokken, tegen de wind in gingen en machines, ideeën en oosterse filosofieën ontwikkelden, in overeenstemming met de strijd tegen de natuur; dat, aan de andere kant, mensen, die van Azië naar Amerika trokken, met de wind mee gingen, een zeil opzetten en ideeën en oosterse filosofieën ontwikkelden, in overeenstemming met de acceptatie van de natuur . . . Die twee tendensen ontmoetten elkaar in Amerika, brachten een beweging op gang, niet gebonden aan het verleden, tradities of wat dan ook. John Cage, *Silence*, 1958.

SHIGEKO KUBOTA

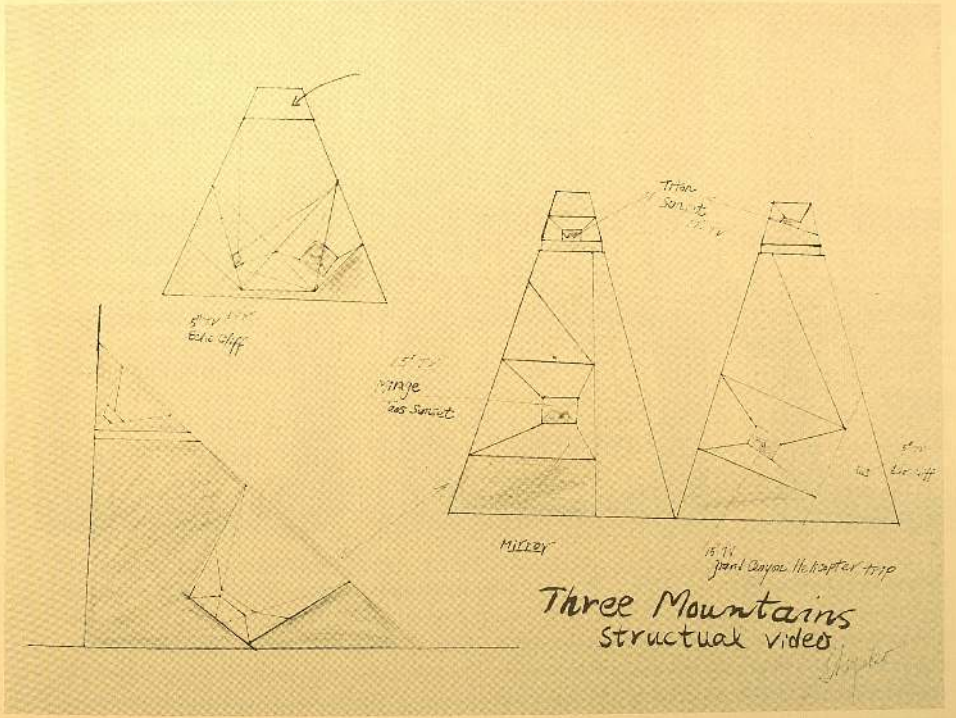
Buckminster Fuller . . . explains that men leaving Asia to go to Europe went against the wind and developed machines, ideas and occidental philosophies in accord with a struggle against nature; that, on the other hand, men leaving Asia to go to America went with the wind, put up a sail, and developed ideas and oriental philosophies in accord with an acceptance of nature. There two tendencies met in America, producing a movement into the air, not bound to the past, traditions, or whatever. John Cage, *Silence*, 1958.

SHIGEKO KUBOTA

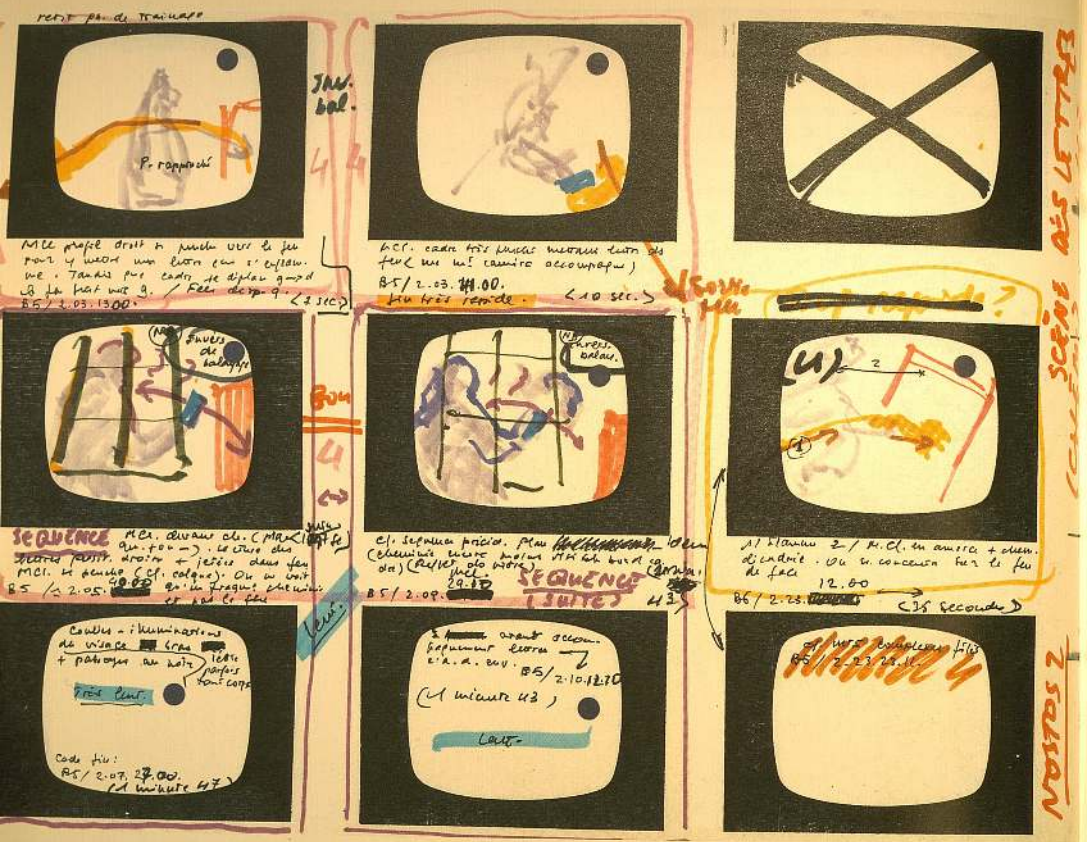
SHIGEKO KUBOTA

Three Mountains, 1976-79

Shigeko Kubota, **schets voor/sketch for Three Mountains,** 1976-79



Thierry Kuntzel, **Storyboard van/of Nostos II**, 1984



De brandende herinnering

Beelden kunnen in brand staan. Al in *Nostalgia* van Hollis Frampton worden er foto's, stuk voor stuk, voor het camera-objectief verbrand. Sporen van een leven die telkens weer met een voice-over worden opgepakt, nadat de foto zelf al is verdwenen. In *Nostos II* brandt het beeld in zijn diepste wezen, de terugkeer van de terugkeer der nostalgie, op het ondraaglijke af. Zes jaar geleden begon Thierry Kuntzel in Nostos I te werken aan de sporen die de herinnering achterlaat, uitwist en weer terugvindt. De opwinding en smart van een actieve herinnering. Nu laat hij ons zien hoe een herinnering in brand staat. Dat is het unieke effect van zijn installatie. Het waarachtige en geestslopende beeld wordt opgebouwd in tijd, terwijl het in zijn dichtheid toch zijn vluchtigheid behoudt.

Nostos II vertelt een verhaal. Maar het enige thema van dat verhaal is de tijd. Vier delen, vier tijden, vier aspecten of functies van tijd. De vrouw, de onbekende, rookt een sigaret: de echte

The burning memory

There are images that burn. Already in Hollis Frampton's *Nostalgia* one sees photos consumed one by one in front of the lens, traces of a life recaptured in voice-over each time after the photo has already disappeared. In *Nostos II* the image burns in its very essence, the return of the return of nostalgia, up to the insupportable. Six years ago in *Nostos I* Thierry Kuntzel began his work on the traces that memory leaves behind, wipes out and recaptures again, the agitation and pain of a memory at work. Now he shows us a memory burns. This is the unique effect of his installation. The mental image, the true image that consumes the body, builds itself up there in time, yet still retains its instantaneity.

Nostos II tells a story. But the only subject of that story is time. Four parts, four times, four aspects or functions of time. The woman, the unknown, smokes a cigarette: the pure time that passes, time consumed. More and more photos are accumulated.

THIERRY KUNTZEL

Nostos II, 1984

tijd die verstrijkt en verbruikt wordt. Foto's stapelen zich op, hopen zich op, verdwijnen en keren weer terug: de tijd van de herinnering, het terugroepen in de herinnering van de tijd die verdaan is. Bladzijden van een boek worden onophoudelijk omgeslagen, de tijd wordt doorgebladerd, de tijd vervoegd met de cultuur en de ledigheid. De onbekende gooit brieven in het vuur, in de open haard die als 'leitmotiv' dient voor de vier delen: door die handeling heen die het heden en verleden met elkaar verbindt, zoals in de tijd van de foto's en het boek, komen we opnieuw—maar op een andere manier— terecht in de verbruikte tijd.

Hoe wordt dit verhaal over de tijd een schouwspel van onze geestesactiviteit? Hoe komt de toeschouwer ertoe het functioneren van zijn eigen geest te beleven, terwijl hij buiten zichzelf geprojecteerd wordt?

Het begint met het 'vertragen' van de ontregelde paluche*, waardoor het zwart-wit beeld tot materialiteit wordt. Het vertraagde licht geeft aan elke beweging (van de camera, van het lichaam van de actrice, van de voorwerpen), spookachtige contouren. Deze witte materie verdubbelt al de elementen van de voorstelling en verbindt ze onderling: ze legt de nadruk op wat men ziet, tegelijkertijd maakt ze het onwerkelijk, terwijl men aan die onwerkelijkheid eens te meer geloof gaat hechten. Strikt genomen is er binnen het kader nooit een echt beeld, maar een verdichting van het beeld. Ieder niveau heeft zijn eigen tijd in zich, die niet werkelijk overeenkomt met de tijdsduur, maar eerder met de mixage van de lagen materie. Dat is zo bij de serie foto's die elkaar opvolgen, opgestapeld worden en ook in elkaar overvloeien. Soms wordt het duizelingwekkend wanneer die versmelting verder gaat tegen de achtergrond van een raamkozijn dat uit een ander beeld lijkt te komen maar toch tot hetzelfde behoort. Dat beweeglijke, fluctuerende, terugwijkende maar duidelijk aanwezig kader stelt de open ruimte voor, het materiële, psychische scherm waarop alle beelden zich neerlaten en van waaruit ze weer tevoorschijn komen.

Het licht is ondoorzichtig en het straalt ook. De sigarettenrook en het vuur in de open haard worden bijvoorbeeld binnen het kader groter, overwoekeren het en verdwijnen in het niet, terwijl ze de tijd omsmeden tot een materialiteit waarvan de energie toe- en weer afneemt, van een teveel aan wit tot een zwart dat alles opslokt. Die tijd met zijn sporen, zijn lagen, zijn indrukken, is vol van intensiteit. Maar deze dichtheid (bundeling), deze intensiteit, deze tijd die maar niet voorbijgaat en die maar van vorm blijft veranderen, dat alles heeft de kracht en de glans van het kortstondige in zich. Of beter gezegd, uitgaande van het kortstondige wordt een ongrijpbare, niet te bepalen tijd gecreëerd. Negen schermen: hier of daar, hier en daar komt het beeld op zoals herinneringen opdoemen uit het geheugen, soms logischerwijze, soms onverwachts. Er zijn 1, 2,

piled up, disappear, return: the time of memory, the anamnesis of time lost. Pages of a book turning incessantly: time leafed through, the conjugated time of culture and idleness. The unknown throws letters into the fire, into the fireplace, the image which serves as the *Leitmotiv* of the four parts: through this action which unites present and past, as in the time of the photos and the book, we again enter, in a different way, the time consumed.

How does this story of time become a spectacle of our mental activity? How does the spectator, projected outside himself, come to experience the functioning of his own mind?

First of all there is the 'drag' of the *paluche** brought out of adjustment, which gives the black and white image a material of its own, sluggish light tracing round each movement (of the camera, of the actress's body, of the objects manipulated) contours of a ghostly character. This white material duplicates all the elements in the representation and binds them together: it accentuates what one sees, but at the same time it makes it unreal, while making one believe all the more in that very unreality. Strictly speaking, there is never an image in the frame, but layers of images, each level with its own internal time, which does not correspond exactly with its duration, but rather with the mixing of the layers of material. In the sequence of photos, for example, which are substituted for one another. There are moments when this reaches the point of vertigo, when this fusion takes place against a window frame which appears to come from another image, but is nonetheless part of the same one: this mobile, fluctuating, fugitive, but nonetheless present framework is the open space, the material and psychic screen on which all the images deposit themselves and from which they spring.

The light is sluggish, but it also irradiates. The smoke of the cigarette, the flames in the fireplace, for example, grow inside the frame, invade it and die there, making time into a material of which the energy rises and falls from too much white to its vanishing into the black. This time of traces, of layers, of impressions, is full of intensities.

But these layers, these intensities, this time that will not pass or finish its transformations, all this has the violence and brilliance of a snapshot. Or rather, starting with the snapshot, an elusive and indefinable time is created. Nine scenes: the image appears here or there, here and there, just as the reminiscence arises in the memory, logically or, equally, arbitrarily. There are 1, 2, 3, 4, 5 6, 7, 8 or 9 images, always more or less different and playing on those degrees of difference (with the sole exception of the shot of the fireplace), which supplement each other, cross each other, react to each other, spin around on this screen of screens. A block of images which fill it completely (sometimes: the fireplace again), because emptiness regulates their circulation. The black is

3, 4, 5, 6, 7, 8 of 9 beelden, altijd min of meer verschillend en inspelend op die verschillen (op een uitzondering na: het beeld van de open haard). Ze vullen elkaar aan, doorkruisen elkaar, reageren op elkaar en maken elkaar dol op dit scherm der schermen. Een 'blok' van beelden dat alles vult (soms weer de open haard), omdat de leegte de circulatie ervan regelt. Het zwart is van wezenlijk belang, de zwarten die ruimschoots gespaard blijven en van waaruit het beeld iets meer of iets minder, maar altijd onverwacht, kan ontstaan. Het monteren van de negen banden vereist zozeer geduld, kunde en onverbiddelijkheid dat de psychische tijd zich op een explosieve manier in de ruimte vestigt. Dat gebeurt in alle buitensporigheid en willekeur van haar vasthoudendheid.

Nostos II wordt daardoor een van de meest directe uitingen van het 'magische blok', door middel van welk begrip Freud het psychische mechanisme poogde voor te stellen.

Thierry Kuntzel vroeg zich een paar jaar geleden af of het 'filmmechanisme' het 'magische blok' zou zijn dat Freud er niet in heeft kunnen ontdekken (het filmmechanisme: 'het onbewuste' van film, de ontheemde film, de gecondenseerde film, de geanalyseerde film, de film van de film, 'de andere film'). Vanaf zijn eerste band (de werktitel van *Nostos I* is lang *Wunderblock* geweest) heeft Kuntzel zijn uiterste best gedaan een zichtbare vorm te geven aan de vraag, hoe video een nieuwe bestemming geeft aan de beeldenproducerende machine en de cinema vervolmaakt. Maar hij heeft nog niet eerder zijn doel zo volledig bereikt als nu in deze installatie.

Dat is de reden waarom de cinema erop terug kan vallen. De laatste tijd van *Nostos II:* de cinema als herinnering en citaat. En, met een ongelooflijke heftigheid: het oproepen van de verbeelding. Bij het begin en aan het eind zijn wat muziek en een stem voldoende (en bij het beeld van het leidmotief enkele korte, hoger wordende tonen). Wie de film niet herkend heeft, krijgt er, volgens mij, een verwarde, maar zeer levendige indruk van 'déjà vu' door, en hij gaat in één keer, als had een hypnotische schok hem in beweging gezet, een ruimte uit het verleden binnen: Het fantasma waarop de grote Amerikaanse films gebaseerd zijn. De toeschouwer die *Letter of an unknown woman* kent, beleeft hier iets zeer schrijnends: Hij zal zich huiverend herinneren dat in die film (met Vertigo de wreedste in de Amerikaanse filmgeschiedenis) een stervende vrouw—de onbekende—een onmetelijk lange brief schrijft waarult de hele film voortvloeit. Een brief, geadresseerd aan de man die haar niet wist te beminnen en die haar tenslotte niet kon herkennen, omdat hij in haar nooit iets anders had gezien dan een 'beeld'.

RAYMOND BELLOUR

*een nieuwe Franse camera

fundamental, blacks largely preserved, from which the image can be born, a bit more, a bit less, always unexpectedly. Thus the montage of the nine tapes is the patient, skilled and implacable operation whereby the explosion of psychic time installs itself in space, in all the excess and arbitrariness of its insistence.

This makes *Nostos II* one of the most direct expressions of the 'magic block', posited by Freud in his attempt to represent the psychic mechanism. A few years ago Thierry Kuntzel asked himself whether the 'film mechanism' (the 'unconscious' of film, the displaced, condensed analysed film, the film of the film, 'the other' film) might not be this magic block which Freud was not able to discover in it? From his first tape onwards ('the working title of *Nostos I* was 'Wunderblock' for a long time') Kuntzel has thrown all his energy into making visible this question via which the video film gives a new turn to the destiny of the image machine and completes the cinema film. But he has never quite hit the mark until now, in this installation. That is why the cinema film can draw on it.

The last time in *Nostos II:* the cinema film as memory and quotation. And with unbelievable violence: the call of the fiction. All that is needed is, at the beginning and end of the film, a bit of music and a voice (and on the *Leitmotiv* image a few short rising scales). Anyone who has not recognized the film will, I think, get from this a confused, but very vivid impression of *déjà vu*. As if at a hypnotic click, he will all at once enter a space from the past: the fantasy on which the American feature film is based. The spectator familiar with *Letter from an Unknown Woman* will experience something more piercing: he will remember with a shudder that in that film (along with *Vertigo* perhaps the cruellest ever made in America) a dying woman—the unknown—is writing an immensely long letter out of which the film flows. A letter addressed to a man who could not love her and who could even end up by not recognizing her, because he had never seen her as anything but an image.

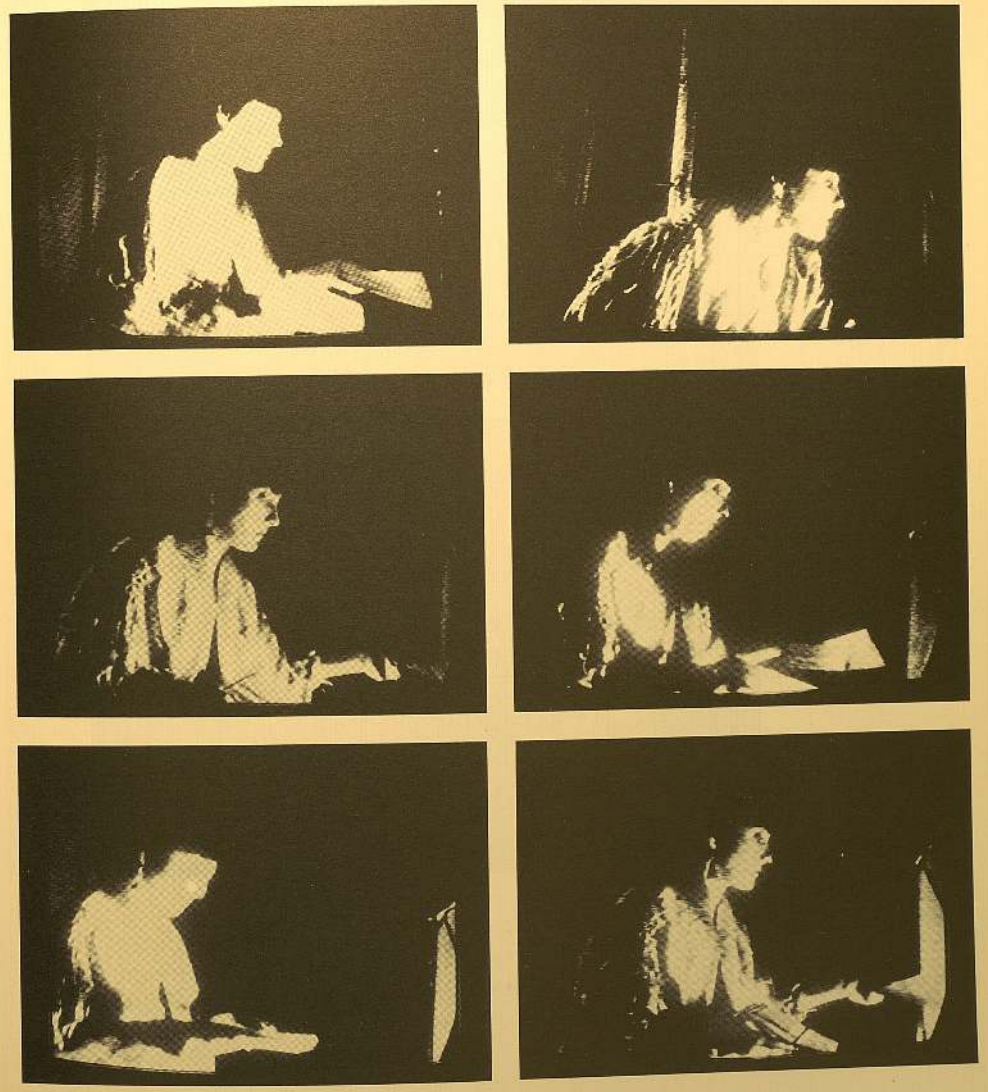
RAYMOND BELLOUR

*a new French camera

THIERRY KUNTZEL

Nostos II, 1984

Thierry Kuntzel, **uit/from Nostos II**, 1984



Marie-Jo Lafontaine, **uit/from A las cinco de la tarde,** 1984

MARIE-JO LAFONTAINE

A las cinco de la tarde, 1984

Over de onmogelijkheden van het communiceren.

About the impossibilities of communication.

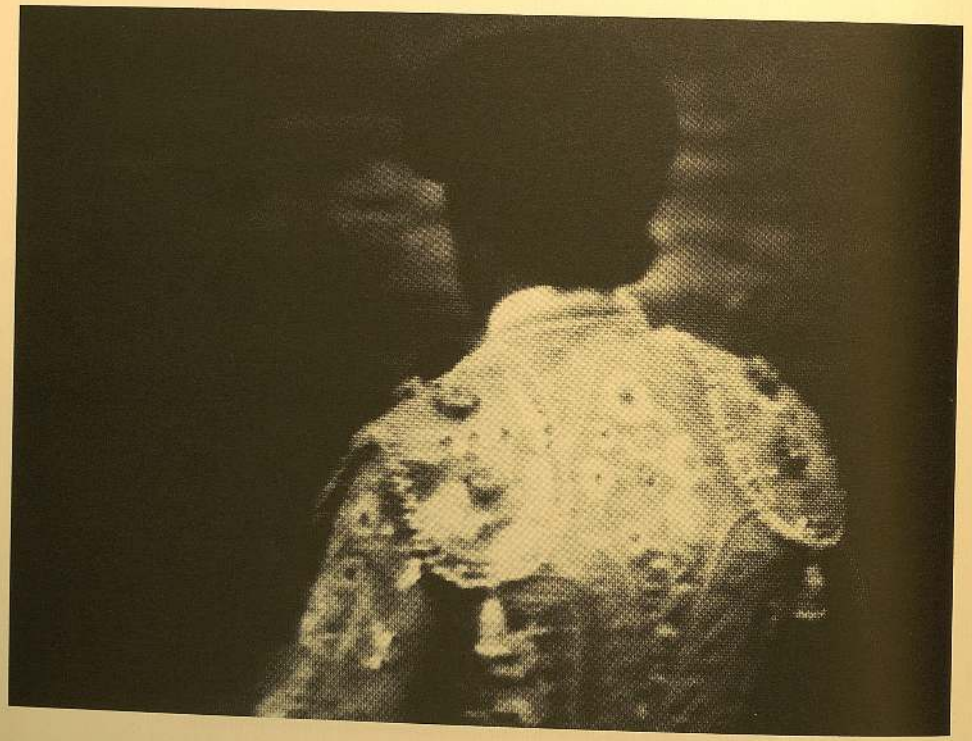
MARIE-JO LAFONTAINE

A las cinco de la tarde, 1984

La corrida.

Le premier acte est un procès
le deuxième est la sentence
le troisième acte est l'exécution
tels sont les trois actes de cetee tragédie.

L'arène.
dernier lieu sacrificiel
ou la mort à toujours raison,
dans l'arène il y a toujours mort
c'est un lieu passionnel où se déchaînent les
dernières passions sacrificielles.



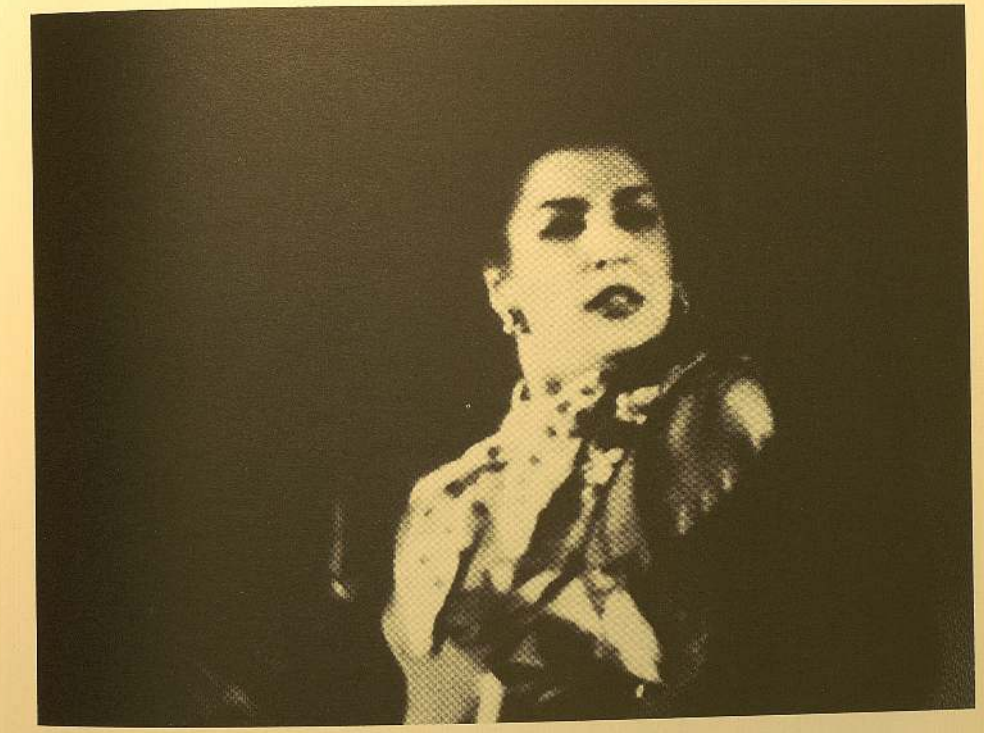
Marie-Jo Lafontaine, **uit/from A las cinco de la tarde,** 1984

Le flamenco

Danse sacrée, hautaine et rigoureuse.
Les corps portent sur le désir, l'attirance,
la provocation, le défi.
Le flamenco est une ode à la vie, à l'amour,
à la mort.

Les corps se repoussent et s'attirent
ils ne se touchent pas
ils se frôlent, comme des dangers,
se toucher serait mortel

Dans le flamenco, l'ambiguïté est telle, qu'elle
dégage une force de fascination presque malsaine.



Marie-Jo Lafontaine, **uit/from A las cinco de la tarde,** 1984

Ohio at Giverny, gemaakt voor de in 1983 in New York gehouden Whitney Biënnale, is het bekendste werk van video kunstenares Mary Lucier. Het werk *Ohio at Giverny*, dat bestaat uit zeven beeldschermen van verschillend formaat, die in een boog in een holle muur staan opgesteld, toont twee gesynchroniseerde kanalen met kleuren videoband, waarin beelden van Luciers geboorteplaats in Ohio en de tuinen van Claude Monet in Giverny naast elkaar worden gezet. Het verhaal, dat wordt verteld door middel van poëtisch vervlochten beelden en geluiden, is de weergave van een reis van het eenvoudige Amerikaanse land in het midden-Westen naar de betrekkelijke verfijning van het Europese landschap. Voor Mary Lucier is deze reis zowel een persoonlijke als een culturele Odyssee. Het werk, dat is gebaseerd op herinneringen uit de jeugd van de kunstenares, is meer dan een autoblografie. Het wordt een verkenning van de schakels tussen het individuele en het collectieve, het verleden en het heden, herinnering en ervaring.

Ohio at Giverny is opgedragen aan Luciers oom, William C. Beer, en haar tante Jacqueline de Sommyevre, beiden inmiddels overleden. William Beer, die advocaat was, ontmoette Jacqueline, dochter van een Franse graaf en gravin, tijdens zijn detachering in Frankrijk. Zij trouwden en vestigden zich in Ohio. Hun verbintenis vormt de Amerikaans/ Franse draad die door het videoverhaal loopt. De excentrieke dorpsadvocaat en zijn aristocratische vrouw waren voor de jonge kunstenares mythische figuren, een bron van inspiratie voor haar dromen van avontuur en cultuur, en in die hoedanigheid legden zij de kiem voor haar latere verbeeldingswereld.

Het 19 minuten durende stuk begint met buitenopnamen van het huis van de familie, gevolgd door beelden van de Victoriaanse kamers, en van het omringende landschap van Ohio. Door de lucht klinkt het klaaglijke geluid van een trein. Een plotselinge beweging brengt de zeven monitoren tot leven, en het beeld verplaatst zich naar Frankrijk, en een architectuur die doet terugdenken aan de oude aristocratie. Boven de daken breekt een onweer los en wanneer de lucht opklaart bevindt de kijker zich te midden van impressionistische landschappen, en uiteindelijk tussen de pergola's, de bruggen, paden, waterlelies en weerspiegelingen in de vijver van Monets landgoed in Giverny.

Monet vervult verschillende functies in *Ohio at Giverny*. In visueel opzicht is het werk als geheel een hommage aan zijn late periode, met pompeuze beelden, gechargeerde kleuren, overbelichting, en de ontleding van materie in licht. Voor Lucier vertegenwoordigt hij ook de verfijning en de decadentie van de Oude Wereld waarmee zij bij haar tante voor het eerst kennis maakte, en in dat opzicht is zijn invloed zowel subjectief als mythologisch. Hij fungeert, om met de kunstenares te spreken, als het 'kunsthistorische geheugen' van het werk; in

Ohio at Giverny, created for the 1983 Whitney Biennial in New York, is the best-known work of video installation artist Mary Lucier. Consisting of seven monitors graduated in size and arranged in an arch within a concave wall, 'Ohio at Giverny' displays two synchronized channels of color videotape which juxtapose footage from Lucier's Ohio birthplace and Claude Monet's gardens at Giverny. The narrative, told through poetically interwoven images and sounds, chronicles a journey from the simplicity of the midwestern American countryside to the relative sophistication of the European landscape. For Mary Lucier this journey is both a personal and a cultural Odyssey. Based on memories of the artist's childhood, the work transcends the purely autobiographical to become an exploration of the links which connect the individual and the collective, the past and the present, memory and experience.

Ohio at Giverny is dedicated to Lucier's uncle, William C. Beer, Jr., and her aunt Jacqueline de Sommyevre, now both deceased. William, a lawyer, met Jacqueline, the daughter of a French count and countess, while he was in the Occupation forces in France; they married and settled in Ohio. Together these two form the American/ French underpinning of the video narrative. The eccentric, small-town lawyer and his aristocratic wife were mythic personae to the young artist, catalysts for her dreams about adventure and culture, and as such they were of seminal importance to her imaginative life as she grew older.

The 19 minute piece opens with exterior views of the family home, followed by interior shots of its Victorian rooms, and scenes of the surrounding Ohio landscape. The mournful sound of a train fills the air; a sweep of motion activates the seven monitors, and the scene dissolves to France and the architectural structures reminiscent of the old aristocracy. A thunderstorm breaks out over the rooftops, and as the air clears, the viewer finds himself amidst the landscapes of Impressionism and, finally, the trellises, bridges, paths, waterlilies, and pond reflections of Monet's grounds at Giverny.

Monet serves several functions in *Ohio at Giverny*. Visually, the work as a whole is an hommage to his late period in its luscious imagery, its charged colors, its luminosity, its breakup of substance into light. To Lucier, he also represents the Old World sophistication and decadence first introduced by her aunt, and on that level he functions both subjectively and mythologically. He serves, in the artist's words, as the 'art historical memory' of the work; in him she finds the link between her private memories and the collective consciousness of our culture.

As the two video channels alternate on the seven screens, the shifting imagery becomes dematerialized into shapes, colors, and sounds charged with deeply romantic overtones. The forms of the garden disintegrate and reintegrate across the seven

MARY LUCIER

Ohio at Giverny, 1983

Mary Lucier, **uit/from Ohio at Giverny**, 1983

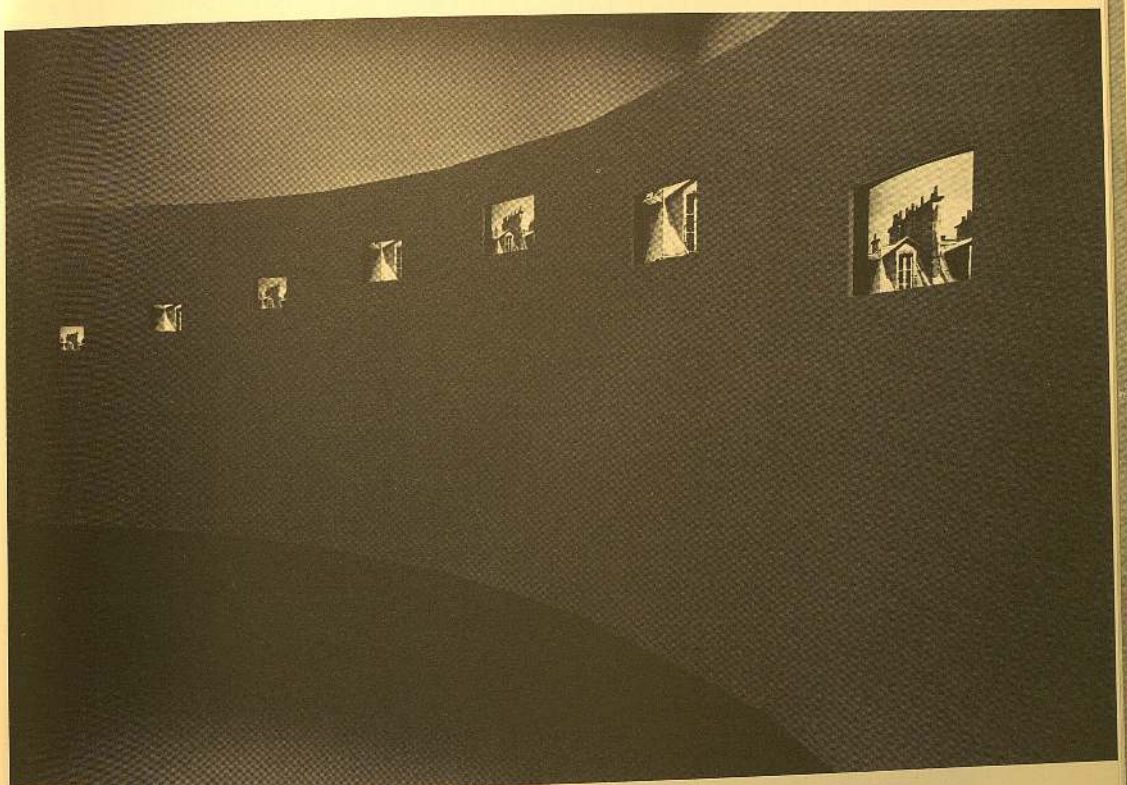
hem vindt zij de schakel tussen haar persoonlijke herinneringen en het collectief bewustzijn van onze cultuur.

Terwijl de twee videokanalen afwisselend op de zeven schermen verschijnen, verschuiven de beelden tot een abstractie van vormen, kleuren en geluiden, overladen met diepromantische tonen. De vormen van de tuin vallen uiteen en komen weer samen op de zeven schermen, begeleid door het geluid van vogels en bellen. De glorie en het verval van Monets tuin zijn onlosmakelijk verbonden met dit werk; ze zijn niet te scheiden, zoals ook getoond wordt dat de dood niet te scheiden is van het leven. Het stuk eindigt op een kerkhof waar de klaagzang van een verre trein weerklinkt, die de kijker vervult van een diepe nostalgie, door de schoonheid des te pijnlijker gevoeld. Net als in Luciers eerdere werk zijn schoonheid en verlies met elkaar verweven, maar in *Ohio at Giverny* wordt deze tegenstelling een archetype voor het menszijn. SHELLEY RICE

screens, accompanied by the layered sounds of birds and bells. The glory and the dissolution of Monet's garden are inextricably bound in this work; they are inseparable, as death is shown to be inseparable from life. The piece ends in a graveyard reverberant with the low moan of a distant train, filling the viewer with a profound nostalgia all the more painful because it is so beautiful. As in Lucier's earlier works, beauty and loss are intertwined; but in *Ohio at Giverny* the two states become archetypal markers of the human condition. SHELLEY RICE

MARY LUCIER

Ohio at Giverny, 1983



Mary Lucier, **Ohio at Giverny,** 1983

De verhouding tussen zender en ontvanger behandelt Odenbach zoals de schilder de werking van zijn schilderijen beoordeelt. De synthetische presentatie van beelden op het televisietoestel wordt door Odenbach op virtuose wijze aan de orde gesteld, in een persoonlijke stijl, verleidelijk en gevaarlijk eerlijk. Odenbach monteert een polyfonie van hoofd- en nevenwegen, van kritische en gefascineerd geobserveerde of geconstrueerde uitsneden uit de werkelijkheid en verbindt deze met zijn eigen herinnering. Hoe was het toen? Voor mij, voor de anderen? Hoe heeft de verbeelding de gebeurtenissen gefilterd? Welke ervaringsmodellen worden zo in het heden geprepareerd voor de toekomst?

Voor de in esthetisch opzicht geëmancipeerde kijker naar de beeldindustrie is het geheimzinnig gegoochel met informatie- en suggestiecodes, waarmee de gewenste levensomstandigheden bereikt worden, opvallend. Daarom concentreert Odenbach zich op waarnemingen die aan zijn dynamiek van horen en zien eigen zijn, en op de verbeeldingsenergie die haar eigen richting volgt. Men zou duidelijker willen zien wat men vermoedt. Men wil het weten—wanneer men zich niet uit gemakzucht laat bevoogden. Odenbachs beeldsnede reconstrueert en constitueert de psychische dynamiek van deze zoekactie, waarbij vóór heldere beelden hindernissen geschoven worden, die het inzicht vertragen en uitdagen tot een hernieuwd begin. Daarin is de beweging van verbeelding en psyche niet ongelijk aan een oneindig lint.

DR. M. GRÜTERICH, 1984, uit: Kunstforum *M. Odenbach, Das Schweigen Deutscher Räume*

Bij mijn installatie

De installatie bestaat uit drie monitors, dat wil zeggen drie verschillende videobanden en twee objecten. Het toetsenbord van een piano wordt als statische metafoor in alle drie de monitors gebruikt. Beweging binnen het statische object ontstaat door de piano op drie verschillende manieren te gebruiken, één voor iedere monitor. Eigenlijke spanningsvelden ontstaan door de associatiereeksen die met elk gebruik, dat wil zeggen met iedere monitor op steeds één vlak, verbonden zijn. Het zijn heel bewogen beeldreeksen, die op verschillende manieren steeds thematisch in de piano ingevoegd worden. Ik heb als element de piano gekozen, omdat die, los van een persoonlijke binding, met name met de klassieke muziek, voor mij bovendien uitdrukking en symbool is van de burgerlijke culturele opvoeding.

De stemmingsbeelden die door de installatie zullen worden opgeroepen, hebben speciaal met Duitsland te maken.

M. ODENBACH, 1984

Odenbach handles the relationship between transmitter and receiver in the way an artist assesses the effect of his pictures. He questions the synthetic presentation of images in the television set-up in a virtuoso manner and a personal style that is seductively and dangerously honest. He assembles a polyphony of main and secondary themes, snippets of reality observed or constructed critically and/or with fascination, and links this with his own memories. How was it then? For me, for the others? How has imagination filtered the events? What experiential models are being prepared thus in the present for the future?

To the aesthetically emancipated viewer of the image industry the mysterious juggling with information and suggestion codes whereby the desired circumstances of life are achieved is striking. Therefore Odenbach concentrates on observations peculiar to his own dynamics of seeing and hearing and on the imaginative energy that follows its own path. One would like to see more clearly what one suspects. One wants to know—when one does not relax into letting oneself be patronized. Odenbach cuts his images in such a way as to reconstruct and construct the psychic dynamic of this act of searching, whereby impediments get in the way of clear images, delaying insight and challenging one to start again. In this the movement of imagination and psyche is not unlike an endless knot.

DR. M. GRÜTERICH, 1984, from: Kunstforum *M. Odenbach, Das Schweigen Deutscher Räume*

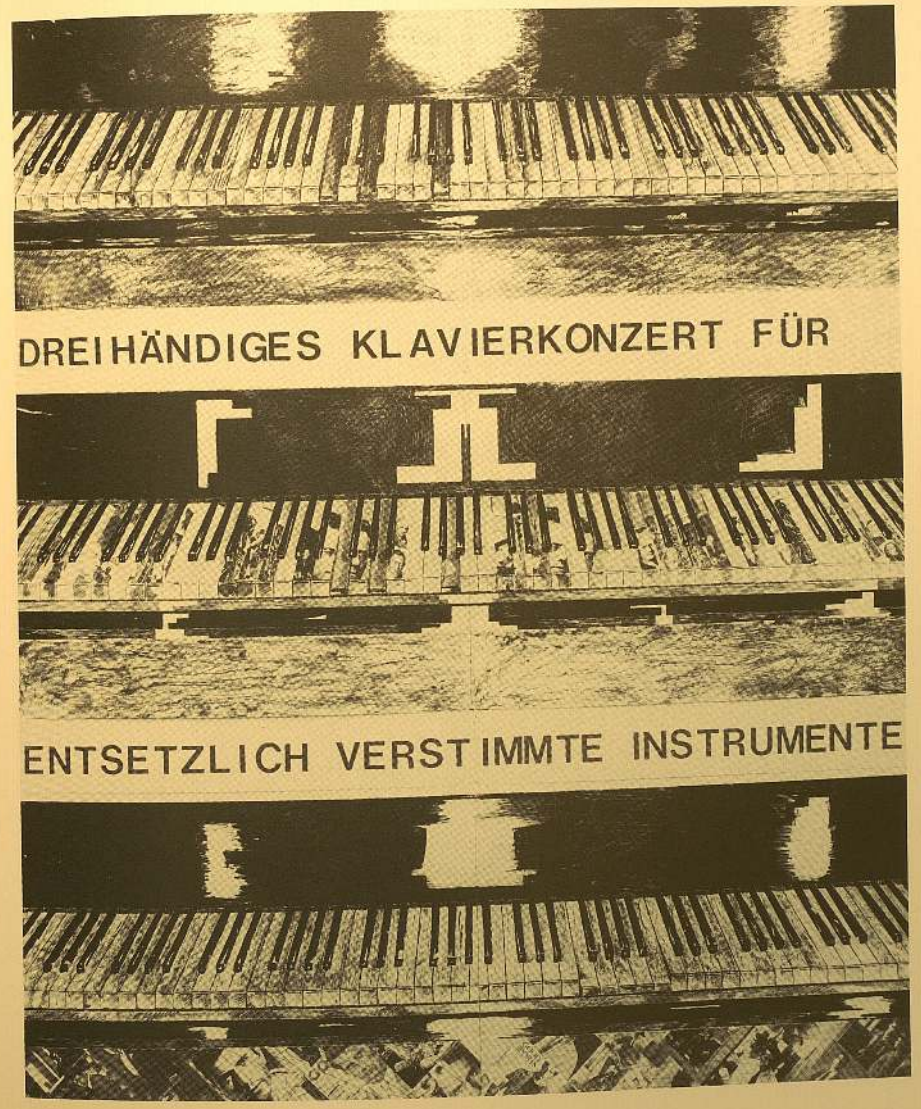
On my installation

The installation consists of three monitors, i.e. three different video tapes, and two objects. The keyboard of a piano is used in all three monitors as the static metaphor. Movement is created within that static object by three different ways of using the piano, each of which is added to one of the monitors. Genuine fields of tension are produced by the series of associations linked with each kind of use, i.e. with each monitor on just one level. Highly agitated sequences of images are inserted into the piano in different ways, but always thematically. I have chosen the piano as the element because, apart from its personal association, with classical music in particular, it is also to me an expression and symbol of bourgeois cultural education.

The atmospheric images that will be produced by the installation have to do with Germany in particular. M. ODENBACH, 1984

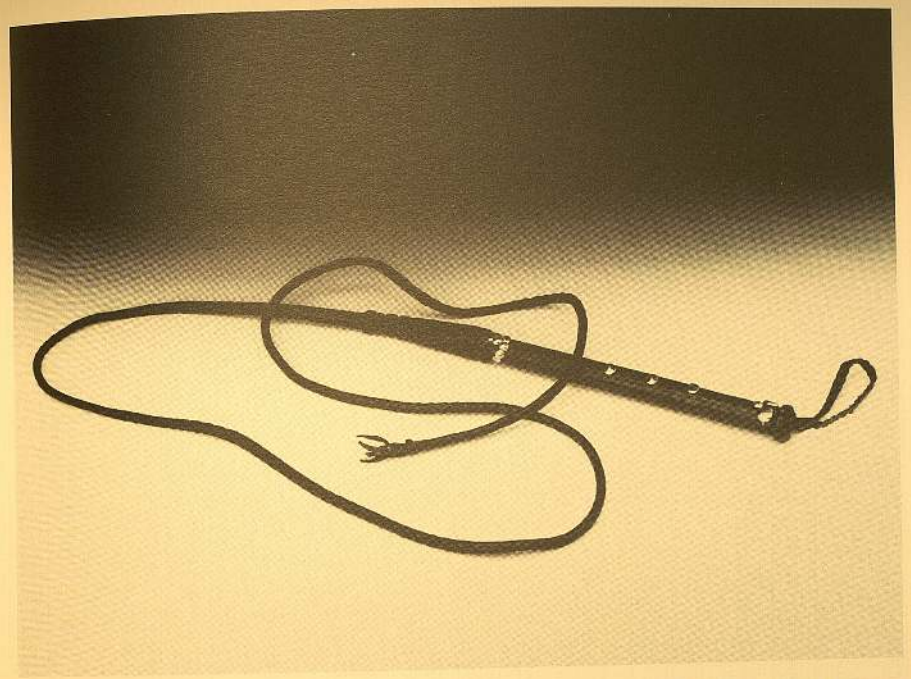
MARCEL ODENBACH

Dreihändiges Klavierconcert für entsetzlich verstimmte Instrumente, 1984



MARCEL ODENBACH

Dreihändiges Klavierconcert für entsetzlich verstimmte Instrumente, 1984



Marcel Odenbach, **uit/from Dreihändiges Klavierconcert für entsetzlich verstimmte Instrumente,** 1984

TONY OURSLER

L7-L5, 1984

L7-L5, een videoinstallatie van Tony Oursler in The Kitchen, New York, maart 1984

Het kijken naar deze installatie bracht bij mij een kettingreactie teweeg, een vloed van uiteenlopende gedachten. Je zou het 'zien op het eerste gezicht' kunnen noemen: onverwachte beelden die in al hun diversiteit uit het niets lijken te ontstaan. Als er iets bepalend is, is het wel de plaats waar het zien begint . . . in het donker.

Volgens de kunstenaar wordt hier gerefereerd aan het huiselijke donker, aan huizen en kamers waar de nacht door de televisie wordt verlicht. In de zaal waarin de installatie is opgesteld kan het best nacht zijn. Het is er in elk geval donker en het enige licht is van het soort dat alleen van een televisietoestel afkomstig kan zijn. Maar er zijn geen tv-toestellen, geen monitoren. Televisie is overal en nergens te zien, althans niet direct, niet als de bekende rechthoek, niet anders dan in de weerkaatsing van licht, losgelaten beelden.

De beelden worden losgelaten op aluminiumfolie, gekleurd water en stukken gebroken glas. Op deze simpele, alledaagse materialen spelen Ourslers videobeelden hun spel; de materialen veranderen in respectievelijk een sterrenkolonie, een minimeertje en een glazen huis . . . het zijn plaatselijke bezienswaardigheden die het overigens donkere toneel verlichten.

Boven een stadsgezicht van kartonnen gebouwen hangt de sterrenkolonie te schitteren in gekleurd licht. Het licht is afkomstig van een verdekt opgestelde televisieontvanger die rechtstreeks uitgezonden televisiebeelden projecteert. Stukjes van deze geprojecteerde beelden kaatsen terug als gekleurde lichtstralen. (. . .) En omdat het oog maar één ding tegelijk kan zien, kunnen deze in aluminiumfolie weerkaatsende stukjes of de gedaante van een ster aannemen of ze kunnen staan voor de

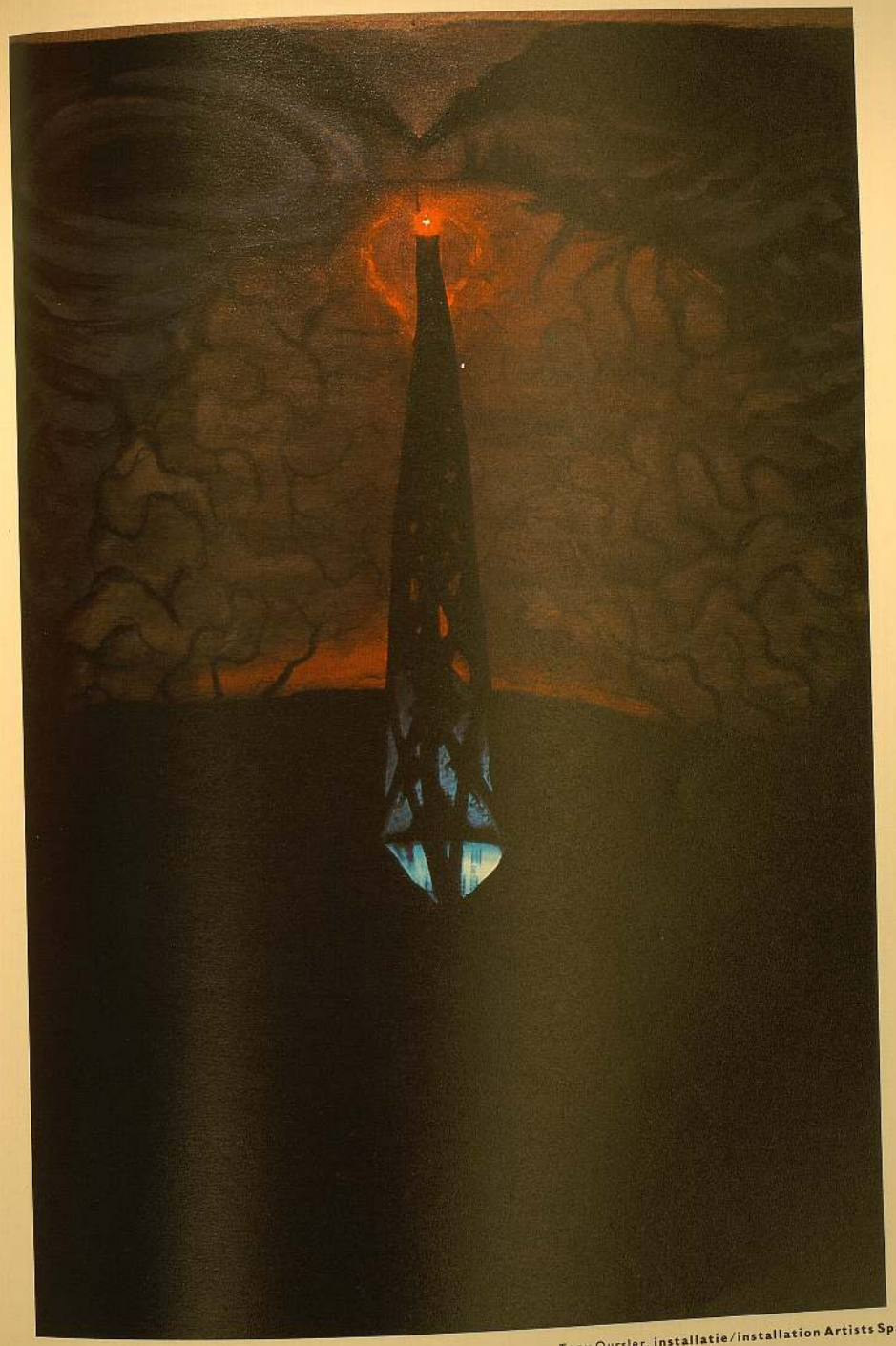
L7-L5, a video installation by Tony Oursler at The Kitchen, New York City, March 1984.

Seeing this installation set off a chain reaction, a host of divergent considerations. It might be called 'seeing at first sight', this unexpected cropping-up which in all its diversity seemed to spring into being all at once. If there is anything to designate in the first place, it's the place where seeing begins . . . in the dark.

According to the artist, there's a reference being made here to domestic darkness, to houses and rooms where the night is lit by television. In the installation room . . . maybe it is night. All is definitely dark and the only light is the kind only a television emits. Yet gone are the TV sets, the monitors. Television is all around and nowhere to be seen; not directly, not on the familiar rectangle, not as anything except reflected light, images let loose.

They're released onto tin foil, tinted water, pieces of broken glass. It's on these unvalued, everyday materials that Oursler's video images play; materials turned respectively into a colony of stars, a miniature lake, a glass house—each of which is a local viewing site illuminating an otherwise darkened scene:

Over a cityscape of cardboard buildings dangles the colony of stars glinting with colored light. An undisclosed television receiver is the sender of light, projecting on-air broadcast images. Parts of these projections bounce back as colored glints. And as the eye can focus only on one thing at a time, these fragments ricochetting off tin foil can be either the shape or a star of the twinkling of an image. As for television-the-sender . . . it's an emissary that's got its eye on colonizing the skies, an agent that would be king. It would be hard to imagine any child any longer looking up to the night and questioning, " . . . twinkle, twinkle, little star, how I wonder what you are'. In a second scene, there are children left to imagine what they will.



Tony Oursler, installatie/installation Artists Space, NYC, 1984

fonkeling van een beeld. Wat de televisie-als-zender betreft . . . het is een geheime afgezant die erop uit is de hemel te veroveren, een agent die koning zou willen zijn. Het is haast niet voor te stellen dat er nog kinderen zijn die 's nachts omhoog kijken en vragen . . . 'twinkle twinkle little star, how I wonder what your are'. In een tweede scène komen kinderen voor die hun fantasie de vrije loop mogen laten.

Een mini-meertje, omgeven door karton, weerspiegelt het beeld van een jongen en een meisje die aan het spelen zijn (het lijkt op een zonderling videospelletje of een peepshow). Hun speelgoed is afkomstig uit het rijk van de science fiction en maakt veel lawaai. Het geheel geeft een weinig luchthartig beeld van de wereld. De wereld van kinderspel is gekoppeld aan een volwassen tegenhanger, aan een industrie die veel ophef maakt over science fiction in films en tv-programma's, snoep, stripboeken en een hele reeks van andere zaken die zijn uitgevonden door een inmiddels abnormaal grote onderneming. Bewijzen dat science fiction als uitvinding daarentegen werkelijk iets te betekenen zou hebben worden gebagatelliseerd en terzijde geschoven. Ze zouden niet meer dan het mini-meertje vullen. Aan de oppervlakte ligt het moment waarop de vragen worden gesteld. Zullen de kinderen met hun speelgoed een eigen wereld gaan scheppen? Of zullen de produkten van de science fiction industrie hun fantasie blokkeren en uitschakelen?

Een derde tafereel in de installatie toont sporen van de andere kant van science fiction, die helemaal geen 'fiction' is voor al die mensen die in het dagelijks leven ontmoetingen met buitenaardse wezens hebben gehad.

Op een zwartpapieren kei staat het huis van gebroken glas waarin (op de band) een bezoeker wordt ontvangen die daar min of meer toevallig is terecht gekomen. De bezoeker is een vrouw die als enige heeft gereageerd op een verzoek om verslagen van persoonlijke ervaringen met buitenaardse wezens. De kunstenaar had een oproep daartoe geplaatst in een plaatselijke New Yorkse krant. Er kwam slechts één—gretige—reactie op binnen, maar deze vrouw lijkt dan ook onuitputtelijk in het vertellen van haar ervaringen, temeer daar een installatie een ongebruikelijke plaats lijkt voor een videotape die constante aandacht vraagt; een tape met samenhangende beelden en synchroon gesproken geluid. De tijdsduur is hier niet van belang, de videotape is geen middel ter aanvulling van een statische structuur, niet bedoeld om een synthese tot stand te brengen met een niet-tijdgebonden techniek. Het loslaten van deze samenhang bepaalt mede de kracht van het werk. Er vindt een fundamentele verschuiving plaats tussen tape en object. Hier is het huis van gebroken glas een structuur in relatie tot het onderwerp van de tape: de verhalen en tekeningen van de vrouw, over hoe de buitenaardse wezens haar huis binnendrongen en haar leven voor altijd verwoestten. Vandaar dat de ver-

Encased in cardboard, in an eccentric video game/peep show sits the miniature lake reflecting images of a boy and girl at play. Their toys are from the realm of science fiction and very noisy toys are these. They're part of a picture which is not asserting an entirely light-hearted world. The world of child's play is linked to an adult counterpart, to an industry which is making a lot of noise about science fiction in films and TV programs and candy and comic books and a succession of goods invented by a now outsized enterprise. By contrast, evidence of inventing science fiction as a subject of any import or significance is dwarfed and marginalized and would fill a space about as diminutive as the miniature lake. On its surface it's the moment when questions are set in motion. Will the children with their playthings engage in the invention of themselves and their world, take some role in that process? Or, will the goods of a science fiction enterprise supply the oppression, the domination of imagination? At a third site in the installation, there is evidence of the flipside of science fiction which is no fiction at all to those who in real life have had encounters of an extraordinary kind.

Atop a black paper boulder rests the house of broken glass receiving a taped visitor who got there somewhat by chance. She is the sole respondent to a request for accounts of first person experiences with aliens, a request the artist ran in a local New York newspaper. Though only one respondent came running, this woman has accounts enough for what seems to last forever. For an installation seems an uncommon context in which to be faced with a video tape that requires sequential attention; a tape of consecutive images with sound-synch spoken text. Undifferentiated, continual time is not of the essence here, is not a principle by which video tape is made to reinforce its static context, made to mix consistently with a plastic medium. To set aside this historical issue is one of the strengths of the work: the relationship between tape and object is allowed to shift basis. Hence, the broken glass house is a structure related to the subject of the tape. The woman's accounts and drawings are of her home invaded by aliens, her life shattered ever after into pieces that won't fit comfortably together again. But something is befitting here. The relationship between mediums is shifted onto a site where tape and object become a collapsed, an integrated image. It's an image partly made by video, partly made by hand and the parts reinforce each other on the basis of content.

It's a strength of the artist's throughout this installation to mix mediums uncommonly and to be a highly original kind of matchmaker. For example, it's through the unlikely union of electronically produced images and those unvalued, everyday materials that Oursler released video images from a viewing instrument and has them arriving as integral elements of his original constructs. The dislocation of video images has a number of implications . . . and L7-L5 has one exception, one work where

houding tussen de verschillende media verschuift naar een terrein waar tape en object samenvallen, een geïntegreerd geheel vormen. Het is een beeld dat deels wordt bepaald door video, deels door met de hand gemaakte onderdelen en die delen versterken elkaar op basis van hun inhoud. Het is een van de sterke kanten van de kunstenaar in deze hele installatie dat hij de technieken op een ongewone manier door elkaar gebruikt, waarbij hij zich een zeer origineel koppelaar betoont. Bijvoorbeeld, door de onwaarschijnlijke combinatie van elektronisch geproduceerde beelden en simpele alledaagse materialen maakt Oursler videobeelden los van het kijkapparaat en gebruikt ze als integrerende elementen van oorspronkelijk gemaakt vormen. Het losmaken van videobeelden heeft een aantal gevolgen . . . en L7-L5 kent een uitzondering, een werk waarin een band wordt afgespeeld op een monitor.

Die monitor is geplaatst in een van papier gemaakte Amerikaanse vlag, ondersteboven geplaatst met de gebroken vlaggestok omhoog. Op de plaats van de sterren in de vlag bevindt zich een monitor met een videotape die Ourslers idee over letters toont. . . kleine kleifiguurtjes die gekke bewegingen maken.

Ze kunnen altijd worden beschouwd als weer een voorbeeld van techniek gepaard aan een huiselijk materiaal: klei die elektronisch tot leven is gebracht. En—zoals altijd—heeft Ourslers opvatting over het maken van kunst—de combintie van video- en handgemaakte objecten—iets prikkelends. De eenvoud ervan prikt de opgeblazen nadruk door die vaak wordt gelegd op speciale effecten, aan de industrie ontleende waarden en ontelbare ideeën over 'state-of-the-art' materialen en technieken. Oursler bereikt de complexiteit, die duidelijk aanwezig is in elk tafereel van deze installatie, niet met deze middelen. En tenslotte begint het losmaken van videobeelden uit de tirannie van de techniek op een onderliggende boodschap te lijken. Dit idee komt boven bij het zien van de integratie van zeer verschillende materialen en technieken, bij het ontdekken van het onderwerp van deze hernieuwde plaatsbepalingen, die bereikt worden door een 'visie op kunst'.

CONSTANCE DEJONG

tape plays on a monitor.

It's set into a paper made American flag stood on end with its broken pole sticking up in the air. In place of the flag's field of stars there's the monitor with the video tape starring Oursler's idea of characters—little clay figures pixilated into action. They always can be seen as yet another instance of technology wed to a homely material: clay electronically induced to life. And as always, there's something uncanny about Oursler's idea of artmaking, his made by hand/by video process. Its simplicity pokes a hole in the over inflated emphasis commonly placed on special effects, industry derived values, countless state-of-the-art tools and techniques. It's not from buying this line of goods that Oursler achieves the complexity evident in every one of the installation's scenes.

And in the end, the dislocation of video images from the tyranny of technology begins to seem like a subtext. It's an idea that crops up upon seeing the integration of unlike mediums, upon discovering the subject of these relocations achieved by a vision of art.

CONSTANCE DEJONG

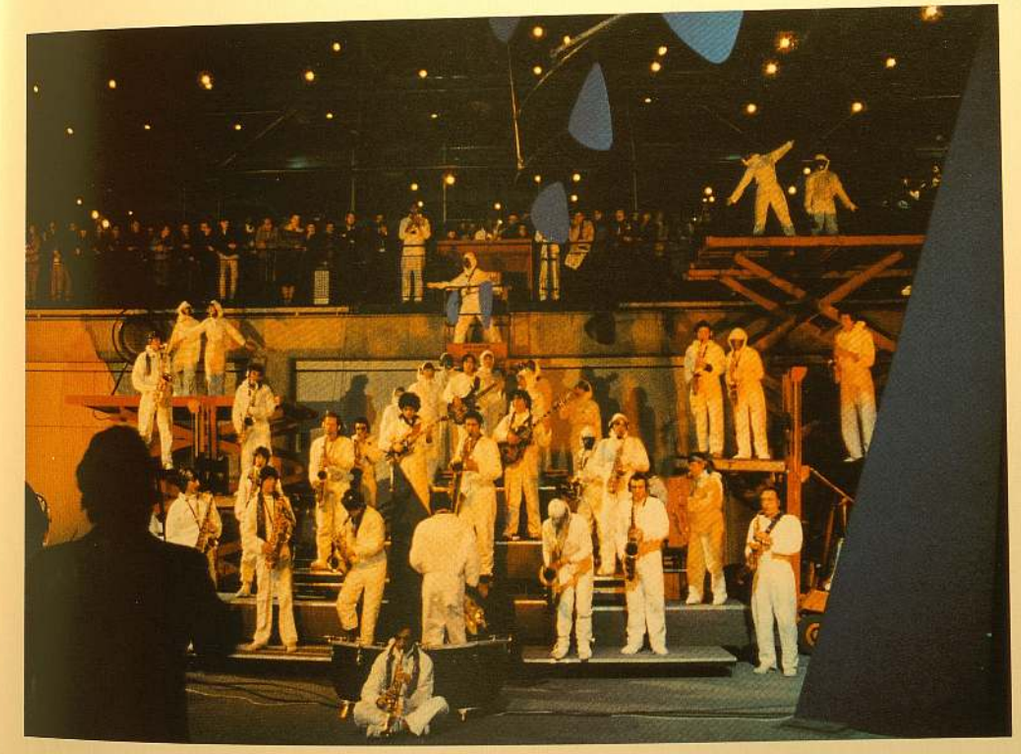
TONY OURSLER

L7-L5, 1984

NAM JUNE PAIK

ommage to Stanley Brouwn, 1984

Nam June Paik, **uit / from Good Morning Mr. Orwell,** 1984 (Urban Sax)



AL ROBBINS

Realities 1 to 10 in electronic prismings, 1984

REALITIES 1 magic of the ordinary's 2 decoration/ice 3 wintersong/good faith in the face of bad 4 lightning 5 call of the gods 6 as ground is ground 7 suspensions 8 thanksgiving 9 from where 10 blue/light

cast across spaces/act/time root impelled existence, unreclined/electricity as matter: paint signal through invisible: triggerings/transforming

act the ground/time visible/perceiver: acter, activated geometry inverse

REALITIES 1 to 10 a two hour set of videotape shooting, unedited, in camera original continuity, pace, direction

shooting: confronting thrusts of time headon: manoeuvering along demands of its pressure, persistence, immediacy, uncertainty/posturing directly within time's realm

shooting: actively forming the perception of things/first generation, immediate, openended

losing spatiality, imaging, the eye's hold function/touching time directly/inverse geometric pure space into inherent dynamic of the medium

direct time: recalled feel of existence/heightened/yet generating its own spatiality

color: rushing through as undammed waters/as matter, mass of things/but color's liftings/shifts/delineations/carrying spaces and things upon it

the music: as visual/involving consideration of actuality beyond that of sound/as language, speakings of things, geometrics: referential/yet heightened physicality: physicalness of the tone itself: its mass

speakings: suspended between natural and abstract, counter pointing, interevolving; referentiality and substantiality of abstraction + extended realm of naturalism/breaking free: into sustained abstract, holding of its own/integrety, self referent, meaning

REALITIES visually effecting earlier writings '77-'79, and itself carrying a poetic line throughout

color: substance/squeezed out from/time/through color's space: as if somewhere, existence/returned, to time's source/things alive, as animal/buoying, touch connection of breath/midair/returned: offerings on simple request: of giving

color: sparks of time's jet

time extracted, things implode/strechted out again along thin geometry, but that time of itself, it existing: going: somewhere to go, speaking: i of it as it of i/space is carved of time as time was carved of space

color/its shifts of space/motion/light/out there, as carried from here, within

act/dynamic/interexistence/time/as real

the insistence of reality throughout is the assertion that video is a full, legitimate medium of articulation, thinking and action, verbal and planar media have effected posturings of actuality, reality and efficacy, video involves different geometries of activation and actuality

VIDEOINSTALLATION: following through these things in full volume space, including spectator/perceiver:

ELECTRONIC PRISMINGS, installation signal variation, extending from REALITIES tapes, directly following from the manner of the original shooting: second generation image, the actual tapes are suspended in second generation, in space, this meaning being suspended across signal wire distances, the resulting image leapt from monitor to monitor, they as if netting, spider plants: shifting color variation inherent in the electronics: electronic color in suspension of phase and definition, through the space of the installation: shifting balance from shape definition to constituant color breakdown: into electronic prismings, as color resumes its own substantiality, disobjectified, releasing its own energies this mixing with sync signal variation across the space

INVERSIONS, installation spatial variation, as inversion of space objectivation, perceiver action, and videotape predetermination, the setup activates the monitored installation space, casting videoprojected image/light across, filling the airs between monitor/images with shapings/color of the tapes, alighting on things within the space, the projection being more as real light/color than image, and space being full, continuous as a medium more than as an emptiness filled of discontinuous things

inserted in the projection are waveforms generated and triggered by the perceiver, now acter: his effect amplified, shot across the installation

Al Robbins, **uit/from Realities 1 to 10 Electronic Prismings,** 1984

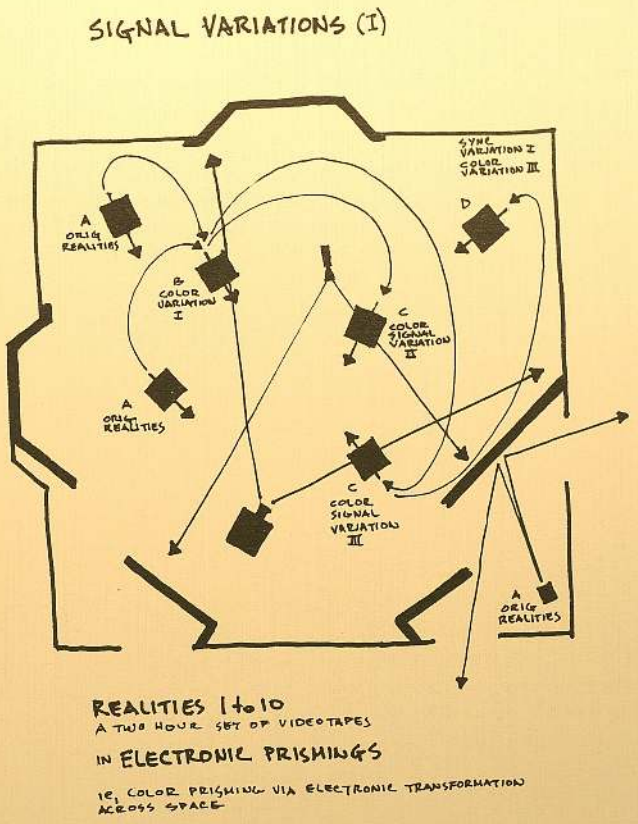
space mixed with the like qualities of the videotape. predetermination of recorded tape image is broken by the perceiver's effect. his position within the installation space is intensified: active, physical/kinesthetic, and self reflective

the installation space is carved according to the world where the tapes were shot, and the position of the spectator is brought closer to the posture of the act of shooting.

AL ROBBINS

AL ROBBINS

Realities 1 to 10 in electronic prismings, 1984



Al Robbins, **schets voor/sketch for Realities 1 to 10 Electronic Prismings,** 1984

The World According to Schouten

Lydia Schouten is in haar laatste installatie van de wolkenkrabbers uit 'Covered With Cold Sweat' afgedaald naar een door Griekse zuilen overeind gehouden, wat hoerig verlichte onderwereld. De kijker wordt uitgenodigd haar daarin te volgen. Via beelden op drie monitoren en drie diaschermen kan hij getuige zijn van een enerverend, sterk erotisch geladen, volstrekt onlogisch avontuur, dat Schouten voor hem bedacht heeft. En omdat het bedenken voor haar nooit voldoende kan zijn, speelt ze er zelf ook weer de hoofdrol in, al heeft ze zich dit keer omringd door drie figuranten. Figuranten die het haar echter des te meer mogelijk maken de heersende rol te spelen. De rol van de femme fatale die even verleidelijk als onvermijdelijk is. Een vuurspuwende draak die het liefdesvuur aanwakkert en vervolgens vernietiging zaait. Haar 'medespeelster' laat ze het slachtoffer worden van een mooie Drakula. Na door hem aangerand te zijn verdwijnt ze van het woelige toneel: ze geeft de voorkeur aan de eeuwige onderdompeling boven de levenslange schande.

Schouten toont in al haar werk een grote affiniteit met de massamedia. In 'Romeo is Bleeding' vrijt ze met een zwartharige held van het witte doek. In 'Covered with Cold Sweat' zweeft Spiderman door de ruimte en hangt King Kong aan het Empire State Building. Niet alleen uit de figuren die haar tapes bevolken, maar ook uit de manier waarop ze haar tapes samenstelt en opbouwt blijkt haar fascinatie voor de populaire cultuur. Het suggereren van spanning, de snelle beeldwisselingen, het doseren van de climaxen, de vaak geraffineerde muziek, allemaal elementen die hun oorsprong vinden in de Hollywood-fabriek of het Dynasty-laboratorium.

In 'Split Seconds of Magnificence' lijken de film- en de stripwereld plaats te maken voor die van de reclame en die van de beeld- of fotoroman. Sommige videobeelden zijn een exacte kopie van advertenties uit het luxueus uitgevoerde modeblad of het modebewuste 'blad voor de jonge vrouw'. De geprojecteerde diabeelden roepen die bron nog veel directer op. Het narratieve karakter van de tape, nog eens versterkt door de in beeld gebrachte teksten, en de fragmentarische opbouw, maken de 'Split Seconds' tot een eigentijdse variant van de in ons land niet zo bekende fotoroman.

Het is niet zo dat Lydia Schouten haar inspiratiebronnen kopieert, er is veeleer sprake van parodiëren. Dat doet ze door zich niets aan te trekken van een logische tijds- of verhaallijn; door de buitenopnames artificieel in te kleuren, zodat ze zich onttrekken aan de alledaagse realiteit; door de personen voortdurend van rol te laten verwisselen zodat de kijker in verwarring raakt; door haar installatie in een banale vergriekste ruimte te plaatsen. Ze stelt zich kortom boven de populaire media door

The World According to Schouten

In her most recent installation Lydia Schouten has descended from the skyscrapers of 'Covered with Cold Sweat' to an underworld propped up by Greek columns and rather whorishly lit. The viewer is invited to follow her into it. Via images on three monitors and three projection screens he can witness an unnerving and completely illogical adventure with strong erotic overtones, which Schouten has concocted for him. And because the concocting is never enough for her, she herself again also plays the leading role here, although this time she has surrounded herself with three supernumeraries. These, however, serve to make it all the more possible for her to play the dominant part, that of the femme fatale, who is as seductive as she is unavoidable, a fire-breathing dragon who kindles the flames of love and then sows destruction. She lets her 'co-star' become the victim of a handsome Dracula. After being assaulted by him, she disappears from the turbulent scene, preferring eternal submersion to lifelong ignominy.

Schouten evinces a great affinity with the mass media in all her work. In 'Romeo is Bleeding' she makes love with a raven-haired hero of the silver screen. In 'Covered with Cold Sweat' Spiderman flits through space and hangs King Kong on the Empire State Building. The fascination popular culture holds for her is apparent not only from the figures who people her tapes, but also from the way she compiles and composes those tapes. The suggestion of tension, the rapidly changing images, the apportioning of the climaxes, the often subtle music, all these are elements that can be traced back to the Hollywood factory or the Dynasty laboratory.

In 'Split Seconds of Magnificence' the film and strip cartoon world appear to make way for that of advertising and the picture novel. Some of the video images seem to be exact copies of advertisements from glossy fashion magazines or the fashion-conscious 'magazine for the young woman', while the projected slide images evoke that source even more directly. The narrative character of the tape, further enhanced by the texts depicted, and the fragmentary build-up make 'Split Seconds' a contemporary variant of the picture novel, something that is not so well-known in this country.

It is not that Lydia Schouten copies her sources of inspiration: it is much more a question of her parodying them. She does this by not concerning herself at all with a logical time or story line, by colouring in the outside shots artificially, so that they are removed from everyday reality, by having the players continually change roles, so as to confuse the viewer, and by setting her installation in a banal Greek-type space. In short, she places herself above the popular media by undermining their conventions.

LYDIA SCHOUTEN

Split Seconds of Magnificence, 1984

hun conventies te ondergraven.

Waren Schoutens vroege tapes niet meer dan een registratie van een performance, langzamerhand hebben ze zich ontwikkeld tot werken die de mogelijkheden van het medium zichtbaar maken en waarin haar eigen strenge regels van de performance steeds meer worden losgelaten. Door ze onderdeel uit te laten maken van een installatie, geeft Lydia Schouten de kijker de kans bijna letterlijk binnen haar fantasiewereld te komen. Hij moet zich dan wel onderwerpen aan haar regels, tenslotte is het een wereld volgens Schouten.

ROB PERRÉE, juli 1984

While Schouten's early tapes were no more than a registration of a performance, they have gradually developed into works which reveal the possibilities of the medium and in which her own strict rules for performance are increasingly being abandoned. By making them part of an installation Lydia Schouten gives the viewer the opportunity almost literally to enter her imaginary world. But if he does, he must submit to her rules, for it is, after all, a world according to Schouten. ROB PERRÉE, july 1984

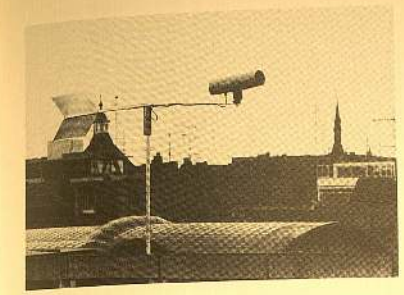
LYDIA SCHOUTEN

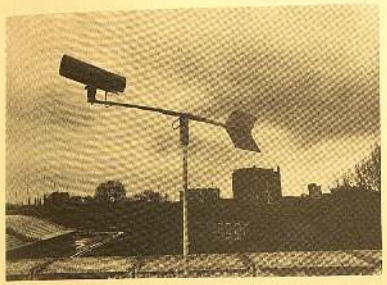
Split Seconds of Magnificence, 1984

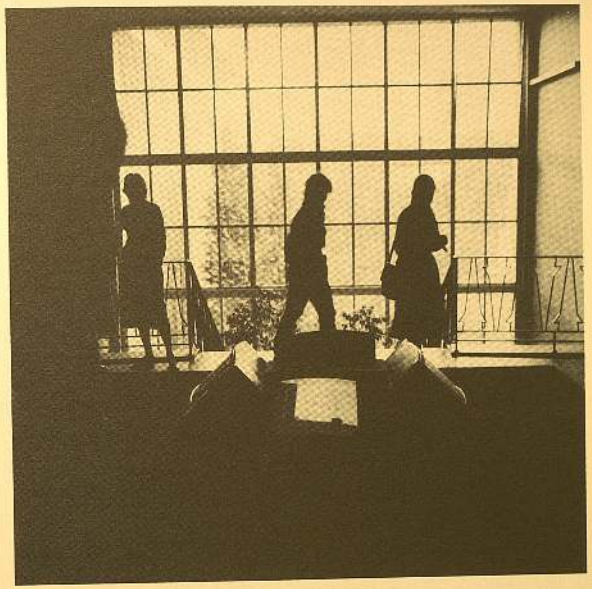
Lydia Schouten, **uit/from Split Seconds of Magnificence,** 1984

ELSA STANSFIELD/MADELON HOOYKAAS

Compass, 1984







Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas, **uit/from Wind Installation,** 1983

Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas, **uit/from Compass,** 1984

De installatie 'Compass' gaat over de verschillende kompasrichtingen en de daarmee verbonden metaforische betekenissen. Terwijl in de werken wind en beweging centraal stonden, ligt in deze installatie de nadruk op de wijziging van richting, veroorzaakt door de wind en zichtbaar gemaakt in de ruimte.
In dit werkstuk, dat inhoudelijk een vervolg is op de videotape

The video installation 'Compass' is mainly concerned with the cardinal directions and some of the meanings we attribute to them. Whilst in previous works the accent was placed on movement and wind, in this piece there is a gradual shift to the changing of directions brought about by the wind and relayed directly (via a closed circuit camera) to the installation.

'The force behind its movement' (1984), hebben wij het gegeven van onvoorspelbaarheid—van bijvoorbeeld windrichting—gecombineerd met zorgvuldig gecomponeerde beelden en geluiden. Het samenbrengen van ogenschijnlijk onverzoenbare tegenstellingen is iets wat vaak in ons recente werk voorkomt.

Door het gebruik van video, fotografie en film in combinatie met natuurlijke materialen en objecten zijn zij in staat verschillende werkelijkheidsniveaus in hun werk aan te brengen. Beeld en afbeelding verhouden zich in voortdurende dialoog tot elkaar en laten duidelijk zien dat wat wij waarnemen als de fysische werkelijkheid in feite onze cognitieve constructie daarvan is.[1]

In de meest recente werken stellen Hooykaas en Stansfield de vraag naar de herkomst van beweging en richting. Het is de eeuwenoude vraag naar de oorsprong, naar de onzichtbare drijvende kracht, die zij op geheel nieuwe en originele wijze weten te stellen.

In 'Wind sound' (1982) en 'Outside/inside' (1982) bepalen wind en windrichting geluid en beeld. In de installatie 'Out of reach' (1983) verbinden zij een reisverhaal, of fragmenten daaruit, aan acht van de richtingen van het kompas.[2]

De plek, waar wij onze installaties presenteren is altijd een belangrijk onderdeel van die installaties. In 'Compass' worden op vier monitoren vier 'richtingen' vertoond, waarvan er één een direct beeld geeft via een live-video camera, die gemonteerd is op een windgevoelige constructie, die buiten, in de open lucht, staat opgesteld. De vier van te voren opgenomen tapes worden vertoond op vier monitoren, waarbij altijd één van de tapes wordt verdrongen door het live-beeld, dat wordt voortgebracht door de windrichting van dat moment. Niet alleen beïnvloedt de wind de beelden zoals ze te zien zijn op de vier monitoren, maar ook bepaalt de wind(-richting) welke van de vier aanwezige geluiden wordt afgespeeld.

Ofschoon gebonden aan de wetten van de technologie laten Madelon Hooykaas en Elsa Stansfield zich in de conceptuele fase van het werk vooral leiden door intuïtie en spontaniteit. Met draagbare video-apparatuur worden, meestal buiten, opnames gemaakt waarvoor geen enkel 'storyboard' bestaat. Later in de studio wordt met veel precisie het materiaal ver- en/of bewerkt. Bij de inrichting van een installatie is weer opnieuw ruimte voor toeval en spontaniteit.[3]

MADELON HOOYKAAS/ELSA STANSFIELD

1 Josine van Droffelaar: 'preamble'. In: Hooykaas/Stansfield: *Audio Video Installations*. Gepubliceerd n.a.v. tentoonstelling in het Provinciaal Museum te Hasselt (België), 1983. 2 Janneke Wesseling: Felison-affiche 83-84/7. 3 Josine van Droffelaar, op.cit.

This piece is a development of the recently completed video tape 'The force behind its movement' (1984) and pivots around the impredictability of, for example, wind directions, set in relation to carefully composed images and sounds. This combination of apparently irreconcilable opposites is something which is present in many of our recent pieces.

By making use of video, photography and film in combination with organic materials and objects, they have succeeded in combining different levels of reality in their work. Image and presentation of image are in continual dialogue with each other and demonstrate clearly that what we perceive as our physical reality is in fact no more than the cognitive construct that we make of it.[1]

In their most recent work, Hooykaas and Stansfield pose the question of the source of movement and direction. It is an ancient question of origin, of the invisible motive power, which they succeed in posing in a completely new and original way. In 'Wind sound' (1982) and 'Outside/inside' (1982) it is the wind and the wind direction that determine sound and image. In the installation 'Out of reach' (1983) they connect a travelogue or fragments from a travelogue to 8 of the points of a compass.[2]

The location where we present an installation is always used as an important element within the work. Our video 'Compass' is planned for 4 pre-recorded tapes, each of which represents a direction. An image made by a closed circuit camera mounted outside on a windsensitive construction can appear on any of the 4 monitors according to the wind direction at that moment, so driving away one of the pre-recorded tapes. Not only will the actual (wind) direction influence the image within the installation but also the sound will be governed by this unpredictable factor.

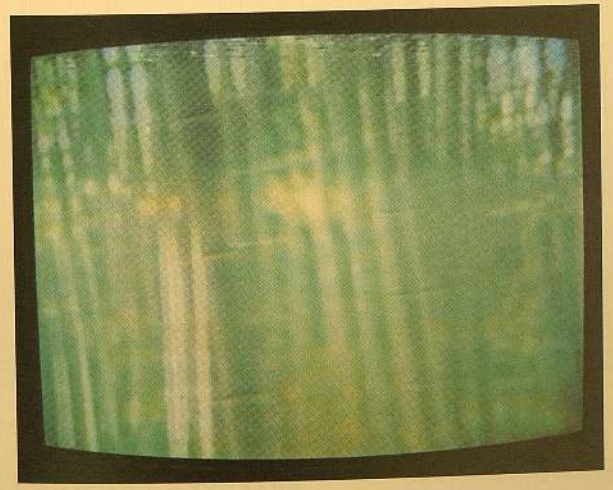
Although they are bound by the rules of technology, Madelon Hooykaas and Elsa Stansfield especially allow themselves to be guided by intuition and spontaneity in the conceptual phase of their work. They make recordings without any storyboard, mostly outside, with portable video. Later, in their studio this material is gone over and processed with great precision. The setting up of an environment gives again space for spontaneity and chance.[3]

MADELON HOOYKAAS/ELSA STANSFIELD

1 Josine van Droffelaar 'preamble' from Hooykaas/Stansfield *Audio Video Installations*. Published with the exhibition in the Provincial Museum Hasselt (Belgium) 1983. 2 Janneke Wesseling: Felison-poster 83-84/7. 3 Josine van Droffelaar, op.cit.

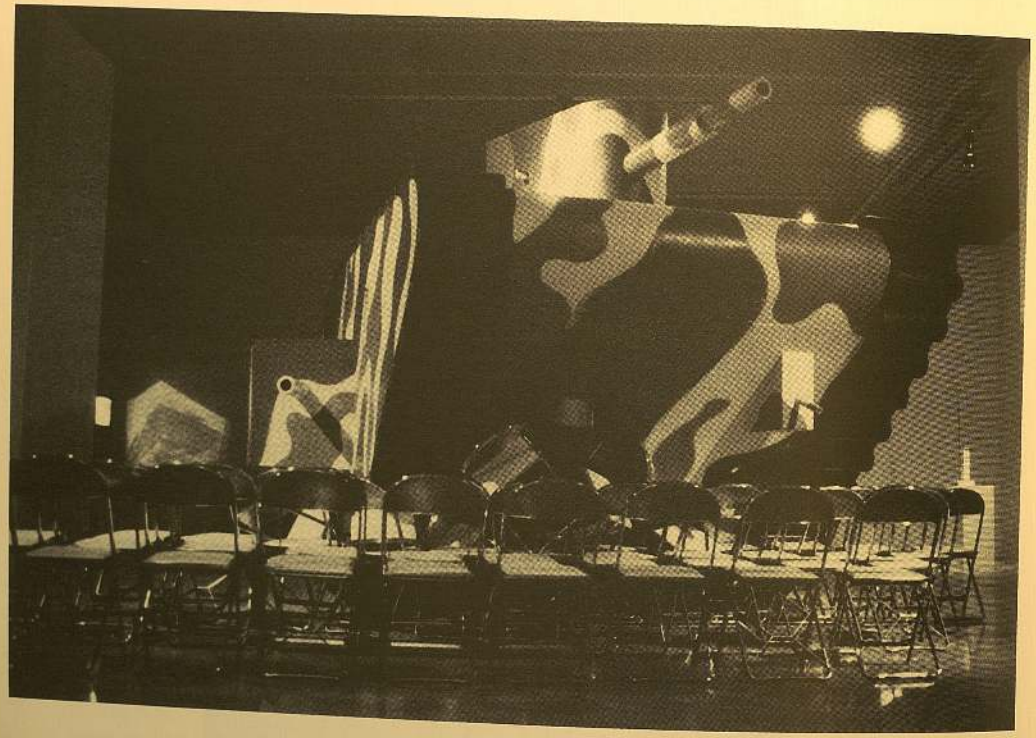
ELSA STANSFIELD/MADELON HOOYKAAS

Compass, 1984



Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas, **uit/from Compass**, 1984

Francesc Torres, **Tough Limo**, 1983



FRANCESC TORRES

Klausewitz's Classroom, 1984

Filosofie vooronderstelt een inventief vermogen dat de grenzen van de ervaring overschrijdt: is de voortzetting van een *mythische* gedrevenheid. Daarom vooronderstelt ze in wezen een beeldend vermogen.

Friedrich Nietzsche, *De Filosoof: Beschouwingen over de Strijd tussen Kunst en Kennen*, 1872

Een met een radicaal scepticisme overgebrachte perceptie van het problematische karakter van de geschiedenis staat centraal in de kunst van Francesc Torres. Dit scepticisme drukt een diep wantrouwen uit voor de categorieën en hiërarchieën die uit de politieke en ideologische formules zijn ontwikkeld en die ons gebruik van het verleden coderen en onze verwachtingen van de toekomst vormgeven. Torres' kunst geeft een beeld van het zoeken naar het 'ik', de kern van zijn persoon, het verhaal van zijn leven. Hij maakt daarbij gebruik van de ideeën die zijn verzameld door de wetenschappen die de epistomologische modellen helpen ontwikkelen, de modellen die de vormen van zijn werk bepalen. Een breed spectrum van vertogen speelt dus een rol in de esthetische onderwerpen van de projecten van Torres. De complexiteit van de werken, het ambigue karakter dat blijkt als je je er in verdiept, wordt gevormd door het multidimensionele gebruik van significatie, dat zich beweegt rondom een veelheid van onderwerpen.

John G. Hanhardt *Francesc Torres: The Limits of Discourse*
Catalogus introductie. Cornell University, 1982

'Klausewitzs Classroom' is het laatste werk in een serie van vier installaties beginnend met 'The Head of the Dragon', getoond in het Whitney Museum of American Art in New York in 1981, gevolgd door 'Airstrip', getoond op de University of Hardford, Connecticut in 1982 en 'Tough Limo', gepresenteerd in de Anderson Gallery in de Virginia Commonwealth University in Richmond, Virginia 1983.

Al deze werken, die slechts een deel van mijn produktie van de laatste jaren vormen, hebben Paul MacLean's theorie over de evolutie van de hersenen of het drieënige hersenmodel als uitgangspunt. Volgens dit model lijken de hersenen enigszins op een archeologische vindplaats. De buitenste laag wordt gevormd door de meest recente hersenstructuur, de cerebrale cortex, die sterk ontwikkeld is bij primaten en die bij mensen het hoogste niveau van complexiteit bereikt. Diepere lagen van de hersenen bevatten structuren van onze vroege voorvaderen binnen de evolutie, de reptielen en zoogdieren. We zijn dus de bezitters van een hersendrieëenheid, niet één brein maar drie, ieder met zijn eigen wijze van waarnemen van en reageren op de wereld.

Het meest primitieve deel wordt het R-complex genoemd (reptielcomplex), een diepliggende serie van hersenstructuren, die vrijwel de gehele massa uitmaken van de hersenen van reptielen en hagedissen. De gedragspatronen die door dit

Philosophy is invention beyond the limits of experience; it is the continuation of the *mythical drive*. It is thus essentially pictorial.

Friedrich Nietzsche. *The Philosopher: Reflections on the Struggle Between Art and Knowledge*, 1872

Located at the center of Francesc Torres' art is a perception of the problematic nature of history mediated by a radical skepticism. This skepticism expresses a profound distrust for the categories and hierarchies created out of the political and ideological formulas which encode our uses of the past and shape our expectations of the future. Torres' art has been informed by an investigation into the Self, the body of his person and narrative of his life, utilizing ideas gathered from the sciences which have helped create the epistemological models which established the forms of his work. Thus a wide spectrum of discourses come into play in the aesthetic text of Torres' projects. The complexity of the pieces, the ambiguity often resulting in the reading and perception of their meaning, is formed by a multi-dimensional practice of signification which oscillates around a constellation of issues.

John G. Hanhardt *Francesc Torres: The Limits of Discourse*
Catalogue introduction. Cornell University, 1982

'Klausewitz's Classroom' is the last piece in a series of four installations which began with 'The Head of the Dragon', shown at the Whitney Museum of American Art in New York City in 1981, continued with 'Airstrip', shown at the University of Hartford, Connecticut in 1982 and 'Tough Limo', shown at the Anderson Gallery at Virginia Commonwealth University in Richmond, Virginia in 1983.

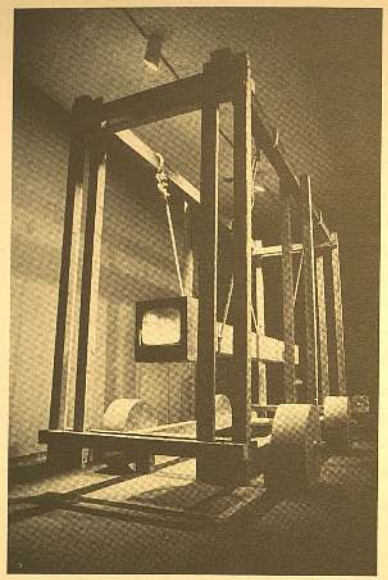
All of these pieces, which only form a part of my production in the past few years, take as a point of departure Paul MacLean's theory of brain evolution or the triune brain model. According to this model, the brain is somewhat like an archaeological site with the outer layer composed of the most recent brain structure, the cerebral cortex, which is highly developed in primates and reaches its greatest level of complexity in humans. Deeper layers of the brain contain structures of our earlier evolutionary forebears, the reptiles and mammals. So, we are the possessors of a triune brain—not one brain but three, each with its own way of perceiving and responding to the world.

The most primitive is called the R-complex (Reptilian Complex), a deeply placed series of brain structures that make up almost the entire mass of the brain of the reptiles and lizards. The behavioral patterns regulated by this part of our brain are 'reptilian' in nature, such as territoriality, aggression, homing, hunting, mating, imprinting, and selecting leaders. These patterns are not far from our present day political, bureaucratic and militaristic accomplishments.

'The Head of the Dragon' reflected on and emphasized the

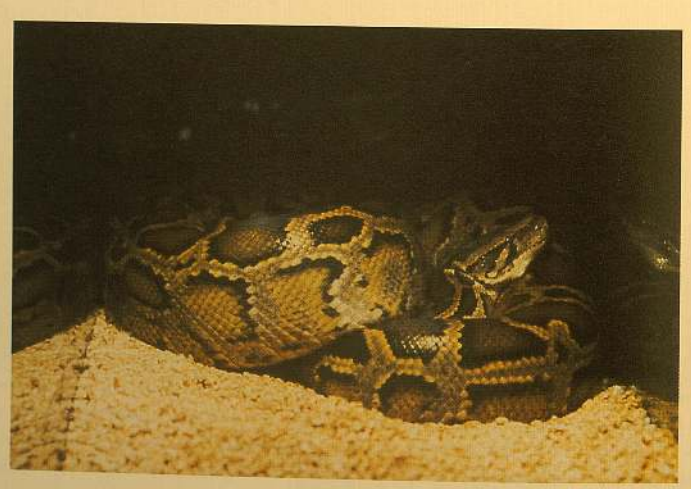
FRANCESC TORRES

Klausewitz's Classroom, 1984



Francesc Torres, **uit/from The head of the dragon,** 1981

Francesc Torres, **uit/from Klausewitz' Classroom,** 1984



gedeelte van onze hersenen worden gereguleerd, zijn 'reptielachtig' van karakter, zoals de verdediging van het territorium, agressie, wonen, jagen, paren, het bestempelen tot en het kiezen van leiders. Deze gedragspatronen lijken op onze huidige politieke, burocratische en militaire verrichtingen. The 'Head of the Dragon' reflecteert aan en benadrukt de aard van onze beschaving, 'Airstrip' het karakter van onze samenleving en 'Tough Limo' het karakter van de territoriumdrift en de agressie. 'Klausewitzs Classroom' gaat in op geopolitiek, nationalisme (uitgesproken of onderdrukt) en oorlogsvoering als uitbreiding van politiek gedrag. Het stuk verwijst ook naar de culturalisatie van genetische spanningen en hun bestendiging door middel van een constellatie van geloofssystemen en hun manieren van verbreiding (school, kerk, partij etc.).

Het geluid bij het werk is grotendeels samengesteld uit historisch materiaal, recent of anderszins. FRANCESC TORRES, 1984

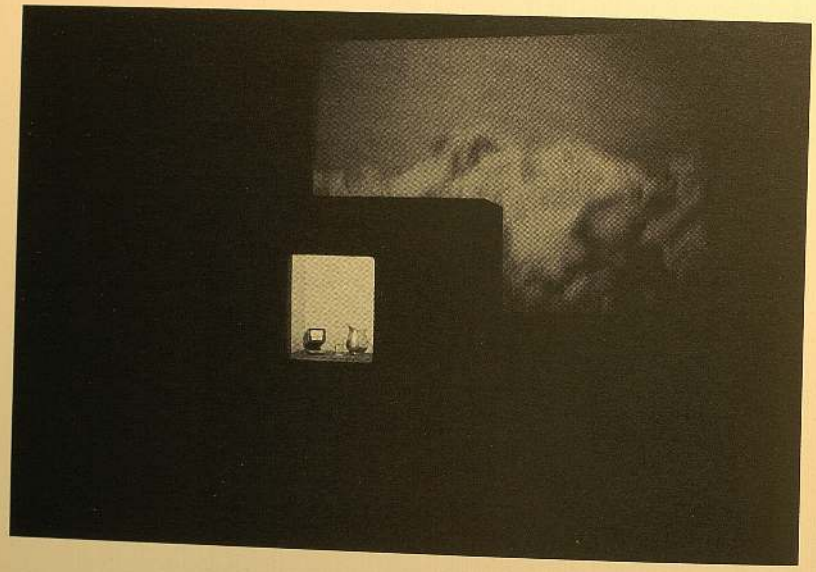
nature of civilization, 'Airstrip' the nature of society and 'Tough Limo' the nature of territoriality and aggression. 'Klausewitz's Classroom' reflects and emphasizes on geopolitics, nationalism (asserted or repressed) and warfare as an extension of political behavior. It also makes reference to the culturalization of genetic pressures and its perpetuation through a constellation of belief systems and their means of dissemination (school, church, party, etc.).

The soundtrack of the piece is mostly composed of historical material, recent or otherwise. FRANCESC TORRES, 1984

Francesc Torres, **Airstrip,** 1982

BILL VIOLA

Room for St. John of the Cross, 1983



Bill Viola, **Room for St. John of the Cross,** 1983

De afmetingen van het kamertje in deze video-geluidsinstallatie zijn bij benadering die van de cel waarin de Spaanse mysticus H. Johannes van het Kruis (1542-1591) in 1577 gedurende 9 maanden gevangen werd gehouden. De cel had geen ramen en het was onmogelijk er rechtop in te staan. De H. Johannes werd regelmatig gemarteld. In die periode schreef hij de meeste van de gedichten waarmee hij bekend is geworden. Zijn gedichten gaan vaak over liefde, extase, tochten door de donkere nacht en het vluchten over stadsmuren en bergen. BILL VIOLA

Eenmaal doorgedrongen in de grote zwarte zaal, ondergaat je lichaam een vreemde ervaring. Je blik wordt gevangen door heen en weer bewegende bergkammen die op een groot scherm over je heen komen: de enige visuele informatie als in de camera obscura waarin de beelden van de buitenwereld worden geprojecteerd. Het chaotische zwart/wit beeld met zijn grove elektronische 'textuur', is bewust veroorzaakt door de vergroting en dwingt tot aanhoudend kijken. Ze suggereert rechtstreeks uitgezonden televisiebeelden, waarvan de matige kwaliteit de suggestie nog versterkt. Deze situatie veroorzaakt bij de kijker een fysiek onbehagen en verstoort het lichamelijk evenwicht. De afmetingen van het scherm in combinatie met het onstabiele karakter van het beeld, de leegte en de duisternis van de zaal, die alleen verlicht wordt door het elektronische beeld en tenslotte het onophoudelijk gedreun als van een dreigende ramp, zijn allemaal factoren die het schokkende van de waarneming vergroten en het vinden van aanknopingspunten bemoeilijken.

Maar deze ervaring van de kijker is bedoeld om hem te laten meevoelen met de ervaring die de H. Johannes van het Kruis heeft ondergaan in de cel waarin hij niet eens rechtop kon staan. Die cel is in het midden van de zaal gebouwd en niemand betreedt haar. Dat zou heiligschennis zijn of van weinig eerbied getuigen. De kijker mag alleen door de opening in de cel naar binnen kijken. In dit kleine kamertje, dat alleen zwart van buiten is, wordt de waarneming van de toeschouwer verdubbeld en omgekeerd.

In deze tweede ruimte, die als een 'positief' van de eerste werkt, heerst een gesublimeerde kalmte. Als je je hoofd enigszins naar binnen steekt, ontsnap je aan de omringende dreiging en hoor je een warme, heldere stem gedichten van de heilige voordragen; en is het elektronische schijnsel als lichtbron vervangen door een eenvoudige elektrische gloeilamp.

Tussen enkele gewone, alledaagse voorwerpen staat daar op een houten tafeltje een object dat onmogelijk uit die tijd kan zijn: een kleine monitor, die fungeert als de sleutel tot het werk. De monitor verandert in een juwelenkistje, een relikwie. Het beeld laat ook een gebergte zien, maar dan op een natuurlijke wijze: onbeweeglijk en in kleur. Dit gebergte staat voor zeker-

The dimensions of the cubicle in this video/sound installation are approximately those of a cell in which the spanish mystic St.John of the Cross (1542-91) was kept prisoner for nine months in 1577. His cell had no windows and he was unable to stand upright. He was frequently tortured. During this period, St.John wrote most of the poems for which he is known. His poems often speak of love, ecstasy, passage through the dark night, and flying over city walls and mountains. BILL VIOLA

Once you have penetrated the large black room, your body undergoes a strange experience. Your eye is first attracted by the constant fluctuation of a mountain ridge, unfurling on a big suspended screen, a unique item of visual information, rather like a camera obscura's projections of the world outside. Due to its enlargement on the screen, the chaotic black-and-white picture has a coarse electronic texture, and is hard to keep on looking at. It suggests live television transmission of pictures taken at random, a suggestion emphasized by the poor quality. There is a kind of urgency. You are soon seized by a feeling of general physical discomfort, as though you were going to lose your balance. The size of the screen together with the flickering image, the dark, empty room illuminated solely by the light from the screen, and a ceaseless mutter of impending doom are all factors serving to unsettle your perception and prevent you from getting your bearings.

This trial is meant to prepare you for the way Saint John of the Cross must have felt in the tiny cell in which he could not stand upright. It has been reconstructed in the middle of the room. Nobody enters it, for that would be sacrilegious, disrespectful. You are allowed to approach the only opening. In this little box with its black exterior, your perception is doubled and reversed.

Using a system of contrasts taken from a number of elementary parameters, Bill Viola has created a second space, a kind of 'positive' image of the first, where peace and control reign. If you stick your head through the opening, you escape from the threatening sounds around you to hear a warm, clear voice reciting the Saint's poems; you leave the electronic glimmer for the gentle light of a simple electric light-bulb. Amidst a few shabby, everyday objects, a complete anachronism is standing on a wooden table: a small video monitor, the key to the ultimate optical box. The screen has become a shrine, a relic. The image is again a mountain, but in a natural guise, motionless and in colour. This mountain is assurance. It is eternity. More than anything else, the electronic image is capable of being a metaphor for direct communication, immaterial, uncontrollable. It symbolizes the perpetual, untraceable spiritual exchange between the saint and God which no inquisitor is able to get his hands on. Video is a mental image par excellence, a expression of an inner vision, not

heid. Het is de eeuwigheid. Beter dan wat ook, kan het elektronische beeld een symbool zijn van de directe communicatie, immaterieel en zonder mogelijke controle. Symbool van het onafgebroken spirituele contact tussen de heilige en God, waarop geen enkele inquisiteur invloed kan uitoefenen. Video is hier een mentaal beeld bij uitstek, uitdrukking van een innerlijke visie, maar niet alleen van wat de heilige ziet maar ook van de manier waarop hij het ziet.. Het beeld is verfijnd en groots, en ongetwijfeld zonder enige wroeging. Het is alsof het buitensluiten van beweging en gewone gevoelsprikkels, de waarneming niet verstoort, maar eerder de intensiteit en scherpzinnigheid—van het voelen, horen en zien—zuivert, verrijkt en vergroot.

Iedere ruimte bestaat slechts in relatie tot de andere. De betekenis van het werk ligt in de manier waarop beide ruimtes zich van elkaar onderscheiden, in de constante schok van hun tegenstrijdigheid. De kijker zal zich door de ruimte gaan bewegen, met de ruimtes gaan spelen, door ze met elkaar te confronteren en van elkaar te scheiden. Maar hun verband is zodanig dat je niet totaal in de ene ruimte kunt opgaan zonder de andere te vergeten. Degene die bij het binnenkomen dacht zich over te geven aan een eenvoudige fysieke ervaring, wordt meegesleept in een conceptueel en sensueel complex waarvan de schoonheid en intense emotie resulteren in een hevige spanning tussen een krachtige mystieke geestdrift en een duisteren, uit het evenwicht gebrachte buitenwereld.

ANNE-MARIE DUGUET

BILL VIOLA

Room for St. John of the Cross, 1983

only of what, but also of how the saint sees. The image is refined, superb, without doubts or remorse. It is as if the prolonged deprivation of movement and customary sensorial stimuli, far from changing perception, have enriched, refined, enhanced the perception of sights and sounds and the quality of sensation.

A space only exists in its relation to another; its meaning depends on the differences, on the perpetual shock of contradiction, on the destinations and routes the visitor chooses, on the way he makes these spaces work, meet and part. They are so involved with each other that you can only be fully aware of the one by forgetting the other.

Entering the room expecting a simple physical experience, you will be overwhelmed by a complex conceptual and sensual perception of beauty and emotion resulting from the violent tension between a powerful mystical force and a reeling outer world plunged into darkness.

ANNE-MARIE DUGUET

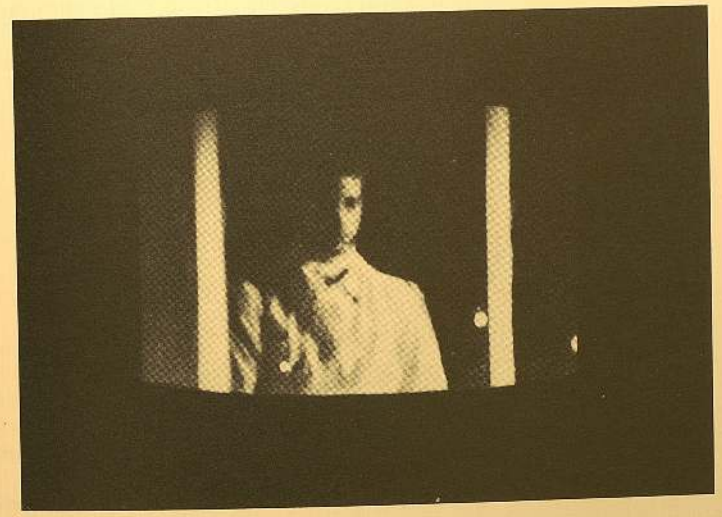
Bill Viola, **uit/from Room for St. John of the Cross,** 1983

Een doorlopend project. Portretten, stillevens en landschappen als inhoud. Een modulaire muur als structuur.

An ongoing project. Portraits, still lives and landscapes as content. A modular wall as structure.

ROBERT WILSON

The Spaceman, 1976-1984



Robert Wilson, **Ralph Hilton uit/from The Spaceman,** 1976

CATALOGUE

Marina Abramović/Ulay, Terra degli Dea Madre, 1984 [première]. An installation with one videotape, one monitor, a megaphone kind of speaker, a velvet curtain, a plain wooden table, two chairs and three color photographs. Made possible by a grant from the Prins Bernhard Fonds.

Vito Acconci, Body Capsule, 1984 [première]

Max Almy, Work Station, 1984 [première]

Dara Birnbaum, Damnation of Faust, 1984 [première]

Michel Cardena, Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff, 1984 [première]. An installation with 5 videotapes and 5 monitors. Credits: Michel Banabila, music. Jan Mulder, advises. Han Ebbelaar, dancer. Chino Lusia and Gabriel Barlagea, football players. Jan-Kees Schelvis, typography. Anton Hazewinkel, camera assistant. Concept, direction, editing and production, Michel Cardena. Made possible by a grant from the Prins Bernhard Fonds.

Brian Eno, Video: Paintings and Sculptures, 1984 [première]

Kees de Groot, Mauhro's wijk, 1984 [première]. Made possible by a grant from the Prins Bernhard Fonds.

Nan Hoover, Walking in any direction . . . 1984 [première]. Made possible by a grant from the Prins Bernhard Fonds.

Michael Klier, Der Riese, 1983

Shigeko Kubota, Three Mountains, 1976-1979. Mountain 1: 59 inches wide at base, 38 inches high, 17 inches wide at top. Mountain 2 and 3: 67 inches high, 100/60 inches wide at base, 21 inches wide at top. Plywood construction with mirrors, two 5-inch TV sets, five 13-inch TV sets.

Thierry Kuntzel, Nostos II, 1984 [première]. An installation with 9 videotapes and 9 monitors. Coproduction Centre George Pompidou—Musée Nationale d'Art Moderne/I.N.A. [Institut National de la Communication Audiovisuelle].

Mary Lucier, Ohio at Giverny, 1983 An installation for two synchronous channels of videotape utilizing a seven-monitor display configuration built into a concave wall. The monitors are of progressives sizes from 13" to 22", left to right along the curve, and are embedded at stepped heights in the structure so as to from an arch, or bower, at the center. Credits: Earl Howard, original music. Lisa Rinzler, assistant. Gregg Featherman, videotape editor. Made possible with public funds from the New York state Council on the Arts, by a grant from the Jerome Foundation, with special assistance from the JVC Company of America, and with the cooperation of the Versailles Foundation, Inc., Musee Claude Monet, and the Bucyrus Historical Society. Produced by Marie Lucier in association with the Television Laboratory at WNET/Thirteen, Carel Brandenburg, Executive Producer. Copyright Mary Lucier, 1983.

Marie-Jo Lafontaine, A las cinco de la tarde, 1984 [première]. Video and sound installation with 5 videotapes and 15 monitors, placed in a circle.

Marcel Odenbach, Dreihändiges Klavierconcert für entsetzlich verstimmte Instrumente, 1984 [première]

Tony Oursler, L7-L5, 1984 [première]

Nam June Paik, Hommage to Stanley Brouwn, 1984 [première]

Al Robbins, Realities 1 to 10 in electronic prismings, 1984 [première]

Lydia Schouten, Split Seconds of Magnificence, 1984 [première]. An installation with one videotape and three monitors, slides, photographs, Greek columns and colored light. Credits: Sander Wissing, music. Made possible with public funds from the Ministry of W.V.C., Rotterdam Arts Council and by a grant from the Prins Bernhard Fonds.

Elsa Stansfield/Madelon Hooykaas, Compass, 1984 [première]. 'Compass' a video installation for: 4 pre-recorded videotapes, 4 players and 4 monitors. 4 pre-recorded audio tapes, 1 player and 1 speaker. 1 closed circuit video camera mounted on 1 wind sensitive construction and several photographs etcetera, etcetera.

Francesc Torres, Klausewitz's Classroom, 1984 [première]. An installation with one videotape and five monitors, a boa-constrictor, a microphone, bricks and wooden tables. Credits: Metronom, Barcelona, production. Special thanks to Rafael Tous, Dieter Froese and Terry Berkowitz.

Bill Viola, Room for St.John of the Cross, 1983

Robert Wilson, The Spaceman, 1976-1984. An Ongoing project. Ralph Hilton and Robert Wilson, New York 1976. Revised, Amsterdam 1984. The first version of The Spaceman was a video live performance at The Kitchen, New York, Jan. 1984. Ralph Hilton committed suicide, Febr. 1984. Recently Tijs Visser adapted additional material and continued to work. Credits: Video with Lucinda Childs, Ralph Hilton, Christopher Knowles, Lillian, Mrs. Monroe, Evelyn Didi and Herve Ruet. Production The Spaceman tape, Fifi Corday Productions, New York, Carlotta Schoolman, Michael Shamberg; additional video, Tijs Visser, Maurice Nio, Delft. Special thanks to The Kitchen New York, The Byrd Hoffman Foundation New York, Paul Walter and Gilles Lemounaud.

ARTISTS DATA

Legenda De bijlage met informatie over de deelnemende kunstenaars is in het Engels gesteld. Bij de Videografie is gestreefd naar volledigheid van titels. Als de aanduiding zwart/wit [b/w] ontbreekt, betreft het werk in kleur. Bij de vermelding van de solo- en groepspresentaties en de bibliografische gegevens is, tenzij anders vermeld, een keuze gemaakt op grond van het belang en/of de toegankelijkheid van de informatie. Indien bekend, staat achter de diverse presentaties vermeld, wat de aard van het getoonde werk is. Daarbij is gebruik gemaakt van de volgende afkortingen:

[B] = op televisie uitgezonden band
[I] = video-installatie
[P] = performance
[S] = [eenmalige] vertoning van band[en]
[VP] = videoperformance

Key to abbreviations The appendix with information about the participating artists is in English. In the videography effort has been made to achieve completeness. Where the indication black/white [b/w] is missing, the work is in colour. In the references to the one-man shows and group exhibitions and the bibliography unless otherwise stated, a selection has been made on the basis of the importance and/or accessibility of the information. Where known, the nature of the work shown is indicated after the various presentations by means of the following abbreviations:

[B] = broadcasted
[I] = video-installation
[P] = performance
[S] = screening/[single] showing of tape[s]
[VP] = video performance

Marina Abramović 1946 Belgrade, Yugoslavia. Studied at Academy of Fine Arts in Belgrade [1965-1970]. Performs and works with video and film. In 1976 Relation works with Ulay, decision for: permanent movement and Detours. **Ulay** 1943 Solingen, West-Germany. Studied mechanical engineering [1957-62] and photography [1963-68]. Performances and works with polaroid and video. In 1976 Relation works with Marina Abramović, decision for: permanent movement and Detours. **Performance Works** 1977 **Relation in Time,** Galleria G7, Bologna; **Breathing out/ Breathing in,** Stedelijk Museum, Amsterdam; **Imponderabilia,** Galleria Comunale d'Arte Moderna, Bologna; **Expansion in Space,** Documenta 6, Kassel; **Relation in Movement,** 10th Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; **Light/Dark,** International Art Fair, Cologne. 1978 **AAA-AAA,** R.T.B., Liège; **Incision,** Galerie H, Graz; **Relation Work,** Palazzo dei Diamanti, Ferrara; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; **Charges Space,** Brooklyn Museum, New York. 1979 **Go . . Stop . . Back . . Stop,** National Gallery of Victoria, Melbourne; **The Brink,** 3rd Biennale of Sydney, The Art Gallery of N.S.W., Sydney. 1980 **Rest Energy,** ROSC, Dublin. 1981 **6W,** The Art Gallery of W.A., Perth; **Gold found by the artists,** The Art Gallery of N.S.W., Sydney; 1st Sculpture Triennale, Melbourne; **Witnessing,** Artcentre, Christchurch. 1982-84 **Nightsea Crossing** [a 90 day performance series] performed in: Skulpturen Museum, Marl; Kunstmuseum, Düsseldorf; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Kölnischer Kunstverein/ Moltkerei, Cologne; '60'80 attitudes/concepts/images, Stedelijk Museum, Amsterdam; Museum of Contemporary Art Chicago; A Space, City Hall, Toronto; Documenta 7, Orangerie, Kassel; Fodor Museum/Sonesta Koepel, Amsterdam; ARS 83, The Museum of the Ateneum, Helsinki; Museum voor Hedendaagse Kunst, Gent; **Positive Zero** [music theatre], Holland Festival, Amsterdam, Rotterdam, Utrecht; **Modus Vivendi** [performance series], Genazzano/Rome. **Installation Works** 1978 **Installation One,** Stichting De Appel, Amsterdam; **Relation in Movement,** Palazzo dei Diamanti, Ferrara. 1979 **On the way,** Audio Arts/Riverside Studio, London; **Installation Two,** Harlekin Art, Wiesbaden. 1982 **Luther,** Kabinett für aktuelle Kunst, Bremerhaven; **Crazed Elephant,** in Videokunst in Deutschland 1963-1982, Kölnischer Kunstverein, Cologne; travelling in West-Germany. 1984 **Positive Zero,** in Zattera di Babele, Stadsschouwburg, Eindhoven; **The World in my Country,** Biennale

di Venezia, Venice; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam. **Videography** Relation in Space, 1976 [60', b/w]; Imponderabilia, 1977 [60', b/w]; Relation in Time, 1977 [2 x 60', b/w]; Light/Dark, 1977 [20']; Balance Proof, 1977 [30', b/w]; AAA-AAA, 1978 [16']; Crazed Elephant, 1982; City of Angels, 1983 [20']; Anima Mundi, 1983 [8']; The World in my Country, 1984 [4']; Terra degli Dea Madre, 1984 [20']; **Bibliography** Ulay/Marina Abramović, *Relation Work and Detour*, Nijmegen 1980, 235 pp [with extensive bibliography until 1980]; Bernice Murphy, *Art in Australia*, 1982; Thomas McEvilley, Marina Abramović/ Ulay, Ulay/ Marina Abramović, *Artforum*, 1983; Dorine Mignot, Video an Artform, in *The Second Link*, cat. The Walter Philips Gallery, Banff 1983.

Vito Acconci 1940 New York, USA. Did performances, made photopieces, audiotapes and films. Lives and works in New York. For more complete information up to 1980 see: *Vito Acconci, A Retrospective: 1969 to 1980*, cat. Museum of Contemporary Art Chicago 1980. **Solo Presentations** 1978 Vito Acconci. Headlines and Image, Stedelijk Museum, Amsterdam. 1980 Vito Acconci, A Retrospective: 1969-1980, Museum of Contemporary Art, Chicago. 1981 Machine Works, Institute of Contemporary Arts, Philadelphia. **Group Presentations** 1982 '60'80, attitudes/concepts/images, Stedelijk Museum, Amsterdam; Postminimalism, The Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield; Documenta 7, Museum Fridericianum, Kassel, 1983 Arst 83, The Museum of the Ateneum, Helsinki. 1984 The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Installations** 1971 Control Box, John Gibson Gallery, New York. 1972 Four support rooms for a performance, Museum Fredericianum, Kassel. 1973 Air Time, Sonnabend Gallery, New York; Command Performance, 112 Greene Street, New York; Plot, Galleria Alessandra Castelli, Milan. 1975 Leveling, Sonnabend Gallery, New York; Waiting for the End, Museum of Conceptual Art, San Francisco; Round-trip, Whitney Museum of American Art, New York. 1976 The American Gift, Bordeaux; Venice Belongs to Us, La Biennale di Venezia, Venice; Were Are We Now [Who Are We Anyway], Sonnabend Gallery, New York. 1977 Tonight We Escape from New York, Whitney Museum of American Art, New York; The Gangster Sister from Chicago, Museum of Contemporary Art, Chicago; Cry, Baby!, The Clocktower, New York. 1978 VD Lives/ TV Must Die, The Kitchen, New York; Flag, La Biennale di Venezia, Venice; Like a Duck Out of Water, Stedelijk Museum, Amsterdam; Monument to the Dead Children, Stedelijk Museum, Amsterdam. 1979 The Peoplemobile, Stichting De Appel, Amsterdam and four other cities; Decoy for Birds and People, P.S.1., New York. 1980 Instant House, Muhlenberg College Art Gallery, Allentown; Abstract House, The Kitchen, New York. 1983 House of Cars, Langston Street parking lot, San Francisco; Wall Relief, Williams College Museum of Art, Williamstown. 1984 Bad Dream House, Massachusetts Institute of Technology; Body Capsule, Stedelijk Museum Amsterdam. **Videography** Corrections, 1970 [30', b/w]; Association Area, 1971 [60', b/w]; Centers, 1971 [20', b/w]; Contacts, 1971 [30', b/w]; Focal Point, 1971 [20', b/w]; Pryings, 1971 [20', b/w]; Pull, 1971 [30', b/w]; Remote Control, 1971 [60', b/w]; Two Track, 1971 [20', b/w]; Waterways, 1971 [20', b/w]; Face Off, 1972 [30', b/w]; Undertone, 1972 [30', b/w]; Full Circle, 1973 [30', b/w]; Home Movies, 1973 [30', b/w]; Indirect Approaches, 1973 [30', b/w]; Stages, 1973 [30', b/w]; Theme Song, 1973 [30', b/w]; Face of the Earth, 1974 [20']; Open Book, 1974 [20']; Shoot, 1974 [10']; Tutn On, 1974 [20']; The Red Tapes, 1976 [140', b/w]. **Selected Bibliography** Germano Celant, Vito Acconci, *Domus Magazine*, April 1972; Effie Stephano, Images Changes: Vito Acconci, *Art and Artists*, Jan. 1974; Mario Diacono, Vito Acconci, *Dal testo-azione al corpo come testo*, Out of London Press, New York etc., 1975; Ed Levine, Vito Acconci, *Arts Magazine*, Jan. 1977; Martin Kunz, Vito Acconci, in cat. *Vito Acconci*, Kunstmuseum, Luzern, 1978; Marja Bloem, Dorine Mignot, *Vito Acconci: Headlines & Images*, cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1978; Judith Russi Kirshner, Vito Acconci: Language and Space, in cat. *Vito Acconci* Museum of Contemporary Art Chicago, 1980; Janet Kardon, Kay Larson, *Machineworks*, cat. Institute of Contemporary Art, Philadelphia, 1981.

Max Almy 1948 Omaha, USA. In 1978 received a MFA in video and film from the California College of Arts. Managed the Production Department of One Pass Video in Oakland, California. Lives and works in San Francisco. **Solo Presentations** 1977 San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco [I]; The Magic Theatre, Omaha [P]. 1978 Video Free America, San Francisco [P]; The Creative Outlet, Portland [P]; The Women's Building, Los Angeles [P]. 1979 Video Free America, San Francisco [P]. 1981 La Mamelle, San Francisco [S]; 80 Langton, San Francisco [I]. 1982 Long Beach Museum of Art; American Film Institute, Los Angeles [S]. 1983 Video Free America, San Francisco [S]; U.C. Berkeley, Asuc Studio, Berkeley [S]; Boston Film/Video Foundation, Boston [S]. 1984 Modernism, San Francisco [S]; Anthology Film Archives, New York [S]; The Center for New Television, Chicago [S]; School of The Art Institute of Chicago [S]; ICA, Boston [S]. **Group Presentations** 1975 Awakening, Oakland Museum [S]; Mobius Video, San Francisco Art Festival; also 1976 [S]. 1976 Demeter Film Project, Grumption Theatre, San Francisco. 1977 Video Festival, U.C.L.A. [S]. 1979 Video Projects, The Museum of Modern Art, New York [S]. 1980 California Video, Long Beach Museum of Art; Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [S]; Video 80, Studiogallerie, Berlin [S]; Electronic Art, Museum of Contemporary Art, Chicago. 1981 Bay Area Review,

The American Center, Paris [S]; Bay Area Pics, The Kitchen, New York [S]; California Video, P.S.1, New York; The Exchange Show, The Arsenal, Berlin [S]; The San Francisco International Video Festival; also 1983; The Mill Valley Film Festival [S]. 1982 Ithaca Video Festival [S]; Athens International Film/Video Festival [S]; Performance Art, The Museum of Modern Art, New York. 1983 Women in Film/Video, American Film Institute, Washington DC [S]; Atlanta Independent Film/ Video Festival [S]; Video Shorts Festival, Seattle; The Second Link, Walter Phillips Gallery, Banff [S]; National Video Festival, Los Angeles [S]; Watching TV, University of Illinois, School of Art and Design [S]; Video Art: A History, The Museum of Modern Art, New York. 1984 California Video 84, Long Beach Museum of Art; Recent Acquisitions, The Museum of Modern Art, New York; Electronic Image Festival, Bologna; 1 Festival Nacional de Video, Madrid [S]; Video Free America, San Francisco [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** The 'I love you' tape, 1975; Modern Times, 1979 [also VP]; Deadline, 1980 [also I]; Leaving the 20th Century, 1982 [10']; Perfect Leader, 1983; Work Station, 1984. **Bibliography** S.F. Art Festival, *Artweek*, 25.9.1976; Robert Atkins, Art Review, *S.F. Bay Guardian*, Oct. 1979; Ruth Iskin, Video for the Biennale, *Artweek*, 2.8.1980; Mary Stofflet, S.F. Video Review, *Artweek*, Sept. 13.9.1980; Steven Winn, Video Art Finally Getting on it's Feet, *S.F. Chronicle*, Oct. 1981; Robert Atkins, A Knockout of a Festival, *S.F. Bay Guardian*, 21.10.1981; Artist's Page, *Video 80/81*, Fall 1981; Bill Mandel, Video, *San Francisco Magazine*, Oct. 1981; Deadline, *Art Com*, Fall 1981; Kathy Noklen, International Video Festival, *Artweek*, 21.11.1981; Steve Seid, The S.F. International Video Fest., *Networks*, Dec. 1981; Calvin Ahlgren, Four Female Syntech Freaks, *S.F. Chronicle*, Apr. 18.4.1982; John F. Stodder, Video Future Shock, *Artweek*, 18.12.1982; Mia Amato, Video Art, *Video Systems*, Dec. 1982; Moma-TV, *Village Voice*, 6.9.1983; Louise Lewis, Future Video Max Almy, *Laica Journal*, Winter 1983; Anthony Reveaux, Ironic Precisionist Video, *Artweek*, 3.3.1984; Steve Seid, Video Artists on the Cutting Edge, *Mix Magazine*, 1984.

Dara Birnbaum 1946 New York, USA. Studied painting and architecture at the San Francisco Art Institute. Lives and works in New York. **Solo Presentations** 1977 Artists Space, New York [S]. 1978 Franklin Furnace, New York [I]; Centre for Art Tapes, Halifax [S]; The Kitchen, New York [S]. 1979 P.S.1., New York [S]. 1980 London Video Arts, AIR Gallery, London [S]; The Ritz, New York [S]; Collective for Living Cinema, New York [S]; H Hair, Salon de Coiffure, New York [S]; Television By Artists series [w. Dan Graham], A Space, Toronto [S]. 1981 Anthology Film Archives, New York [S]; Video Viewpoints, The Museum of Modern Art, New York [S]; Soho Record Gallery, New York [S]; Pacific Film Archives, University Art Museum, Berkeley. 1982 Video Redbar, The Red Bar, New York [S]; Museum van Hedendaagse Kunst, Gent [S]; ICA, London [S]; Video? vous avez dit Video?, RTBF, Musée d'Art Moderne de Liège [S]; Long Beach Museum of Art, The Annex, Long Beach [S]. 1983 Nightflight, USA Cable Network, Video Artists Series [S]; Musée d'Art Contemporain, Montreal [S]. 1984 As Seen on TV, Dancetaria, New York [S]; Anthology Film Archives, New York [S]; ICA, Boston [I]; The New American Filmmakers Series, Whitney Museum of American Art, New York [I]; Videoville, WNYC-TV, New York [S]; Dara Birnbaum, ICA, London [S]; Le Coin du Miroir, Dijon [I]; Image Film/Video, Atlanta [S]. **Group Presentations** 1977 Notebooks Workbooks Scripts Scores, Franklin Furnace, New York [S]. 1978 Mount St. Vincent Art Gallery, Halifax, Nova Scotia [S]. 1979 Filmworks 78-79, The Kitchen, New York [S]. The Kitchen – Videotapes on Tour, Stedelijk van Abbemuseum, Eindhoven [S]. 1980 Tapes from the Museum of Modern Art, New York, American Center, Paris [S]; Remy Presents Project Grand Central, Grand Central Station, New York [S]; Deconstruction/ Reconstruction, The New Museum, New York [S]; Video Installation Show, Hallwalls, Buffalo, NY [I]; New York Video, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münich & Kunsthaus Zürich [S]. 1981 Het Kijkhuis, The Hague [S]; National Video Festival, American Film Institute, Washington DC [S]; By and About Women, Artists Television Network, Ch. 10, MCTV and Teleprompter, New York; Women's Caucus for Art, College Art Association, Hilton Hotel, San Francisco [S]; T.V. Tactics, Anthology Film Archives, New York [S]; Mudd Video II, III, IV, The Mudd Club, New York [S]; Pictures and Promises, The Kitchen, New York [S]; San Francisco International Video Festival and Road Show, origin S.F. [S]. 1982 London Video Arts; 1ère manifestation internationale de vidéo, Montbéliard [S]; Festival Internacional de Cine de San Sebastian; '60'80 attitudes/concepts/images, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]; Documenta 7, Museum Fridericianum, Kassel [I]. 1983 From New York: Video Blitz 82/83, Kunsthalle, Düsseldorf [S]; Pool, ZDF (German Television) [S]; Language, Drama, Source & Vision, The New Museum, New York; Video: A History, The Museum of Modern Art, New York; World-wide Video Festival, Het Kijkhuis, The Hague [S]; Festival Internacional de Cine de San Sebastian [S]; National Video Festival, American Film Institute, Los Angeles [S]. 1984 Artists Call, Gray Art Gallery, New York [S]; Berlin International Film Festival, Berlin [S]; Pro and Anti-TV, Bologna [S]; Media Source, MCAD Gallery, Minneapolis College of Art and Design [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** Drift of Politics 1978 [3']; Technology/ Transformation: Wonder Woman, 1978, [7']; Kiss the Girls: Make Them Cry, 1979, [6'50"; music: Dori Levine, Spike and Allan Scarthe]; Pop-Pop Video: Kojak/Wang, 1980, [4'; music: Rhys Chatham]; Pop-Pop Video: General Hospital/ Olympic Women/ Speed Skating, 1980, [6'; music: Sally Swisher, Dori Levine, Robert Raposo]; Local TV News Analysis for Cable Television [w. Dan Graham], 1980 [60']; Remy/ Grand

Central: Trains and Boats and Planes, 1980, [4'; commisioned by Remy Martin for Grand Central Station, NY, 1980; music: Kelvyn Bell and Clarise Taylor]; New Music Shorts, 1981 [5']; PM Magazine/Acid Rock, 1982 [4'20"; music: Dara Birnbaum/Simeon Soffer] [also **I**]; Fire!, 1982 [3'20"; commisioned by VideoGram International Ltd., for a new Jimi Hendrix Video disc/cassette]; Damnation of Faust: Evocation, 1983 [10'02"; music: Joshua Fried]; Damnation of Faust, 1984 [**I**]. **Bibliography** Peter Frank, Dara Birnbaum – Artists Space, *ARTnews*, Vol. 76, No. 8, Oct. 1977, p. 139; Stephanie Woodard, Concepts in Performance, Views and Interviews: Dara Birnbaum, *The Soho Weekly News*, Vol. 4, No. 14, Jan. 6-12.1977, pp. 23, 25. J. Hoberman, Voice Choices Film, *The Village Voice*, Vol. XXIV, No. 11, 7-5, p. 64; Robert Morgan, Transmission Aesthestics: Public Interaction and Private Awareness, *New York Arts Journal*, No. 18, April 1980, p. 20, 21; J. Hoberman, Three Women, *The Village Voice*, Vol. XXV, No. 18, 5.5.1980, p. 42. Lisa Steele, The Lure of the Public, *Fuse*, Vol. 4, No. 4, May 1980, pp. 226; Shelley Rice, in *Deconstruction: Reconstruction*, The Transformation of Photographic Information Into Metaphor, cat. The New Museum, New York, 1980; Pier Marton, Video Cote Ouest, USA, *Cahiers du Cinéma*, No. 315, Sept. 1980; Stephen F. Eiserman, *Video Art: Toward Modernism, New Directions*, Contemporary American Art From the Commodities Corporation Collection, Commodities Corporation, Princeton, 1981, pp. 110; Rosetta Brooks, TV Transformations: An Examination of the Videotapes of NY Artist Dara Birnbaum, *ZG*, 81, No. 1, 1981; Lydia Schouten, Interview with Dara Birnbaum, *Modern Denken*, No. 4, Fall 1982; Benjamin H.D. Buchloh, Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, *Artforum*, Vol. XXI, No. 1, Sept. 1981, pp. 43; Katherina Elwes, New York Video, *Performance Magazine*, Nos. 20/21, Dec. 82/Jan. 83, pp. 20; Johan Coopman, Interview with Dara Birnbaum, *Andere Sinema*, 1982, No. 44, pp. 12; Eric de Moffarts, Video Art: Une mémoire pour la Télévision: Une Interview de Dara Birnbaum, *Videodoc*, No. 54, Sept. 1982, pp. 28; Franz Schulze, Extravagant Multiplicity at Documenta 7, *ARTnews*, Vol. 81, No. 7, Sept. 1982, pp. 88; Chris Dercon, Dara Birnbaum/Wonder Woman, *Schone Vis A Vis*, No. 1, 1983, pp. 2; Craig Owens, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism, The Anti- Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington 1983, pp. 57; Carl Loeffler, TV: the Popular Art Form!, *Art Corn*, San Francisco, Vol. 6 (1), No. 21 1983, pp. 20; Arlene Zeichner, Clublike Video, *The Independent*, Vol. 7, No. 1, January/February 1984, pp. 18; Yvonne Stahr, Dara Birnbaum: An Interview, *Art Papers*, Atlanta, Georgia, Vol. 8, No. 2, March-April 1984, p. 2; Norman Klein, The Audiance Culture, *Theories of Contemporary Art*, Prentice Hall Press 1984, p. 248; Charles Hagel, Reviews, *Artforum*, Vol. XXII, No. 10, Summer 1984, pp. 89.

Michel Cardena 1934 Espinal, Columbia. Dutch nationality since 1972. Started as a painter. Did performances, later in combination with video. Works as a teacher at the Academies of Fine Arts in Enschede and Amsterdam. [For extended bibliography, solo and group presentations up to 1981, see *Cardena*, cat. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam]. **Solo Presentations** 1981 25 Caramboles en variaties, Filmliga Wageningen [**I**]; From dark to light to dark, Alphen aan de Rijn [**I**]; 18 mei, Peaceful New Year, 109 years after Bertrand Russell, Centraal Station, Amsterdam [**P**]; Cardena, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam; My name is beautiful, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam [**V.P.**]; Cardena et Jean Timman réchauffant une partie d'échecs de Marcel Duchamp, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam [**V.P.**]. 1982 Peaceful New Year 110 Anno Bertrand Russell, AKI, Enschede [**I**]; Video Retrospective, Plan K., Brussels [**S**]. 1983 25 Caramboles en variaties, Museum Fodor, Amsterdam [**I**]; Internationaal Cultureel Centrum, Antwerp [**S**]; Amsterdam en enkele Amsterdammers, Mazzo Amsterdam, KTA, Amsterdam [**S**]; Video Retrospective, Video Workshop, Brussels [**S**]. 1984 25 Caramboles en variaties, Stedelijk Museum, Amsterdam [**I**]. **Group Presentations** 1981 The Museum of Modern Art, New York [**S**]; FNAC, Paris [**S**]. 1982 The 4th Biennale of Sydney, Sydney [**S**]; Spoon Gallery, Plan B., Dee Bee's, Tokyo [**S**]; Amsterdam 60/80, Museum Fodor, Amsterdam [**S**]; Video Roma, Rome [**S**]; Manifestation international de vidéo, Montbéliard [**S**]; Museum of Contemporary Art, Chicago [**S**]. 1983 Premières rencontres de Vidéo de Brest, Brest [**S**]; Art Vidéo, Retrospectives et Perspectives, Charleroi [**S**]; H texnh toy binteo, Athens [**S**]; Taboes en Rituelen, De Warande, Turnhout [**S**]; Videokunst in Nederland, De Vleeshal, Middlburg [**S**]; Video CD 83, Ljubljana [**S**]. 1984 The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [**I**]. **Videography** Cardena réchauffe en vain la famille B. à Hilversum, 1972; Two hands warm a cube into a circle no. 1, 1972 [20'35"]; Two hands warm a cube into a circle no. 2, 1973 [19'7"]; Two hands warm a cube into a circle no. 3, 1973 [21'35"]; Hand, ice, body no. 1, 1973 [9'12", b/w]; Hand, Ice, body no. 2, 1973-74 [9'12", b/w]; Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena no. 1, 1973-74, [29'10", b/w]; Un cube se transforme en cercle par la chaleur de Cardena no. 2, 1973-74, [b/w]; Cardena réchauffe la bouche de ses amis avec une boisson très chique, 1974 [b/w]; Rencontres? no. 1, 1975 [b/w]; Rencontres? no. 2, 1975-76 [14'30", b/w]; Intimacies, 1976 [16'17", b/w]; Rencontres dans le temps retrouvé, 1976 [17'4", b/w]; Piece for Anne, 1975-76 [26', b/w]; Correction of a catachresis, 1973-76 [b/w]; Searching for unity, 1976-77 [59'14", b/w]; Smiling and barefoot Cardena walks on burning coal, 1977 [17'15"]; The soup is delicious, 1977 [8'30", b/w]; I love you, I love you and I think you love me too, 1977 [6'45", b/w]; Starring Anne,

1977 [20'2", b/w]; Sky, sea, land, city, body, 1977 [26', b/w]; Dreams on a windy autumn day, 1977 [7'20", b/w]; Black and white and sometimes colorful, 1977 [57'25", b/w]; Piece for 'Au', 1977 [9'18", b/w]; Portrait of a young man, reading books about video and film 1978, [4'16", b/w]; Alienation, 1978 [10'3", b/w]; Een minuut in een minuut, een uur in een minuut, een dag in een minuut, een week in een minuut, 1978 [5', b/w]; My name is beautiful, 1978 [30', b/w]; Ik wacht op jou, 1979 [60', b/w]; I am waiting for you, 1979 [2 x 60', b/w]; Black and white and sometimes colorful, 1980 [57'25", b/w]; Somos Libres!?, 1981 [**B**]; Me Lavo Las Manos, 1982 [5'1"]; Peaceful New Year 112 Anno Bertrand Russell, videoportret van Amsterdam, enkele Amsterdammers en enige gasten, 1983 [24 hrs.]. Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff, 1984 [**I**]. **Bibliography** *Cardena*, cat. Boymans-van Beuningen, Rotterdam, 1981; Els Timmerman, Video maakt de utopie van de schilderkunst waar, *De Haagse Post*, May 1981; Dolf Welling, Veel ruimte voor warme boodschap van Cardena, *Rotterdams Nieuwsblad*, May 1981; Emile Meijer, Michel Cardena, optisch verwarmer, *Kunstbeeld*, May 1981; Pieter Heynen, Michel Cardena, *De Volkskrant*, May 1981; Paul Groot, Cardena, *NRC Handelsblad*, May 1981; Joop Voskuil, Michel Cardena optisch verwarmer, *Audio Visueel*, May 1981; Tineke Reijnders, Beeldende Kunst via de kabel, *De Groene Amsterdammer*, Dec. 1981; Philip Mechanicus, Michel Cardena, *De Tijd*, April 1982; Waling Boers, Michel Cardena *in Amsterdam 60/80*, cat. Museum Fodor, Amsterdam, 1982; From the Netherlands, *Contemporary Art*, cat. Museum of Contemporary Art, Chicago; Ton Duin, Videokunst in de kijker, *Haarlems Dagblad*, Oct. 1982; Rob Perrée, Zijn we wel vrij?, *De Groene Amsterdammer*, Oct. 1982; Josine van Droffelaar, Michel Cardena in *Videodagen*, cat. Museum Fodor, Amsterdam, Oct. 1982; Pim Christiaans, Video-art, de kunst van de toekomst, *Zero*, Nov. 1982; Chris Dercon, Video maakt nieuwe ruimte, *De Gazette van Antwerpen*, Dec. 1982; Cat. *Premières rencontres de Vidéo de Brest*, Brest, Jan. 1983; Pieter Cornelissen/Marian van der Horst, Michel Cardena, *GBK*, Arnhem, March 1983; Pieter Kottman, Cardena eert Russell met 24 uur durend spel en kunstwerk, *NRC Handelsblad*, May 1983; Aggy Smeets, Somos Libres!?, *Video Guide*, June 1983; Ellen Kok, Videokunst, de onbegrepen verslaving, *Trouw*, Sep. 1983; Ger Mahieu, Oorlog aan de televisie: draai in de soep die soep, *Humo*, Oct. 1983; Chris Dercon, Il y a une cassette dans la soupe, *Le Soir*, Oct. 1983; Dalibor Martinis/Bojan Brecelj, C.D. 83: Veni, Vidi, Video, *Start*, Oct. 1983; Horst Ogris, Mit neuen Medien spielend, *Kleine Zeitung*, Oct. 1983; Rob Perrée, De paradox van Michel Cardena, *Kunstbeeld*, Oct. 1983; Ger Meijerink, Stencilgrafiek, *Beeld*, Jan. 1984.

Brian Eno 1948 Woodbridge, England. At Art School started as a pop musician. With some others formed the group Roxy Music. Collaborated with Robert Fripp, Mike Oldfield, Phill Collins, Robert Wyatt and others. Produced albums for Ultravox, David Bowie, Talking Heads, etc. **Video Installations** 1979 Kitchen Center, New York. 1980 Hallwals, Buffalo, New York; La Guardia Airport, New York; Walker Art Center, Minneapolis; New Gallery of Contemporary Art, Cleveland; Contemporary Art Museum, Houston; Grand Central Station, New York. 1981 St. Louis Arts Museum; Aluminium Nights, Bonds, New York; University Art Museum, Berkeley; Harpos Bazaar, Bologna; The New Museum, New York; St. Louis Arts Museum; The Art Gallery, Toronto. 1982 Vancouver Art Gallery; Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon; Biennale of Sydney; Mistaken Memories of Medieaval Manhattan, Stedelijk Museum, Amsterdam; Almeida Theatre, London; ICA, London. 1983 Museum of Modern Art, Oxford; Concord Gallery, New York; Galleria del Cavallino, Venice; Festival of Vienna; La Foret Museum Akasaka, Tokyo; Centre Georges Pompidou, Musée National d'art Moderne, Paris; ICA, Boston. 1984 Tegel Airport, Berlin; Maison de la Culture, Grenoble; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam. **Discography – Solo Albums** Here Come The Warm Jets, 1973; Talking Tiger Mountain (by Strategy), 1974; Another Green World, 1975; Discreet Music, 1975; Before and After Science, 1977; Music For Films, 1978; Music For Airports, 1979; On Land, 1982. **Singles** Virginia Plain (with Roxy Music), 1972; Pyjamarama (with Roxy Music), 1973; The Seven Deadly Finns, 1974; The Lion Sleeps Tonight, 1975; Kings' Lead Hat/R.A.F. (with Snatch), 1977. **Bibliography.** Brian Eno, Brian Eno, *Data* IV, 1974; Brian Eno, Generating and Organising Variety in the Arts, *Studio International* CLXXXXII 1976; Peter Smith, Brian Eno, Peter Smith and Brian Eno, *Arts Review* XXIX 1977; Kim Levin, The Waiting Room *Arts Magazine* LV 1980; *Brian Eno, Currents 11*, cat. The St. Louis Art Museum Aug./Sept. 1981; David A. Ross, Brian Eno, in *Matrix/Berkeley 44*, cat. University Art Museum June/July 1981; Brian Eno, *Tutti i testi e gli scritti, con tradizione*, Milan 1982.

Kees de Groot 1956 Marum, The Netherlands. Studied at the A.K.I. Enschede 1978-1983. Lives and works in Amsterdam. **Solo Presentations** 1981 Tor, Enschede [**P**]. 1982 Grote Bergkerk, Deventer [**P**]. 1983 Aorta, Amsterdam. 1984 Het Kijkhuis, The Hague [**S**]. **Group Presentations** 1981 Verplaatst, Enschede; Effenaar, Eindhoven [**S**]; De Vleeshal, Middelburg [**S**]; De Fabriek, Eindhoven; Festival International du Nouveau Cinéma, Montreal; Video Festival Tilburg-Den Bosch [**S**]. 1984 Montevideo, Amsterdam; Filmmakers Coop, London; Basement Group, Newcastle; Polytechnic

[S]; De Vleeshal, Middelburg [S]; De Fabriek, Eindhoven; **Festival International du Nouveau Cinéma**; Montreal; **Video Festival Tilburg-Den Bosch** [S]. **1984** Montevideo, Amsterdam; Filmmakers Coop, London; Basement Group, Newcastle; Polytechnic Art Academy, Brighton [S]; Video Festival, Berlin [S]; **Video Circuit**, screenings in 10 Dutch cities; Centre George Pompidou Musée National d'Art Moderne, Paris [S]; **Audio Visu**, Paradiso, Amsterdam [S]; **Con Rumore**, Rotterdam [S]; Het Kijkhuis, The Hague [P]; Video Festival, Toronto [S]; V Festival International d'Art Video, Locarno [S]; **The Luminous Image**, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography Audio Mutant, 1982** [18'] [B]; **Buro-Ridders, 1983** [11'] [I]; **After the Bible, 1984** [11'30", w. Frank Morssinkhof] [B]; **Libido Inferno, 1984** [9'45"]; **Mauhro's wijk, 1984** [I]. **Bibliography. Tineke Reynders, *Auto-Awac*,** cat. Montevideo, Amsterdam, 1982; ***Kees de Groot*,** cat. De Fabriek, Eindhoven, 1983; **Dorine Mignot, Video Art in Rembrandt's Country, *DA+AT*,** Amsterdam, June 1984; **Rob Perrée, Auto-Awac, Video als konfronterend medium, *Modern Denken*,** No. 7/8 April/May 1984.

Nan Hoover 1931 New York, USA. Has lived and worked in Amsterdam since 1969; became a Dutch citizen in 1975. Exhibitions of paintings and drawings 1957 to 1974; started to work with video, performance, photography in 1974. **Solo Presentations 1975** Galerie Jurka, Amsterdam [S]. **1976** Stichting De Appel, Amsterdam [I]; Studiogalerie, Berlin [P]. **1977** The Museum of Modern Art, New York [S]; London Film Co-op [S]; Stichting De Appel, Amsterdam [P]; Agora Studio, Maastricht (w. Sam Schoenbaum) [P]. **1978** Galerie Waalkens, Finsterwolde [P]. **1979** Art Metropole, Toronto [S]; Anthology Film Archives, New York [S]; **Nan Hoover**, Stedelijk Museum, Amsterdam [S+P+I]; Kölnischer Kunstverein, Cologne [P]; Kunstverein, Freiburg [P]. **1980** The Museum of Modern Art, New York [I]. **1981** The Bank, Amsterdam [S]; DAAD Galerie, Berlin; Neue-Sammlung Ludwig, Aachen; Stedelijk Museum, Schiedam; Künstlerhaus, Stuttgart; Arsenal, Berlin [I]; Neuer Berliner Künstverein, Berlin [P]. **1982** Long Beach Museum of Art, Long Beach [S]; Musée d'art contemporain, Montreal; A Space, Toronto [P]; L.I.C.A., Los Angeles [P]. **1983** Montevideo, Amsterdam [S]; Gemeentemuseum, Arnhem [P]; Matt's Gallery, London; Festival International du Nouveau Cinéma, Montreal [I]. **1984** Museum für Gegenwartskunst, Basel [S]; Het Kijkhuis, The Hague; Moltkerei Werkstatt, Cologne. **Group Presentations 1976** ICC, Antwerp; **Holland Week**, Stichting De Appel, Amsterdam. **1977** Documenta 6, Museum Fredericianum, Kassel. **1978** Museum Fodor, Amsterdam. **1979 10 Years of Video**, Rome [S]; **Aspecten Hedendaagse Fotografie**, Stedelijk Museum, Schiedam; **Videowochen '79**, Museum Folkwang, Essen [P]. **1980 Mixage**, Rotterdam & Utrecht [P]; **Atelier E 43**, Berlin [P]. **1981** Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich [P]; **Real Time**, Tate Gallery, London. **1982 From The Netherlands, Contemporary Art**, Museum of Contemporary Art, Chicago; **De keus van de kunstenaar, Haags Gemeentemuseum, The** Hague [P]; **'60'80, attitudes/concepts/images**, Stedelijk Museum, Amsterdam [P]. **1983 Gesignaleerd, Neue Kunst aus den Niederlanden**, Künsthalle zu Kiel; National Pinakothiki, Athens; Galerie AK, Frankfurt [P]. **1984 La Biennale di Venezia**, Venice [V.I.]; **1984 im toten winkel**, Kunsthaus, Hamburg; Kijkschuur, Acquoy; **The Luminous Image**, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography Movement in Light, 1975-77** [20', b/w]; **Light Poles, 1977** [10', b/w]; **Impressions, 1978** [10'] [B]; **Landscape, 1978** [6', b/w]; **Through Fields of color, 1979** [12'] [B]; **Movement Away From Primary Colors, 1980** [7', w. Dennis Weiler]; **Movement from either direction, 1980** [6']; **Color Pieces, 1981** [10']; **Projections, 1981** [6', b/w]; **Light and Object, 1982** [10', sound by Bryan Nicolls]; **Reflections, 1982** [6']; **Landscape, 1983** [6']; **Four Pieces, 1983** [10']; **Halfsleep, 1984** [12']; **Returning to Fuji, 1984** [8']; **Interiors, 1984** [6']; **Walking in any direction, 1984. Bibliography *Nan Hoover*,** cat. Galerie Jurka, Amsterdam, 1975; **W. Herzogenrath**, cat. ***Documenta 6*,** Kassel, 1977; **Dorine Mignot, *Nan Hoover*,** cat. Stedelijk Museum, Amsterdam, 1979; **Josien Bockhoven, *Aspecten Hedendaagse Fotografie*,** cat. Stedelijk Museum, Schiedam, 1979; **Sam Schoenbaum, Video Reviews, *FLQ, Film Library Quarterly*,** Vol. 12, No. 1, 1979, p. 44; **Jorg Zütter, An Interview, *Photowork/Video/Performance*,** cat. DAAD, Berlin, 1981; **Claude Gosselin, *Nan Hoover – photo, video, performance 1980-82*,** cat. Musée d'art contemporain, Montreal, 1982; **Lily van Ginneken, Ik beweeg mijn hand en het wordt een landschap, *De Volkskrant, 19.3.1982*; Wooster, Nan Hoover, Museum of Modern Art, *Village Voice*,** 1980; **Kate Elwes, Interview with Nan Hoover, *Performance Magazine*,** No. 23, April/May 1983, pp. 8; **Colin Gardner, Body as catalyst, *Artweek*,** Vol. 13, No. 39, 20.11.1982; **Mick Hartney, Nan Hoover, *Art Monthly*,** No. 66, May 1983, pp. 34; **Ken Gill, Interview with Nan Hoover, *Aspects*,** No. 23, Summer 1983; **Bettina Gruber/Marina Vedder, *Kunst und Video*,** Dumont Buch Verlag, Köln, 1983; **Ulrich Bishoff, *Gesignaleerd, Neue Kunst aus den Niederlanden*,** cat. Künsthalle zu Kiel, 1983.

Michael Klier 1943 Karlsbad, Czechoslovakia. Spent a long time in Paris and collaborated with Truffaut. Made several short movies about Rossellini, Tanner, Truffaut, Losey and others. **Film and Videography Jean-Marie Straub, 1970** [30']; **Die erfolgreichen Piraten, 1977** [45']; **Entweder es ist aus, oder es hat noch nicht angefangen, 1979** [45']; **Godards Kameramänner, 1980** [21']; **Der Riese, 1983** [82']; **En Passant, 1984. Bibliography Christian Bertram,**

Kamera in Aufsicht, *Filmkritik*, No. 321, 9.9.1983, pp. 416; **Jean-Paul Fargier, Fictions sous surveillance, *Cahiers du Cinéma*,** No. 36, Oct. 1983, pp. 13; **J. Hoberman, Science Fictions, *The Village Voice*,** 26.6.1984.

Shigeko Kubota 1937 Niigata, Japan. Lives and works in New York. The listed presentations concern video installations. **Solo Presentations 1964** Naigua Gallery, Tokyo. **1972** The Kitchen, New York. **1973** Wabash Transit Gallery, School of Art; Institute of Chicago; Everson Museum of Art, Syracuse. **1975** The Kitchen, New York; Everson Museum of Art, Syracuse; and/or Gallery, Seattle. **1976** René Block Gallery, New York; and/or Gallery, Seattle. **1977** René Block Gallery, New York. **1978** Everson Museum of Art, Syracuse; **Projects.** The Museum of Modern Art, New York; Galerie René Block, Berlin; Japan House Gallery, New York; Art Gallery of Ontario, Toronto. **1979** Aspen Center for the Visual Arts. **1981** Museum of Contemporary Art, Chicago; Atholl McBean Gallery, San Francisco; Institute of Art, San Francisco; DAAD galerie, Berlin. **1982** Museum Folkwang, Essen; Kunsthaus Zürich. **1983** University Art Museum, Matrix/Berkeley; White Columns, New York; Gray Art Gallery, New York. **Group Presentations 1962 Yomiuri Shinbun Independent Exhibition**, Tokyo Municipal Museum. **1972 First Annual New York Video Festival**, The Kitchen, New York; **Yellow, Black, White and Red**, The Kitchen, New York; **Ninth Annual Avant-Garde Festival**, New York; **Works from the Experimental TV Center, Binghamton**, Everson Museum of Art, Syracuse; **St. Jude Video Invitational**, De Saisset Art Gallery and Museum, University of Santa Clara. **1973 Circuit: A Video International**, Everson Museum of Art, Syracuse; **Second Annual Video Festival**, The Kitchen, New York; **Women's Video Festival**, Circle Campus, University of Illinois. **1974 Tokyo-New York Video Express**, Tokyo Biennale, Tenjo-Sajikikan, Tokyo; **Women in Film and Video**, State University of New York, Buffalo; **Open Circuits: The Future of Television**, The Museum of Modern Art, New York; **Project 74**, Kölnischer Kunstverein, Cologne; **Video Celebration for John Cage**, Harvard University, Cambridge. **1975 Video Art**, Institute of Contemporary Art, Philadelphia; **Art Now 1975**, Kennedy Center for Performing Arts, Washington; **Projected Video**, Whitney Museum of American Art, New York. **1976 Soho-Berlin Festival**, Akademie der Künste, Berlin. **1977 Projects Video VIII**, The Museum of Modern Art, New York; **Documenta 6**, Museum Fridericianum, Kassel; **Southland Video Anthology**, Long Beach Museum of Art. **1978 Couples**, Institute for Art & Urban Resources, Long Island City; **Autobiography**, Art Gallery of Ontario, Toronto. **1979 Shigeko Kubota/Taka Iimura: New Video**, Whitney Museum of American Art, New York; **Videoweeks Essen '79**, Museum Folkwang, Essen. **1980 Für Augen und Ohren**, Akademie der Künste, Berlin; **Ecouter par les yeux**, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris. **1981 Video Classics**, The Bronx Museum, Bronx; Antology Film Archives, New York; The Seibu Museum, Tokyo; Takanawa Museum, Karuizawa. **1982 National Video Festival**, Washington D.C. **1983 Toyama Museum of Art**, Toyama; **The Luminous Image**, Stedelijk Museum, Amsterdam. **Videography Duchampiana series: 1. Video Chess, 1968-75, 2. Marcel Duchamp Grab, 1972-75, 3. Meta-Marcel: Window, 1976, 4. Nude Descending a Staircase, 1976, 5. Meta-Marcel, 1976-77; Video Poem-Selfportrait, 1968-76** [music: Chamber Music by Takensia Kosugi] **Riverrun-Video Water Poem: Seine River, Rhine River, Hudson River, Venice Canal, Amsterdam Canal, accompanied by excerpts from Finnegan's Wake by James Joyce, 1972; Video Dairy: Autobiography, My Father, 1973-76; Video Poem, 1975; Three Mountains, 1976-79; Berlin Projects: River Video Installation, 1979-81, Berlin Project: Shigeko in Berlin, 1979-81. Bibliography Kynaston McShine, ed., *Information*,** Museum of Modern Art, New York, 1970; **Eric Cameron, The Grammer of the Video Image, *Arts Magazine*,** Vol. 49, No. 4, Dec. 1974, pp. 48; **Ingrid Wiegand, Video Poems, *Soho Weekly News*,** 12.6.1975; **Davidson Gigliotti, Duchamp, Through Another Monitor, *Soho Weekly News*,** 10.2.1976; **David Bourdon, Women Paint Portraits On Canvas and Off, *Village Voice*,** 16.2.1976; **Peter Frank, Shigeko Kubota at René Block, *Arts News*,** Vol. 75, No. 4, April 1976, pp. 121; **Nancy Grove, Shigeko Kubota at René Block, *Arts Magazine*,** Vol. 50, No. 8, April 1976, p. 18. **David Bourdon, Shigeko Kubota at René Block, *Art in America*,** Vol. 64, No. 4, July 1976, pp. 105; **Ira Schneider and Beryl Korot, *Video Art, An Anthology*,** New York, 1976; **Deborah Perlberg, Shigeko Kubota, René Block, *Artforum*,** Vol. 15, No. 8, April 1977, p. 60; **Ann Sargent-Wooster, New York Reviews, *Art News*,** Vol. 76, No. 4, April 1977, pp. 127; **Valentin Tatransky, Meta-Marcel: René Block Gallery, *Arts Magazine*,** Vol. 51, No. 9, May 1977, p. 29; **Jürgen Hohmeyer, Unruhe an neuen Fronten, *Der Spiegel*,** Hamburg, 27.6.1977; **Peter Sager, Im Dschungel der Medien, *Die Zeit*,** Hamburg, 8.7.1977; **David Bourdon, A Critic's Diary: The New York Art Year, *Art in America*** Vol. 65, No. 4, July-Aug. 1977, pp. 67; **Jonathan Price, *Video Visions: A Medium Discovers Itself*,** New American Library New York, 1977; **Robert Sklar, Good Morning, Lanesville, *American Film Institute*** Vol. 3, No. 4, Febr. 1978, pp. 40; **John Trayna, How to Produce a Cable Television Telethon, *Videography*** Vol. 3, No. 10, Febr. 1978, pp. 40; **Gregory Battock, ed., *New Artists Video*,** Dutton New York, 1978; **John Hahnhardt, Video Transformations, in *Shigeko Kubota-Taka Limura*,** cat. Whitney Museum of American Art, New York 1979; **Pat Wadsley and Jill Kirschenbaum, Golden Age of Video Art, *Cue Magazine*,** Vol. 49, No. 1, 18.1.1980; **Jeanine Mellinger/D.L. Bean, Interview of Shigeko Kubota, *Profile*,** Vol. 3, No. 6, November 1983, pp. 2; **Brooks Adams, Zen and the Art of Video, *Art in America*,** Febr. 1984, pp. 122.

Thierry Kuntzel 1948, Bergerac, France. Studied philosophy, linguistics and semiology. Lives and works in Paris. **Solo Presentations** 1983 Monographie T. Kuntzel, Grenoble [S]. 1984 Rétrospective T. Kuntzel, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris [S]. **Group Presentations** 1980 Video about video, University Art Museum Berkeley & Téléthèque Alliance Française, New York [S]; Biennale de Paris, Paris [S]; French Video Art, American Center, Paris [S]; Video: la région centrale [à travaux vidéographiques], Ministère des Relations, Paris [S]. 1981 2 x 4 Video, Ecole Spéciale d'Architecture, Paris [S]. 1983 Art Video, rétrospectives et perspectives, Palais des Beaux Arts, Charleroi [S]; Video Viewpoints, The Museum of Modern Art, New York [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** Nostos I, 1979 [45']; Still, 1980 [24']; Echolalia, 1980 [32']; La Desserte blanche, 1980 [22']; Time Smoking a Picture, 1980 [38']; Buena Vista, 1980 [27']; La Peinture cubiste, 1981 [49'] [B]; La Desserte noire, bleue, rouge, 1984; Nostos II, 1984 [I]. **Bibliography** Raymond Bellour, Thierry Kuntzel et le Retour de l'Ecriture, *Cahiers du Cinéma*, 321, March 1981, pp. 40.

Marie-Jo Lafontaine 1945 Antwerp, Belgium. Studied at 'La Cambre' [School of Art and Architecture], Brussels, 1975-79. Lives and works in Brussels. **Solo Presentations** 1976 Walter Thompson Gallery, Brussels. 1977 Galerie Anne van Hoorenbeck, Brussels. 1979 Palais des Beaux-Arts de Bruxelles; Galerie 'les Contemporains', Genval- Lac: I.C.C., Antwerp. 1982 C.A.P.C. Entrepôt Lainée, Bordeaux [I]; Centre Georges Pompidou Musée National d'Art Moderne, Paris [I]. 1983 Maison de la Culture, La Rochelle [I]. 1984 Centre Georges Pompidou Musée National d'Art Moderne, Paris [I]; Maison de la Culture, La Rochelle [I]. **Group Presentations** 1977 032303, Rencontres internationales d'Art contemporain, Montreal. 1978 Prix de la Jeune Peinture Belge, Palais des Beaux- Arts, Brussels; International Textiel Triennale, Museum Wlokiennictwa, Lodz. 1979 La Cambre 1928-1978, Musée d'Ixelles, Brussels; 9e Biennale internationale de la Tapisserie, Musée de Lausanne. 1980 19e prix international du Dessin, Fundacio Juan Miro, Barcelona; 11e Biennale de Paris, Centre Georges Pompidou Musée National d'Art Moderne, Paris; Palais Royaux des Beaux-Arts, Brussels [I]. 1981 10e Biennale internationale de la Tapisserie, Musée de Lausanne. 1982 World-Wide Video Festival, Het Kijkhuis, The Hague [I]; Festival internacional de ciné de San Sebastian; 1e Manifestation internationale de video, Montbéliard [I]; Voir des vidéos, Musée des Sciences, Brussels [I]; Rassegna Internazionale Donne Autrici di Cinema e Video, Rome [I]. 1983 Les vidéocéanes, Maison de la Culture, Brest [I]; La nuit de la Vidéo, Le château d'O, Montpellier [I]; Musée des Sciences, Brussels [I]; Recontres vidéo d'Elne, Perpignan [I]; Festival du cinema des Femmes, Maison de la Culture, Grenoble [I]; Art Video: Retrospectives et Perspectives, Palais des Beaux Arts, Charleroi [I]; Haags Gemeentemuseum, The Hague [I]. 1984 Electra, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [I]; Con Rumore, Rotterdamse Kunststichting, Galerie 'Westersingel 8', Rotterdam [I]; Video 84, Contemporary Art Museum, Montreal [I]; L'E.L.A.C., Lyon [I]; Musée des Beaux Arts, le Havre [I]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam; Museum moderner Kunst, Vienna [I]. **Video-Installations** La batteuse de palplanches, 1979; La marie-saloppe, 1980; Round around the ring, 1981; Le rêve d'Héphaistos, 1982; His master's voice, 1983; La voix des maîtres, 1983; Attacco, 1984; A las cinco de la tarde, 1984. **Bibliography** Leon-Louis Sosset, La Suisse picturale, *Art Antique Auction*, 1979; Jean-Pierre van Tieghem, La Parabole sur la Forêt, *+ – 0*, No. 28, 1979; Marie-Jo Lafontaine, L'encre dans la masse, *+ – 0*, No. 30, 1979; Jean-Paul Fargier, Problèmes du Robinet, *Le Monde*, Oct. 1980; M. Lorent, Marie-Jo Lafontaine Vidéo, *AAA*, 1984; Jean-Pierre van Tieghem, Marie-Jo Lafontaine, *Art Press*, 1984; A.M. Duguet, Round around the ring, *Libération*, May 1984; J.R. Perez Ornia, La Voz de los Maestros, *El Pais*, 1984.

Mary Lucier 1944 Bucyrus, USA. Studied English and American literature, sculpture and photography. Lives and works in New York. **Solo Presentations** 1971 St. Clements Estate, Portland. 1975 The Kitchen, New York [V.P.]. 1976 Anthology Film Archives, New York [I]; Everson Museum of Art, Syracuse [V.P.]. 1977 and/or Gallery, Seattle [I]. 1978 The Kitchen, New York [I]. 1979 Media Study/Buffalo [I]; City University Graduate Center, New York [I]; Video Viewpoints, The Museum of Modern Art, New York. 1980 The Hudson River Museum, Yonkers, New York [I]. 1981 Whitney Museum of American Art, New York [I]. 1983 Port Washington Public Library [I]; Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh [I]. 1984 Sun Valley Center for the Arts and Humanities [S]; One Chase Manhattan Plaza, New York [I]. **Group Presentations** 1970 Walker Art Center, Minneapolis [P]; Guggenheim Museum, New York [P]. 1972 Three New Works, Spencer Memorial Church, Brooklyn, New York [P]. 1973 Tenth Annual Avant Garde Festival, Grand Central Station, New York [I]; The Kitchen, New York [V.P.] 1974 A Generation of Brandeis Artists, The Rose Art Museum, Waltham. 1975 Galleria Documenta, Torino. 1977 Art Video U.S.A., The American Cultural Center, Paris [I]; 10e Biennale de Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [I]. 1978 Women/ Artists/ Filmmakers, Global Village, New York [S]; American Art from the 10e Biennale de Paris, The Hudson River Museum, Yonkers, New York [I]. 1980 The Moving Image: Film and Video Festival, Women's Interart Center, New York [I]; The American Center, Paris [S]. 1981 Trois Installations-

Trois Visions de la Video, Espace Lyonnais d'Art Contemporain, Lyon [I]. 1983 Festival of Festivals, Toronto [S]; Transformations and New Forms, Goethe House and Women's Interart Center, New York [S]; Video/Culture Canada, Toronto [S]; National Video Festival, The American Film Institute, Los Angeles; J.F.K. Center for the Performing Arts, Washington D.C. [I]; The Second Link-Viewpoints on Video in the Eighties, travelling exhibition: The Museum of Modern Art, New York; Stedelijk Museum, Amsterdam; Long Beach Museum of Art; Institute of Contemporary Arts, London; Walter Phillips Gallery, Banff [S]; Biennial Exhibition, Whitney Museum of American Art, New York [I]. 1984 So There, Orwell, The World's Fair, New Orleans [I]; Spaces Gallery, Cleveland [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]; Video 84, Galerie Joliet, Montreal [I]. **Videography** The occasion of her first dance and how she looked, 1973 [30', b/w] [V.P.]; Antique with video ants and generations of dinosaurs, 1973; The Viola Farber Dance Company, 1974 [13', b/w]; The Trial of Anne Opie Wehrer by Robert Ashley, 1974 [60', b/w]; Air Writing, 1975 [40', b/w]; Attention, Focus, and Motion, 1975 [28', b/w]; Dawn Burn, 1975 [30', b/w]; Fire Writing, 1976 [40', b/w] [V.P.]; A Burn for the Bigfoot/Sasquatch, 1977 [30', b/w]; Paris Dawn Burn, 1977 [30', b/w]; Lasering, 1977 [b/w]; Untitled Display System for Laser-Burned Vidicon Tubes, 1977 [b/w]; Laser burning video, 1978 [b/w] [I]; Bird's eye, 1978 [10', b/w]; Equinox, 1979 [56']; Planet, 1980 [16']; Denman's Col [Geometry], 1981 [16']; Ohio at Giverny, 1983 [18'30"]; Ohio to Giverny: Memory of Light, 1983 [20']; Wintergarden, 1984. **Bibliography** Ira Schneider, Beryl Korot, eds., *Video Art*, New York: Harcourt Brace Jovanovich 1976; Jean-Paul Cassagnac, Biennale des Petits aux Grands, *Canal*, Oct. 1977; Richard Lorber, Mary Lucier, The Kitchen, *Artforum*, Sept. 1978; Victor Ancona, Mary Lucier's Art: Light as Visual Image, *Videography* July 1979; Grace Glueck, Equinox/A Color Dawn Burn, *The New York Times* 13.4.1978; Muntadas Bonet et al, ed., *En Torno al Video*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1980 pp. 198; Richard Kostelanetz, ed., *Scenarios*, Brooklyn, Assembling Press, 1980, pp. 88; J. Hoberman, Denman's Col [Geometry], *The Village Voice*, 18.11.1981 Centerfold; Martha Gever and Marita Sturken, Mary Lucier's Elemental Investigations, *Afterimage*, Feb. 1982; Ann-Sargent Wooster, Mary Lucier at the Whitney Museum, *Art in America*, April 1982; Calvin Tomkins, The Art World: Season's End, *The New Yorker* 18.7.1983; John Russell, Why the Latest Whitney Biennial Is More Satisfying, *The New York Times* 25.3.1983; Mary Lucier, *Ohio at Giverny, Checklist for exhibition*, Museum of Art, Carnegie Institute July 1983; William Judson, *Mary Lucier: Ohio at Giverny, Checklist for exhibition*, Museum of Art, Carnegie Institute July 1983; Grace Glueck, Video comes into its own at the Whitney Biennial, *The New York Times*, 24.4.1983. Ann Daly, Art: Video Pays Homage to Monet, *Pittsburgh Press*, 4.8.1983; Victor Ancona, Video Fuses with Traditional Media at Whitney Biennial, *Videography* May 1983; Grace Glueck, Video Work on Different Wavelengths, *The New York Times*, 26.2.1983, Arts and Leisure; Charles Hagen, Mary Lucier, *Artforum*, summer 1984; Malcolm Preston, High-Tech Impressionism, *Newsday*, 2.1.1984; Julie Talen, Beyond Monovision, *The Village Voice*, 27.3.1984; Tim Volk and Kathleen Lane, Video Art: Impressions, *Video Systems*, Jan. 1984; Ann-Sargent Wooster, Pop Prop Video, *East Village Eye*, March 1984.

Marcel Odenbach 1953 Cologne, Germany. Studied architecture, history of art and semiotics in Aachen. Lives and works in Cologne. **Solo Presentations** 1976 Galerie Hinrichs, Lohmar; Galerie Space, Wiesbaden [VP]. 1978 Galerie Magers, Bonn [I]; Studio Oppenheim, Cologne [I]; Stichting De Appel, Amsterdam [I]. 1979 Galerie Schweinebraden, Ostberlin [I]. 1980 ICC, Antwerp [I]. 1981 Museum Folkwang, Essen [I]; Walter Phillips Gallery, Banff [VP]; Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich [I]; Stampa, Basel; Stampa, Art fair Basel. 1982 Stedelijk Museum, Amsterdam [I]; Galerie Magers, Bonn [I]. 1983 Stampa, Art fair Basel [I]; Goethe Institut, Sao Paolo [I]; Walter Phillips Gallery, Banff [w. Michael Buthe] [I]; Lace, Los Angeles [I]; Galerie Rieker, Heilbronn. 1984 Stampa, Basel; Galerie Locus Solus, Genua [I]; Michael Bock, Berlin; Time Based Arts, Amsterdam [S]. **Group Presentations** 1978 Neue Galerie, Aachen [I]; Städtisches Kunstmuseum, Bonn [I]; Universität Aachen, Aachen [S]. 1979 Museum Folkwang, Essen [I]; Galerie 't Venster, Rotterdam; Kunstverein, Bonn. 1980 Kölnischer Kunstverein, Cologne [I]; Galerie Stampa, Basel [I]; Studio Teatr, Warsaw [I]; Rheinisches Landesmuseum, Bonn [I]; Städtische Kunsthalle, Duisburg [I]; Goethe Institute, Paris; Art Allemagne Aujourd'hui, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [S]. 1981 A Space, Toronto [I]; Kölnischer Kunstverein, Cologne [I]; Museum am Dom, Lübeck. 1982 Museum Ludwig, Cologne [I]; Mercer Union, Toronto [I]; Kölnischer Kunstverein, Cologne [I]; Kunsthalle, Nuremberg [I]; Badischer Kunstverein, Karlsruhe [I]; ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1983 National Galerie, Berlin [I]; Galerie AK, Frankfurt [I]. 1984 Brücke Museum, Berlin [I]; La Biennale di Venezia, Venice [I]; Kunsthalle, Wilhemshafen [I]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** Die ewig schaffende Hände, 1977 [5', b/w]; Sich selbst bei Laune halten, 1977/78 [12']; Einfach so wie jeden Abend, 1977 [10', b/w]; Das grosse Missverständnis, 1978 [12', b/w] [V.P.]; Abwarten und Tee trinken, 1978 [20', b/w]; Als ob ich an den Mann im Mond glauben würde, 1978 [15', b/w]; Gespräch zwischen Ost und West, 1978 [5', b/w]; Kein Anschluss unter dieser Nummer, 1979 [15', c and b/w]; Zwischen zwei Stühle sitzen, 1980 [20'] [V.P.]; Als ein

totgeschossener Hase auf der Sandbank Schlittschu lief, 1980 [20', b/w]; Versteck der frühen Verbote, 1981/82 [17', b/w]; Der Widerspruch der Erinnerungen, 1982 [16']; Als könnte es mir an den Kragen gehen, 1983 [42']; Das im Entwischen erwischte, 1983 [19']; Die Distanz zwischen mir und meinen Verluste, 1983 [9']; Vorurteile, 1983/84 [8']; Dreihändiges Klavier für entsetzlich verstimmte Instrumente, 1984 [I]. **Bibliography.** *Marcel Odenbach. Videoarbeiten*, cat. Museum Folkwang, Essen, 1981; Wulf Herzogenrath, ed., *Videokunst in Deutschland 1963-1982*, Gerd Hatje Stuttgart 1983, p.p. 221-223, 302; Rob Perrée, Marcel Odenbach, Fascinatie voor het alledaagse, *Modern Denken*, No. 7/8 Apr. May 1984, p. 3.

Tony Oursler 1957 New York, USA. Studied at the California Institute of Arts, Los Angeles. Lives and works in New York and San Francisco. **Solo Presentations** 1981 University Art Museum, Berkeley; **Video Viewpoints**, The Museum of Modern Art, New York; The School of the Art Institute of Chicago. 1982 **Stories about Cars**, M.C.A.D., Minneapolis [P]; Walker Art Center, Minneapolis; Boston Film/ Video Foundation; **A Scene**, P.S.1., New York [I]; **Complete Works**, The Kitchen, New York; Soho T.V. M:T Channel 10, New York [S]. 1983 **X-Catholic**, Beyond Baroque, Los Angeles [w. Mike Kelly] [P]; La Mamelle, San Francisco [P]; **My Sets**, Media Study, Buffalo; **Evening-Son of Oil**, A Space, Toronto [I]; **The Tony Oursler Show**, LACE/ Panic House, Los Angeles. 1984 Anthology Film Archives, New York [S]; **L-7, L-5**, The Kitchen, New York [I]. **Group Presentations** 1978 **15 Artists**, LAICA, Los Angeles [S]. 1979 **The New West**, The Kitchen, New York. 1980 **By-Products**, LACE, Los Angeles; **XI Biennale de Paris**, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; **California Video**, Long Beach Museum of Art; **New Narrative Video from CA**, Anthology Film Archives, New York [S]; **New Video**, Everson Museum, Syracuse; **2nd Generation Video Artists**, Studio Gallery, Berlin; **Tony Oursler and Van Waterford**, LACE, Los Angeles. 1981 **California Video**, Artist TV Network Channel 10 [S]; **Beware of the Dog**, Mudd Club [S]; **Funny Video**, P.S.1, New York [S]; **Love is Blind**, Castelli Graphics, New York; Los Angeles Film Exhibition, [S]; Kobe Video Festival, Japan; **Not Just for Laughs**, The New Museum, New York; **Video-Slides-Songs**, Hallwalls, Buffalo; San Francisco Video Festival [S]. 1982 Hallwalls, Buffalo; **NYC Art Video 2**, Global Village, New York; Danceteria, New York [S]; London Video Arts [S]; **Interiors, Facades, Landscapes**, Artist's Space, New York; **Running Commentary**, SUCHI University of San Diego; **Record Covers for Show**, White Columns, New York; **New Images**, The Museum of Modern Art, New York; **New T.V. in New York**, The Long Beach Museum; Sonnabend Gallery, New York; **4th Biennale of Sydney**, Sidney; **Festival of Festivals**, Toronto; **Video Video**, Toronto; **Twilight**, 80 Langton Street, San Francisco; **Return/Jump**, The Kitchen, New York. 1983 **The Second Link. Viewpoints on Video in the Eighties**, Walter Phillips Gallery, Banff & Long Beach Museum of Art & The Museum of Modern Art, New York & Stedelijk Museum, Amsterdam & Institute of Contemporary Arts, London [S]; Nova Scotia College of Art & Design; Cegep de Levis-Lauzon, Quebec; Off Centre Centre, Calgary; Metropolitan State College, Denver; Minneapolis College of Arts and Design; **IV Festival International d'Art Video**, Locarno; **World-Wide Video Festival** Het Kijkhuis, The Hague [S]; **20 Contemporary American Video Tapes**, The Museum of Modern Art, New York; [travelling exhibition in Japan] [S]; **Art Video Retrospectives et Perspectives**, Palais des Beaux-Arts, Charleroi [S]; The Red Bar, New York [S]; **Funny/Strange**, ICA, Boston; York University, Toronto. 1984 **New Acquisitions**, Museum of Modern Art, New York [S]; **The Luminous Image**, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** Joe, Joe's Transexual Brother and Joe's Woman, 1976 [25', b/w]; The Life of Phillis, 1977/78 [55', b/w]; Life, 1978/79 [10', b/w]; Good Thing + Bad Things, 1978/79 [10', b/w]; Diamond (Head), 1979 [25', b/w]; The Rosey Finger of Dawn [1979]; The Weak Bullet, 1980 [15']; The Loner, 1980 [32']; Grand Mal, 1981 [23']; A Scene, 1982 [I]; Son of Oil, 1982 [18']; Twilight, 1982 [I]; Untitled, 1982 [I]; My Class, 1983 [10']; Evening-Son of Oil, 1983 [I]; Theme Song From Si Fi, 1983 [5']; Rome Hilton, 1983 [2']; Spin Out, 1983 [17']; L-7, L-5, 1984 [15' x 4]. **Bibliography** Suzanna Muchnic, LACE Exhibits, Video Art, *Los Angeles Times;* 2.6.1983, Christine Tomblyn, Tony Oursler, *Scan*, Nov/Dec. 1981; J. Hoberman; The Weak Bullet, *The Village Voice* 23.3.1982, p. 50; Robert Atkins, The San Francisco International Video Festival, *Artforum*, April 1983, pp. 78; Arlene Zeichner, Critique of Pure Reason, *The Village Voice*, 3.4.1984, p. 62.

Nam June Paik 1932 Seoul, Korea. Studied music in Tokyo, Munich and Darmstadt. Worked in the electronic music department of WDR [German Television]. Was a member of the Fluxusmovement. In October 1965 he made his first videotapes with one of the first Portapaks. Lives and works in New York. See for more complete information: *Nam June Paik, Werke 1946-1976*, cat. Kölnischer Kunstverein, Cologne 1976-77 and *Nam June Paik*, cat. Whitney Museum of American Art, New York 1982. **Solo Presentations** 1963 **Exposition of Music – Electronic Television**, Galerie Parnass, Wuppertal. 1965 **NJ Paik: Electronic TV, Color TV Experiments, 3 Robots, 2 Zen Boxes & 1 Zen Can**, New School for Social Research, New York; **Electronic Art**, Galeria Bonino, New York. 1968 **Electronic Art II**, Galeria Bonino, New York. 1971 **Hit and Run Screening of Video Films**, Rizzoli Screening Room, New York [w. Jud Yalkut] [S]; **Electronic Art III**, Galeria Bonino, New York; **Cineprobe**, The Museum of Modern Art, New York [w. Jud Yalkut] [S]. 1973 **Electronic Video [Intermedia presents a new experiment by Nam June Paik]**, The Kitchen, New York; **Videotapes from the Perpetual Pioneer of Video Art**, The Kitchen, New York [S]. 1974 **Electronic Art IV**, Galeria Bonino, New York; **Nam June Paik: Videa 'n' Videology 1959-1973**, Everson Museum of Art, Syracuse. 1975 **Nam June Paik**, Gallery René Block, New York; **Fish on the Sky – Fish hardly flies anymore on the Sky – let Fishes fly again**, Martha Jackson Gallery, New York. 1976 **Moon is the Oldest TV**, Gallery René Block, New York; **Nam June Paik: Werke 1946-1976, Musik – Fluxus – Video**, Kölnischer Kunstverein, Cologne & Stedelijk Museum Amsterdam; **Video Film Concert**, The Kitchen, New York [w. Jud Yalkut] [S]. 1977 **Fluxus Traffic**, Galerie René Block, West Berlin; **Nam June Paik**, Galerie Manka Malacorda, Geneva; **Projects: Nam June Paik**, The Museum of Modern Art, New York. 1978 **A Tribute to John Cage**, Gallery Watari, Tokyo [S]; **TV Garden**, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris [I]; **Nam June Paik**, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. 1980 **Nam June Paik**, The New American Filmmakers Series, Whitney Museum of American Art, New York [S]; **Videa**, Gallery Watari, Tokyo; **Laser Video**, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf [w. Horst Baumann]. 1981 **Random Access/ Paper TV**, Gallery Watari, Tokyo; **Laser Video**, Neue Berliner Kunstverein, West Berlin [w. Horst Baumann]. 1982 **Nam June Paik**, Whitney Museum of American Art, New York. 1982-83 **Tricolor Vidéo de Nam June Paik**, Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris. 1984 **Nam June Paik was meeting you in the museum**, Museum van Hedendaagse Kunst, Gent. **Group Presentations** 1962 **Music Notation**, Miami Gallery, Tokyo; **Notations**, Galleria La Salita, Rome. 1964 **Fluxus Concerts**, Canal Street, New York. 1965 **New Cinema Festival I**, Filmmakers Cinémathèque, New York [S]. 1966 **Programmed Art**, Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence; **Visions of Today**, Museum of Technology, Stockholm. 1967 **Light, Motion, Space**, Walker Art Center, Minneapolis; **Light in Orbit**, Howard Wise Gallery, New York; **The Artist as Filmmaker**, The Jewish Museum, New York. 1968 **Cybernetic Serendipity: The Computer and the Arts I.C.A.** London & The Corcoran Gallery of Art, Washington DC & Palace of Art and Science, San Francisco; **The Machine: As Seen at the End of the Mechanical Age**, The Museum of Modern Art, New York. 1969 **Electronic Art**, Art Galleries, University of California, Los Angeles; **TV as a Creative Medium**, Howard Wise Gallery, New York. 1970 **Vision and Television**, Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham; **Happening & Fluxus**, Kölnischer Kunstverein, Cologne. 1971 **Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken**, Arnhem; **Eighth Annual New York Avant-Garde Festival**, 69th Infantry Regiment Armory, New York [S]; **Videoshow**, The New American Filmmakers Series, Whitney Museum of American Art, New York [S]. 1972 **Twelfth Annual October St. Jude Invitational: Videotapes**, Everson Museum of Art, Syracuse [S]. 1973 **Circuit: A Video Invitational**, Everson Museum of Art, Syracuse. 1974 **Projekt 74: Aspekte Internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre**, Kunsthalle Köln and Kölnischer Kunstverein, Cologne; **EXPRMNTL 5:** International Film Festival, Knokke-Heist [S]; **Eleventh Annual New York Avant-Garde Festival**, Shea Stadium, Flushing, New York. 1975 **Video Art**, Institute of Contemporary Art of the University of Pennsylvania, Philadelphia; **Arte de Video**, Museo de Arte Contemporaneo, Caracas; **Illuminous Realities**, Wright State University, Dayton; **Video Art USA**, XIII Bienal de São Paulo; **Art Transition**, Center for Advanced Visual Studies, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge; **Objekte und Konzerte zur Visuellen Musik der 60er Jahre**, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf. 1976 **Monumente durch Medien ersetzen . . .**, Kunst und Museumverein, Wuppertal; **SoHo Quadrat**, Akademie der Künste, West Berlin; **The River: Images of the Mississippi**, Walker Art Center, Minneapolis. 1977 **Documenta 6**, Museum Fridericianum, Kassel. 1980 **Für Augen und Ohren**, Akademie der Künste, West Berlin; **Treffpunkt Parnass, 1949-1965**, Von der Heyde-Museum, Wuppertal. 1981 **Partitur**, Gelbe Musik, West Berlin; **1981 Biennal Exhibition**, Whitney Museum of American Art, New York; **Westkunst**, Museen der Stadt Köln, Cologne. 1982 **'60-'80 Attitudes/ Concepts/ Images**, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. 1984 **The Luminous Image**, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** TV Clock, 1963-1981 [I]; Moon is the Oldest TV, 1965-1976 [I]; Dieter Rot on Canal Street, 1966 [not in circulation]; Variations on Johnny Carson vs. Charlotte Moorman, 1966 [b/w] [not in circulation]; Variations on George Ball on Meet the Press, 1967 [b/w] [not in circulation]; Electronic Opera No. 1, 1968/1969 [5'] [B]; 9/23 Experiment with David Altwood, 1969 [not in circulation]; TV Bra for Living Sculpture, 1969 [for Charlotte Moorman] [I]; Video Commune, 1970 [4 hrs live telecast]; Electronic Opera No. 2, 1970 [7'30"] [B]; TV Cello, 1971 [for Charlotte Moorman] [I]; Paik/Abe Video Synthesizer with Charlotte Moorman, 1971 [30'] [not in circulation] [B]; TV Glasses, 1971 [for Charlotte Moorman] [I]; The Selling of New York, 1972 [7'30"] [w. Ed Emshwiller] [B]; Waiting for Commercial, 1972 [not in circulation] [B]; TV Bed, 1972 [for Charlotte Moorman] [I]; A Tribute to John Cage, 1973 [revised in 1976] [60'] [B]; Global Groove, 1973 [30'] [w. John Godfrey] [B]; TV Buddha, 1974 [I]; TV Chair, 1974 [I]; TV Garden, 1974-1978 [I]; Suite 212, 1975 [revised in 1977] [150'] [B]; Video Fish, 1975 [I]; Nam June Paik: Edited for Television, 1975, [b/w, 29'] [B]; Fish Flies on Sky, 1975 [I]; Guadalcanal Requiem, 1977 [revised in 1979] [50'] [w. Charlotte Moorman] [B]; Merce by Merce by Paik I + II, 1978 [30'30"] [B]; Media Shuttle: Moscow/New York, 1978 [b/w, 30'] [B]; You Can't Lick Stamps in China, 1978 [30'] [w. Gregory Battcock] [B]; Lake Placid '80, 1980 [4'] [B]; My Mix '81, 1981 [30'] [B]; Imagine There Are More Stars on the Sky Than Chinese on the Earth, 1981 [I]; Allan and Allan's Complaint, 1982 [30'] [B]; Good Morning Mr. Orwell, 1984 [Live satellite Broadcasting]; Hommage to Stanley Brouwn, 1984 [I].

Bibliography John Cage, *A Year from Monday*, Wesleyan University Press Middletown Conn. 1963; Howard Klein, A Happening Opens Festival, *The New York Times* 26.10.1965; John Gruen, *The New Bohemia: The Combine Generation*, Grosset and Dunlap, Inc. New York 1966; Russell Bakker, Observer: Seated One Day at the Cello, *The New York Times* 14.5.1967. Paul O'Neal, Nudity in Public, *Life* 13.10.1967. Douglas Davis, Electronic Wallpaper, *Newsweek* 24.8.1970. Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, E.P. Dutton & Co., Inc. New York 1970; K.G. Hulten and Bill Kluver, *The New York Collection Portfolio, Experiments in Arts Technology*, New York 1973; Hilton Kramer, A Fast Sequence of Forms Changing Color and Shape, *The New York Times* 3.1.1973; Calvin Tomkins, Profiles: Video Visionary, *The New Yorker* 5.5.1975; John O'Connor, Moving into X-Rated T.V., *The New York Times* 14.3.1976; Barbara Catoir, Buddha meditiert vor seinem eigenen Abbild, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 7.12.1976; Jonathan Price, Nam June Paik: Day-glow Godfather, *Video Visions A Medium Discovers itself*, New York Library, New York 1977; Pierre Restany, In Cerca di Documenta 6 a Kassel, *Domus 574* Sept. 1977; H. Reedijk, Nam June Paik: Low fidelity plakbandtechnologie, *Museumjournaal*, Jan. 1977; *Nam June Paik Werke 1946-1976. Musik-Fluxus-Video*, cat. Kölnischer Kunstverein Cologne 1976/1977; Gregory Battcock, *New Artists Video: A Critical Anthology*, E.P. Dutton and Co., Inc. New York 1978; Jean-Paul Fargier, Paikologie, *Cahiers du Cinéma*, April 1979; J. Hoberman, Mr. Paik's Mondo Video, *The Village Voice* 3.3.1980; *Nam June Paik*, cat. Whitney Museum of American Art New York 1982; Wulf Herzogenrath, *Nam June Paik, Fluxus-Video*, Verlag Silke Schreiber Munichen 1983; Ch. Dercon, Video wenst Orwell Gelukkig Nieuwjaar, *De Standaard* 30.12.1984; Dorine Mignot, Nam June Paik, *Kunstschrift* sept. 1984.

Al Robbins 1983 Chicago, USA. Studied architecture, design and later philosophy. Finished film Gut Poem in 1969. Has worked with video since 1974. Lives and works in New York. **Solo Presentations** 1976 Shapings of Chaos, Anthology Film Archives, New York [I]. 1978 Anticatastrophy I, Anthology Film Archives, New York [I]. 1979 Anticatastrophy II, Carnegie Institute, Pittsburg [I]; Shapings of Chaos, Akademie der Kunst, Münster [I]; Akademie der Kunst, Düsseldorf [S]. 1980 Antica/Strophe, Whitney Museum of American Art, New York [I]. 1981 Quakayudle, and/or, Seattle [I]; Catch/The Speed of Shiver, Anthology Film Archives, New York [I]. 1982 Anticata/strophe, Saie Gallery, Chicago [I]; Capacitor/Unleashed, Kunsthalle, Düsseldorf [I]. 1984 Realities, Anthology Film Archives, New York [I]; Pyramid Club, New York [S]. **Group Presentations** 1977 Shot skewered thru spaces, Avant-garde Festival, New York [I]. 1978 Anticatastrophy II, P.S.I., New York [I]. 1980 Landscape in video, P.S.I., New York [S]. 1981 Mudd Club, New York [S]. 1982 Video, Rome [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** Shapings of chaos, 1974 [b/w] [also I]; The Anticatastrophy tapes, 1978 [b/w, 450'] [also I]; Realities, 1983 [also I]. For **video- installations** see **presentations. Bibliography** Al Robbins, *Don't let these words set*, 1980; Al Robbins, *Fragments of a poetry of a unified field theory and other notes*, 1980; Al Robbins, *Geometry of light and related poetry*, 1981-82; Al Robbins, War Poems/The Shape of Light, *Ubu*, 4, 1982, pp. 26-31; Al Robbins, *Uncontinguencies*, 1983; Amy Greenfield, Three Video Artists: Robbins, Clarke, Vasulka, 1978 in *Inversions* Al Robbins, Sept. 1983; Shridar Bapat/Amy Greenfield/John Hahnhardt/Robert Haller, An Interview with Al Robbins, in *Inversions*, Al Robbins Sept. 1983; Al Robbins, *Inversions*, 1983; Al Robbins, *Notebooks: Geometry of Light*, 1984.

Lydia Schouten 1948 Leiden, The Netherlands. Studied at De Vrije Academie in The Hague and De Academie van Beeldende Kunsten in Rotterdam. Did performances before starting to work with video. Lives and works in Rotterdam. **Solo Presentations** 1978 Breaking Through the Circle, Neue Galerie, Aachen [P]; Breaking Through the Circle, Stichting De Appel, Amsterdam [P]. 1979 Cage, Performancesymposium, Lyon [P]; Sex Object, Project Arts Centre, Dublin [P]; Smile, Künstlerhaus, Hamburg [P]. 1980 Inside Out, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [P]; I feel like boiled milk, Aujourd'hui, Strassburg [P]; Animal Space, American Centre, Paris [P]. 1982 't Hoogt, Utrecht. 1983 Passionata IBK, Nijmegen; Galerie Paladijn, Amsterdam; Time Based Arts, Amsterdam; De IJsbreker, Amsterdam [S]. 1983 Romeo is Bleeding, Polyphonix, Milan. 1984 Stedelijk Museum, Gouda. **Group Presentations** 1975 Salon van de Maassteden, Stedelijk Museum, Schiedam. 1976 Debuut, De Doelen, Rotterdam. 1979 Emancipatie- Aspekten, Nederlandse Kunststichting. 1980 Zelfbeeld, Nederlandse Kunststichting. 1981 Not Waving, Palais des Beaux Arts, Brussels; Videomaart, Jan van Eyck Akademie, Maastricht [S]. 1982 Salon van de Maassteden, Stedelijk Museum, Schiedam; Zomertentoonstelling, Stedelijk Museum, Gouda; Verdeelde Beelden, Het Kruithuis, 's-Hertogenbosch; World- Wide Video Festival, Het Kijkhuis, The Hague [S]. 1983 Amsterdam 1983 in Berlijn, Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Egal, Hauptsache gut!, Bonn & Marseille; Exchange Rotterdam- Hull, Ferens Art Gallery, Hull; Reginale, NL-Centrum, Amsterdam; Fotografische Zelfbespiegeling, Nijmeegs Museum; H texnh toy binteo, Athens; Art Video, Palais des Beaux Arts, Charleroi [S]; Festival International du Nouveau Cinema, Montreal [S]; Festival Internacional de Cine de San Sebastian [S]; IV Festival International d'Art Video, Locarno [S]. 1984 La Biennale di Venezia, Venice [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** Love is Every Girls Dream, 1978 [30']; De Kooi, 1978 [30']; Breaking Through the Circle, 1978

[20']; How does it feel to be a sex object, 1979 [30']; Smile, 1979 [20'] [also I]; I feel like boiled milk, 1980 [15']; Whipping Red, Whipping Blue, 1980 [20'] [also I]; Animal Space, 1981 [30']; The Lone Ranger Lost in the Jungle of Erotic Desire, 1982 [18']; Romeo is Bleeding, 1982 [11'] [B]; Covered with Cold Sweat, 1983 [8'] [also I]; Split Seconds of Magnificence, 1984 [15'] [also I]. **Bibliography** Georg F. Schwarzbauer, Performance III, *Kunstforum*, Feb. 1979, pp. 143; Loes Brunott/Joke Huisman, Lydia Schouten. Performances, *Hard Werken*, No. 3, July 1979, pp. 18; Eric van der Schalie, Lydia Schouten, *Perspectief*, No. 14, Spring'1983, pp. 24; Tineke Reijnders, En toch is er liefde die zelfs het water bindt, *De Groene Amsterdammer*, 8.2.1983; Rob Perrée, De Televisiegeneratie, *Kunstbeeld*, Dec. 1983, pp. 55; Tineke Reijnders, Lydia Schouten, *Information Sheet, Stedelijke Musea Gouda*, March/April 1984; Pauline Terreehorst, Lydia Schouten wil curiositeit blijven, *De Volkskrant*, 4.4.1984.

Elsa Stansfield 1945 Glasgow, Scotland. Studied Film at the Slade School of Fine Arts, London. **Madelon Hooykaas** 1942 Maartensdijk, The Netherlands. Studied Photography. In 1972 they started their collaboation. Besides their videowork they co-produced and directed films and made audioworks. **Solo Presentations** 1975 Third Eye Centre, Glasgow [I]. 1976 Whitechapel Art Gallery, London [I]. 1977 Air Gallery, London [I]; Stichting De Appel, Amsterdam [I]. 1978 Agora Studio, Maastricht [I]; Gamm(a), Utrecht [I]; Chapter Gallery, Cardiff [I]; I.C.C., Antwerp [I]. 1979 't Hoogt, Utrecht [I]; Battersea Arts Centre, London [I]; Agora Studio, Maastricht [I]. 1980 Franklin Furnace, New York [I]; Centre for Art Tapes, Halifax [I]; Stichting De Appel, Amsterdam [I]; Verein zur Förderung Kultureller Aktivitäten, Stuttgart [I]; Mixage International, Rotterdam and Breda [I]; The Kitchen, New York [I]. 1981 Stedelijk Museum, Amsterdam [I]; Kunstverein, Freiburg [I]; Kunst & Austausch, Berlin [I]. 1982 Bildmuseet, Umeå [I]; Fylkingen, Stockholm [I]; wind sound installation on site no. 9, Durgerdammerdijk, Amsterdam [I]. 1983 Provinciaal Museum, Hasselt [I]; De Vleeshal, Middelburg [I]; Stedelijk Museum, Gouda [I]; Plan B, Tokyo [I]; Scan Gallery, Tokyo [S]. 1984 Felison, Velsen [I]; Gallery Paladijn, Amsterdam [I]. **Group Presentations** 1976 Video symposium, Glasgow [I]. 1978 Museum Fodor, Amsterdam [I]. 1979 LVA show, ACME Gallery, London [I]; 10 years video, Video '79, Rome [I]; Actual Dutch Art, Lisbon [I]. 1980 Biddickfarm Artists Video, Washington; Art Centre, Biddickfarm [I]. 1981 Nature/Experience, NKS, travelling show in The Netherlands. 1982 4th Biennale of Sydney, Australia [I]; Live to Air, Tate Gallery, London. 1983 H texnh toy binteo, Athens [S]; Recent British Video, The Kitchen, New York [S]. 1984 Video: Recent Acquisitions. The Museum of Modern Art, New York [S]; The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam [I]. **Videography** What's it to You, 1975 [15', b/w] [I]; Moving, 1975 [30', b/w]; Journeys, 1976 [10', b/w] [I]; The Road, 1976 [15', b/w] [I]; Just Like That, 1977 [15', b/w]; Memory Window, 1977 [20'] [I]; Memory Window, 1977 [30', b/w]; Horizontal Flow, 1977 [15', b/w] [I]; Generations, 1977 [22']; See Through Lines, 1978 [15', b/w]; Moving Lines, 1978 [13', b/w]; Continuing Lines, 1978 [15', b/w]; Video-veranderingen (video changes), 1978 [10', b/w] [I]; Sea of Light, 1978 [18', b/w]; Labyrinth of Lines, 1978 [8', b/w [I]; 5 video environments, 1979 [60', b/w] [I]; 5 video environments, 1979 [60', b/w]; Running Time, 1979 [6', b/w]; Split Seconds, 1979 [12', b/w] [also I]; Tidal Flow, 1979 [14', b/w]; Transitions, 1979 [12', b/w]; Au deo-vi deo, 1979 [20', b/w]; Time-piece, 1980 [9', b/w]; Eye-level, 1980 [14', b/w] [I]; Video-void, 1980 [20', b/w]; Cutting piece, 1981 [16', b/w] [I]; 2 Sides of a story, 1981 [15'] [I]; 2 Sides of a story, 1981 [15']; Flying time, 1982 [8'] [I]; Flying time, 1982 [8']; A Piece for the 4 Winds, 1982 [10'] [I]; Out of Reach, 1983 [15'30"]; The Force behind its Movement, 1984 [17'30"]; Compass, 1984 [I]. **Bibliography** Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, cat. *Labyrinth*, I.C.C. Antwerp 1978; Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, *5 Video Environments*, Agora Studio Maastricht 1979; Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, cat. *Audio Video Installations*, Provinciaal Museum, Hasselt, 1983; Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, *Out of Reach*, Middelburg 1983; Janneke Wesseling *Felison- affiche*, Vol. 7, 1983/84; Michael Gibbs, 5 Video environments, *Artzien*, May 1979; Dorine Mignot, Two sides of a story, *Information Sheet Stedelijk Museum*, Amsterdam Oct/Dec 1981; Madelon Hooykaas/Elsa Stansfield, A piece for the four winds, *Bulletin Stichting De Appel*, Sept. 1981, pp. 22; Stuart Marshall, *Recent British Video*, cat. British Council, London 1983.

Francesc Torres 1948 Barcelona, Spain. Lived and worked in Paris, from 1967 to 1969 and in Chicago from 1972 to 1973. Has lived in New York City since 1974. **Solo Presentations** 1973 Two Hundred Steps, Evanston Arts Center, Evanston; Two Exercises, Illinois Center, Chicago; Elemental Considerations, Francis Parker School, Chicago. 1974 REDOR Gallery, Madrid; Behaving, VEHICULE Art Inc., Montreal. 1975 Almost Like Sleeping, Artists Space, New York; Personal Intersections, 112 Greene Street Gallery, New York; Espai de la Caixa d'Estalvis, Barcelona. 1976 Synchronic Attemps, 112 Greene Street Gallery, New York; Galerie St. Petri, Lund; Galeria Akumulatory 2, Poznan; I.A.C., Friedrichsfehn; Kleine Gallery, Oldenburg; Everybody's House is Burning, Galeria 'G', Barcelona. 1977 Repetition of the Novelty, P.S. 1, Long Island City, New York; C.E.A.C., Toronto; Accident, 112 Greene Street Gallery, New York; Scenography of Work, Sabadell. 1978 Profane History, Tot Art, Spanish Television; Three Books, Franklin Furnace, New York; Residual Regions, Whitney

Museum of American Art, New York. **1979 Look, Look, Look At It,** University of Barcelona; **This Is An Installation That Has As A Title . . .** Fundacio Joan Miro Barcelona; **John Doesn't Know What Paul Does,** The Everson Museum, New York. **1980 Rock Solid Thin Air,** the Planetarium at the Hudson River Museum, Yonkers, New York; **Seen Elsewhere,** Watson Gallery, Norton; **Paradigm City Time,** Williams College Museum of Art, Williamstown; **Residual Regions,** The Los Angeles Institute of Contemporary Art, [L.A.I.C.A.]; **Running Speech,** Elise Meyer Gallery, New York. **1981 The Head of the Dragon,** Whitney Museum of American Art, New York [**I**]. **1982 Drawings,** Elise Meyer Gallery, New York; **Field of Action,** Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca, New York [**I**]; **Airstrip,** Hartford Art School, University of Hartford. **1983 Steel Balls,** University of Colorado, Boulder; **Tough Limo,** Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University [**I**]; **Masters of Contemporary Drawing: Francesc Torres,** Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University. **1984 Tough Limo,** Washington Project for the Arts [W.P.A.], Washington D.C. [**I**]. **Warriors Have Funny Heads,** Damon Brandt Gallery, New York; Electronic Billboard at Times Square, New York. **Group Presentations 1968 Biennale de Bordeaux. 1972 Encuentros de Pamplona,** Pamplona. **1973 Poesia Visual Catalana,** Valls; Barcelona; **Studio Works** at Berkman's loft, Chicago; **Nature into Art,** University of Chicago. **1974 Realitat,** Barcelona; **Prospective '74,** Museu de Arte Contemporanea, Sao Paolo; **Impact Video Art,** Musée des Arts Décoratifs, Lausanne & Palais des Beaux Arts, Brussels. **1975 Performance,** Museum of Contemporary Art, Chicago; **Biennale de Paris,** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. **1976 Spanish Avantgarde 1936/76,** Biennale di Venezia, Venice & Fundacio Joan Miro, Barcelona; **Conell/Sekula/Torres [Video],** Whitney Museum of American Art, New York. **1977 Small Self-Portrait,** Art Core Gallery, Kyoto & Osaka Prefectural Gallery, Osaka 1978. **1978 Artwords/Bookworks,** Los Angeles Institute of Contemporary Art [travelling exhibition]; **Artists' Books,** National Art Gallery, Wellington [travelling exhibition]. **1979 Visual Poetry,** School of Fine Arts, University of Barcelona. **1980 Vigilance,** curated by Lucy R. Lippard, Franklin Furnace, New York; **Analysis – Process,** Elise Meyer Gallery, New York. **1981 Schemes,** Elise Meyer Gallery, New York [travelling exhibition]; **Alternatives in Reprospective,** The New Museum, New York. **1982 Visual Politics,** Alternative Museum, New York. **1983 Video As Attitude,** Fine Arts Museum, Santa Fe [**I**]. **Film As Installation,** The Clocktower, New York [**I**]. **1984 Art and Ideology,** The New Museum, New York [**I**]; **Automobile and Culture,** The Los Angeles Museum of Contemporary Art [**I**]; **The Luminous Image,** Stedelijk Museum, Amsterdam [**I**]. **Bibliography. Alexandre Cirici, Francesc Torres and the Minimal,** *Serra D'or Magazine,* Febr. 1971; **Cindy Carr, The Complex Implications of the Invisible,** *The Chicago Express,* Febr. 1973; **Maria Lluisa Borras,** *Vidual Poetry,* cat. German Institute of Culture, Barcelona, Oct. 1973; **Francesc Torres, Images's Identity,** *On Site/On Energy,* Site, Inc., New York 1974; **Francesc Torres, About Behavior: Three Works,** *Edicions Alternes,* No. 5, Barcelona 1975; **Mona Da Vinci,** *The Soho Weekly News,* 20.3.1975; **Terry Berkowitz,** *cat. Galeria 'G',* Barcelona, Nov. 1976; **Lucy Lippard,** *cat. Institute of Contemporary Art Philadelphia,* 20.10.1978; **Donald Kuspit,** *Art in America,* March 1981; **John Paoletti, Learning From Experience: Francesc Torres,** *Arts Magazine,* June 1981; **Victor Ancona, Francesc Torres: Socio-psychological Video,** *Videography,* Oct. 1981; **Shelley Rice,** *Schemes,* cat. Elise Meyer Gallery, New York, 1981; **John Hanhardt,** *The American Federation of Arts Newsletter,* New York, Oct. 1982; **John Hanhardt,** *Francesc Torres, Works from the Field, A Selection,* cat. Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, Ithaca New York, 1982; **John Paoletti, Francesc Torres,** *Arts Magazine,* Nov. 1982; **Shelley Rice, Francesc Torres, The Tyranny of the Past,** *After Image,* Vol. 10, No. 5, Dec. 1982; **Barbara London,** *Commentaries,* cat. University of Colorado, Boulder 1983; *Francesc Torres, Film As Installation,* cat. The Clocktower, New York, 1983; **Catherine Lord, It's the Thought That Counts,** *After Image,* Oct. 1983; **Lucy R. Lippard,** *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory,* Pantheon Books, New York, 1983, p. 17; **Donald Kuspit,** *Symptoms of Critique: Nancy Spero and Francesc Torres, Art and Ideology,* cat. The New Museum, New York, 1984; **Sally Yard, The Shadow of the Bomb,** *Arts Magazine,* April 1984, p. 79.

Bill Viola 1951 New York, USA. Studied at Syracuse University. Worked in Florence [1974-1976], Java [1977], Tunesia [1979], Japan [1980-1981] and the Himalayas [1982]. Lives and works in Long Beach. Solo Presentations 1973 New Video Work, Everson Museum, Syracuse [**S**]. **1974** The Kitchen, New York [**I**]; De Saisset Art Gallery & Museum, Santa Clara [**S**]. **1975** Zona, Florence [**I**]; Long Beach Museum of Art, Long Beach [**S**]; Vehicule Art, Montreal; Everson Museum, Syracuse. **1977** The Kitchen, New York [**S+I**]. **1979** The Museum of Modern Art, New York [**I**]; Media Study/Buffalo, New York [**I**]. **1980** Long Beach Museum of Art [**S**]. **1981** Anthology Film Archives, New York [**S**]; Vancouver Art Gallery, Vancouver [**S**]. **1982** The Seibu Museum of Art, Studio 200, Tokyo [**S**]; Whitney Museum of American Art, New York [**S**]. **1983** American Center, Paris [**S**]; Museo Italo Americano, San Francisco [**I**]; Internacional Festival de Cine de San Sebastian [**S**]; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [**S+I**]. **Group Presentations 1972 St. Jude Invitational Exhibition,** De Saisset Art Gallery & Museum, Santa Clara [**S**]. **1973 Circuits,** Cranbrook Academy of Art Museum, Bloomfield Hills, Michigan & Everson Museum, Syracuse & L.A. County Museum & Museum of Fine Arts, Boston & Henry Gallery, Seattle [**S**]. **1974 Art Now,** Kennedy Center, Washington D.C. [**S**]; **Projekt '74,** Kölnischer Kunstverein, Cologne [**S**]; **Impact Artevideo,** Musée des

Arts Décoratifs, Lausanne [**S+I**]. **1975 Biennial Exhibition,** Whitney Museum of American Art, New York [also in 1979, 1981 and 1983] [**S**]; **Video Art,** Institute of Contemporary Art, Philadelphia [**S**]; **Americans in Florence, Europeans in Florence,** Long Beach Museum of Art [**S**]; **Arte Video,** La Rotonda di Via Besana, Milan [**S+I**]; **Videotapes from Art/Tapes/22 Florence,** The Museum of Modern Art, New York [**S**]; **Biennal Exhibition,** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; also in 1977 [**S**]; **VideoArt USA,** Sao Paolo Biennal [**S**]. **1976 Video Art: An Overview,** San Francisco Museum of Art [**S**]; **Change: Beyond the Artist's Hand,** Art Gallery, California State University, Long Beach [**I**]. **1977 Documenta 6,** Museum Fridericianum, Kassel [**S+I**]; **Projects,** The Museum of Modern Art, New York; also in 1980 and 1982 [**S**]. **1978 Video Art '78,** Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [**S**]. **1979 Everson Video Review,** Everson Museum, Syracuse; travelling show [**S**]; **Videoarte,** Museo d'Arte di Ferrara [**S**]. **1980 U.S. Japan Video Art Exhibition,** The Seibu Museum of Art, Studio 200, Tokyo; travelling in Japan [**S**]. **1981 International Video Art Festival,** Portopia '81, Kobe. **1982 Sydney Biennale,** Art Gallery of New South Wales, Sydney [**S**]; **'60'80 attitudes/concepts/images,** Stedelijk Museum, Amsterdam [**S**]; **AFI Video Festival,** American Film Institute, Los Angeles and Washington D.C. [**S+I**]; **Dreams and Nightmares,** Long Beach Museum of Art; Institute of Contemporary Art, Boston [**S**]. **1983 Art Video: Retrospective et Perspectives,** Palais des Beaux Arts de Charleroi [**S**]; **Video as Attitude,** Museum of Fine Arts, Sante Fe [**I**]; **AFI Video Festival,** American Film Institute, Los Angeles and Washington D.C. [**S**]; **Video Culture,** Harbourfront Centre, Toronto [**I**]. **1984 The Luminous Image,** Stedelijk Museum, Amsterdam [**I**]. **Videography Instant Replay, 1972** [20', b/w]; **Wild Horses, 1972** [15', b/w; with Marge Munroe]; **Tape I,** 1972 [10', b/w]; **Passage Series, 1973,** [15', b/w]; **Composition 'D', 1973,** [10', b/w]; **Vidicon Burns, 1973,** [12'; with Bob Burns]; **Information, 1973** [30']; **Polaroid Video Stills, 1973** [10']; **Level, 1973** [8', b/w]; **Cycles, 1973** [8', b/w]; **In Version, 1973** [6']; **Eclipse, 1974** [22', b/w]; **Gravitational Pull, 1975** [10', b/w]; **A Million Other Things, 1975** [8', b/w]; **August '74, 1974** [15']; **Red Tape [Collected Works], 1975** [30'] [**B** part 5]; **Migration, 1976** [7'] [**B**]; **Four Songs, 1976** [33'] [**B**]; **Memory Surfaces and Mental Prayers, 1977** [30']; **Memories of Ancestral Power [The Moro Movement in the Solomon Islands], 1977** [36'] [**B**]; **Palm Trees on the Moon, 1977-78** [22']; **Chott-el-Djerid [A Portrait in Light and Heat], 1979** [28'] [**B**]; **The Reflecting Pool [Collected Works], 1977-80** [62'] [**B**]; **Hatsu-Yume [First Dream], 1981** [56'] [**B**]; **Reasons for Knocking at an Empty House, 1983** [19', b/w]; **Anthem, 1983** [11'30"]; **Video Installations Instant Replay, 1972; Bank Image Bank, 1973; Quadrante, 1973; Walking Into the Wall, 1974; Information, 1974; Localization, 1974; Amazing Collossal Man, 1974; Decay Time, 1974; Peep Hole, 1974; Mock Turtles, 1974; Separate Selves, 1974; Il Vapore, 1975; Trapped Moments, 1974; Origins of Thought, 1975; Rain, 1975; Olfaction, 1976; He Weeps for You, 1977; Moving Stillness [Mt. Ranier 1979], 1979; Reasons for Knocking at an Empty House, 1982; Room for St. John of the Cross, 1983; An Instrument of Simple Sensation, 1983; Science of the Heart, 1983. Performances, Sound Environments 1974** Clark University, Worchester, Mass. & Albright-Knox Art Gallery, Buffalo [with Alvin Lucier]; Everson Museum of Art, Syracuse [w. David Tudor and Rainforest group]. **1975** Los Angeles County Museum of Art [w. David Tudor and Rainforest group]; **1976** Walker Arts Center, Minneapolis [w. David Tudor and Rainforest group]; **Rainforest,** and **Composers Inside Electronics,** Festival d'Automne, Paris [w. David Tudor] [**P+SI**]. **1977** The Kitchen, New York [**P**]; **Gong,** Festival d'Automne, Paris/The Kitchen, New York [w. Linda Fisher] [**P+SI**]. **1978** Sogetsu Kaikun, Tokyo. **1979 Rainforest,** Drexel First National Bank Building, Philadelphia [**P+SI**]; **Dry Pool Soundings,** Media Study/Buffalo [w. John Driscoll, Ralph Jones, Yoshi Wada] [**P+SI**]. **1980 Fog Sculpture – a Fog, Sound, and Light Festival,** Kawaji Onsen, Japan [w. Fujiko Nakaya] (**P+SI**]. **Bibliography Bill Viola, Americans in Florence/Europeans in Florence,** *Centro Di,* Florence, 1975; **Bill Viola, The European Scene and Other Observations,** *Video Art,* ed. Schneider/Korot, Harcourt Brace Jovanovich, N.Y. 1976; *Bill Viola, Oldfaction, Beyond the Artists Hand – Explorations of Change,* cat. Art Gallery, Cal. State University, Long Beach. 1976. **Bill Viola, Personal Television,** cat. *Tokyo International Video Festival JVC,* Tokyo 1980; **Bill Viola, The Porcupine and the Car,** *Image Forum,* Vol. 2, No. 3, Jan. 1981; **John Minkowsky, Bill Viola's Video Vision,** *Video '81 Magazine,* Fall 1981; **Darrell Hamamoto, Bill Viola,** *LBMA Video Newsletter,* [Long Beach Museum of Art] Vol. 2, No. 2, March-April 1982; **Bill Viola, Sight Unseen – Enlightened Squirrels and Fatal Experiments,** *Video 80,* No. 4, Spring 1982; **Bill Viola, Video as Art,** *Video Systems,* Vol. 8, No. 7, July 1982; **Marita Sturken, Temporal Interventions – the videotapes of Bill Viola,** *Afterimage,* Summer 1982; **Bill Viola, Will There Be Condominiums In Data Space?,** *Video 80,* No. 5, Fall 1982; **Bill Viola, Reasons for Knocking at an Empty House** m. *National Video Festival,* cat. American Film Institute 1982; **Robin Dellabough, Video Samurai [Interview],** *Cal Arts Today,* Vol. VIII, No. 5, May 1983; **J. Hoberman, Video – The Arts,** *OMNI Magazine,* May 1983; **Deidre Boyle, Bill Viola [Interview],** *Sightlines,* Vol. 16, No. 3, Spring 1983; **Fred Riedel, Interview with Video Artist Bill Viola,** *American Federation of the Arts Newsletter,* May 1983. *Bill Viola,* cat. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983; **Kathy Huffman, Video a personal medium, in** *The second Link.* cat. Walter Philips Gallery, Banff, 1983.

Robert Wilson 1941 Laco, Texas USA. Studied at the University of Texas, with George McNeil in Paris [painting and drawing] and at the Pratt University in Brooklyn [architecture]. Lives and works in New York. See for more complete information: *the CIVIL warS, dessins de Robert Wilson*, cat. Pavillon des Arts Paris 1983. **Solo Presentations** 1967 Poles, Loveland. 1971 Willard Gallery, New York. 1972 Musée Galliera, Paris. 1975 Galerie Wunsche, Bonn. 1976 Iolas Gallery, New York; **Spaceman**, The Kitchen, New York [**V.P.**]. 1977 Marian Goodman Gallery, New York. 1979 Marian Goodman Gallery, New York; Galerie Zwimer, Cologne; Paula Cooper Gallery, New York. 1980 Neuberger Museum, Purchase; The Contemporary Arts Center, Cincinatti. 1982 Marian Goodman Gallery, New York; Galerie le Dessin, Paris; Galerie Annemarie Verna, Zürich; Lenbachhaus/ Fred Jahn Gallerie, Munich; Franz Morat Institut, Freiburg. 1983 Pavillon des Arts, Paris; Galerie Brinkman, Amsterdam; Museum Boymans- van Beuningen, Rotterdam; Raum für Kunst, Produzentengalerie, Hamburg; UDEA Gallery, Tokyo; The Sogetsu School, Tokyo; Castelli Feigen Corcoran Gallery, New York; Museum of Rhode Island School of Design, Providence. 1984 Kölnischer Kunstverein, Cologne; Arca Galerie, Marseille; Museo di Folklore, Rome; Otis Art Institute of Parsons School of Design, Los Angeles. **Group Presentations** 1975 Ala Gallery, Milan; Paula Cooper Gallery, New York. 1981 **Biennal Exhibition**, Whitney Museum of American Art, New York; **Other Realities-Installations for Performance**, Contemporary Arts Museum, Houston. 1982 **The Next Wave**, Paula Cooper Gallery, New York. 1983 **Der Hang Zum Gesamtkunstwerk**, Kunsthaus, Zürich & Städtische Kunsthalle, Düsseldorf & Museum für Moderner Kunst, Vienna. **Art + Dance: Images from the modern dialogue 1890-1980.** Neuberger Museum State University of New York, Purchase. 1984 **The luminous Image**, Stedelijk Museum, Amsterdam. **Theatre pieces** Dance Event, 1965; Solo Performance, 1966; Theatre Activity, 1967; Byrdwoman, 1968; The King of Spain, 1969; The Life and Times of Sigmund Freud, 1969; Deafman Glance, 1971; Ka Mountain Guardenia Terrace, a story about a family and some people changing, 1972; Overture, 1972; King Lyre and Lady in the Wasteland, 1973; Solos, 1973; The Life and Times of Joseph Stalin, 1973; The Life and Times of Dave Clark, 1974; A mad man a mad giant a mad dog a mad urge a mad face, 1974; Shiraz, 1974; A letter for Queen Victoria, 1974; The Dollar value of man, 1975; To street Dia Log, 1975; Einstein on the beach, 1976; I was sitting on my patio this guy appeared I thought I was hallucinating, 1977; Dia Log/ Network, 1978; Prologue to the Fourth act of Deafman Glance, 1978; Death Destruction and Detroit, 1979; Edison, 1979; Einstein on the Beach [opera with Philip Glass], 1979; Dialog/ Curious George, 1979; Man in the raincoat, 1981; Medea, 1981; The Golden Windows, 1982; Great day in the morning [w. J. Norman], 1982; Repetitions and Preproductions of the CIVIL warS [see bibliography] 1983; **Videography** The spaceman, 1976 [**V.P**]; Video 50, 1978 [50']; Deafman Glance, 1981 [27']; Stations, 1982 [57']; The Spaceman, 1984 [**I**]. **Bibliography** Calvin Tomkins, Time to think-profile on Robert Wilson, *The New Yorker* 13.1.1975; Franco Gnadri, *Il teatro di Robert Wilson* ed. La Biennale di Venezia 1976; Bonnie Marranca, Robert Wilson, the avant-garde and the audience, *New York Arts Journal*, Spring 1977; Stephan Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp, Frankfurt 1978. Robert Stearns, *Robert Wilson: From a Theatre of Images*, The Contemporary Arts Center, Cincinnaty 1980; Graig Owens, Robert Wilson: Tableaux, *Art in America*, Nov. 1980; Louis O. Areta, Dreamscapes and other reconstructions: The Theater of Robert Wilson, *Kansas Quaterly*, Vol. 12, No. 4, 1980; Mark Bly, Notes on Robert Wilson's 'Medea' theatre, *Theater*, Summer/ Fall 1981; Amy Taubin, Talking through customs at the video border, *Alive*, Sept/ Oct. 1982; Michael Skasa, Die Wunderfenster, *Theater Heute*, July 1982; Lawrence Shyer, Robert Wilson: Current Projects, *Theater*, Vol. 14 Summer/ Fall 1983; Janny Donker, Bob Wilson in Rotterdam, the CIVIL warS, *Toneel Teatraal*, Sept. 1983; Scott Sullivan, Opera's ultimate avant-garde, *Newsweek* 17.10.1983. *The CIVIL warS, a tree is best measured when it is down*, Meulenhoff/Landshoff Amsterdam [Introduction, drawings, text of Dutch part: Act I, Scene B]; *The CIVIL warS, Schauspielhaus Köln*, Cologne [Introduction, drawings, text of German part: Act I, Scene A, Act III, Scene I, Act IV]; *The CIVIL warS, Teatro dell'Opera*, Rome [Introduction, drawings, text of Italian part: Act IV epilog, Act V]; *The CIVIL warS, Walker Art Centre*, Minneapolis 1983/1984 [Introduction, drawings, text of American part: Kneeplays].

GENERAL BIBLIOGRAPHY

Documenta 5, cat. Museum Fridericianum, Kassel, 1972.

Castelli-Sonnabend Videotapes and Films, cat. Castelli-Sonnabend Tapes and Films, Inc., New York from 1974 on.

Project 74, cat. Kölnischer Kunstverein, Cologne 1974.

René Berger, L'Art Vidéo. Defis et Paradoxes, cat. Vereniging voor Tentoonstellingen van het Paleis voor Schone Kunsten, Brussel 1975.

Peggy Gale [ed.], *Video by Artists*. Art Metropole, Toronto 1976.

Ira Schneider and Beryl Korot [eds.], *Video Art. An Anthology*. Harcourt Brace Jovanovich, New York/London 1976.

Germano Celant, *Off Media. Nuove tecniche artistiche: video disco libro*, Decalo Libri, Bari 1977.

Jonathan Price, *Video Visions. A medium discovers itself*, New American Library, New York and Scarborough, Ontario 1977.

Documenta 6, cat. Museum Fridericianum, Kassel 1977.

Douglas Davis and Allison Simmons [eds.], *The New Television: A Public/Private Art*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts and London England 1978.

Gregory Battcock [ed.], *New Artists Video. A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York 1978.

Video in Kunst und Leben, *Kunstforum International*, Vol. 35, 5/79.

Gerhard Lechenauer, *Alternative Medienarbeit mit Video und Film*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Stuttgart 1979.

Gerry Schum, cat. Stedelijk Museum Amsterdam, 1980.

Dominique Belloir, Vidéo Art Exploration, *Hors Série Cahiers du Cinéma*, Paris 1981.

Anne-Marie Duguet, *Vidéo, la mémoire au poing*, Hachette, Paris 1981.

Videarte A Pallazzo dei Diamanti 1973/1979, cat. Camera di Commercio Torino 1980.

Wulf Herzogenrath [ed.], *Videokunst in Deutschland, 1963-1982*, Gerd Hatje, Cologne 1983.

Bettina Gruber, Maria Vedder, *Kunst und Video*, Du Mont, Cologne 1983.

Video in de beeldende kunst, *Kunstschrift no. 4*, september 1984.

The Luminous Image, Stedelijk Museum, Amsterdam/Gary Schwartz, Maarssen 1984.

Videomagazines Video magazines [marked with an *] and magazins in which video art is regularly treated. Beside these magazins, there are two magazins on tape: *Schau ins Land* of some German production groups and *Infermental* initiated by Gabor Body.

Belgium

Linison Magazine, 103 Rue d'Espagne, 1060 Bruxelles.

Canada

TV Magazine, 152 Wooster Street, New York City 10012.

Fuse, 379 Adelaide Street West, Toronto, Ontario.

Parallelogramme, 217 Richmond Street West, Toronto, Ontario.

Video Guide,* 261 Powell Street, Vancouver B.C.

England

Performance Magazine, 14 Pete Place, Londen NW 1.

France

Cahiers du Cinéma, 9 Passage de la Boul. Blanche, 75012 Paris.

Netherlands

Skrien Filmschrift, Postbus 318, 1000 AH Amsterdam.

U.S.A.

After Image, 31 Prince Street, Rochester, New York 14607.

Art Com, Contemporary Arts Press, La Mamella Inc. P.O. Box 3123, Rincon Annex, San Francisco, California 94119.

Film and Video Makers Travel Shee, Carnegie Institute, 4400 Forbes Avenue, Pittsburgh, P.A. 15213.

Send [was Video 80],* 250 17th Street, San Francisco, California 94110.

COLOPHON

Organization
Exhibition and book: Dorine Mignot
Artists' data: Rob Perrée
Typework: Erna Donkers and secretariat Stedelijk Museum, Amsterdam
Design and realisation book
Gerard Hadders, Ludo van Halem, Kees de Gruiter [Hard Werken]
Translations
Dutch-English: Ruth Koenig, Ina Rike, Patricia Wardle
English-Dutch: Wilma van Asseldonk, Tjalling Bos, Yvonne Limburg, Rita Meyer, Rob Perrée
French-Dutch: Marja Bloem, Greet Broeckhoven, Diane Le Jeune, Ton Klerks
French-English: Nadina Malfait, Anne-Marie Stein
Photo Credits
Max Almy, Dara Birnbaum, Paul Hartland [Michel Cardena], Kees de Groot, Madelon Hooykaas, Nan Hoover, Michael Klier, Peter Moore [Shigeko Kubota], Mary Lucier, Philippe Nigeat [Thierry Kuntzel], Lothar Schnepf [Marcel Odenbach], Tony Oursler, Al Robbins, Lydia Schouten, Richard Bloes [Francesc Torres], Francesc Torres, Ulay, Kira Perov [Bill Viola], The Kitchen [Robert Wilson]
Printer
Lecturis bv, Eindhoven
Colour lithographs
Max Hoenke Litho bv, Breda
Edition
3500
Date of publication
13.9.1984
Cover
Brian Eno (detail)
Date of exhibition
14.9.1984-28.10.1984

The Jan van Eyck Academy, post graduate institute for the fine arts, Maastricht, has organised a video art symposium with the participating artists from 'The Luminous Image' and other contributing artists and authors, in co-operation with the Stedelijk Museum, Amsterdam. The symposium will take place in the Jan van Eyck Academy on September 14 and 15, 1984.

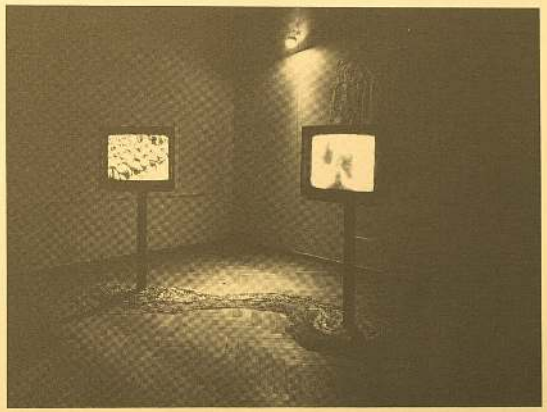
Part two of this catalogue is available on a videotape [VHS, Betamax, VCC-2000 and U-matic] with registrations of the 22 installations and statements by the artists. The tape was produced by Openbaar Kunstbezit and directed by René Coelho, Lily van Ginneken and Dorine Mignot; artists interviewed by Gea Kalksma; camera: Niko Paape and René Coelho; camera-assistence: Isabelle Smeets; sound: René Reitzema; executive production: MonteVideo; Copyright: Openbaar Kunstbezit, 1984.

APPENDIX

Foto's van de installaties in het Stedelijk Museum, Amsterdam. 14.9.1984-28.10.1984
Photographs of the installations in the Stedelijk Museum, Amsterdam. 14.9.1984-28.10.1984

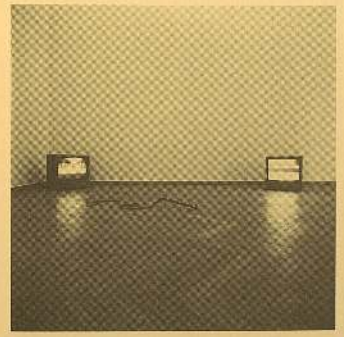
SHIGEKO KUBOTA

Three Mountains, 1976-79 (see page 127)



KEES DE GROOT

Mauhro's wijk, 1984

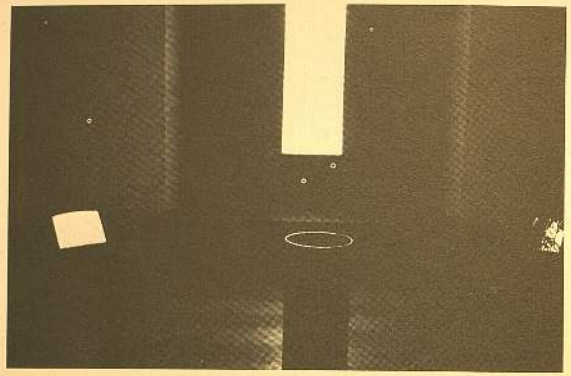


MARCEL ODENBACH

Dreihändiges Klavierconcert für entsetzlich verstimmte Instrumente, 1984

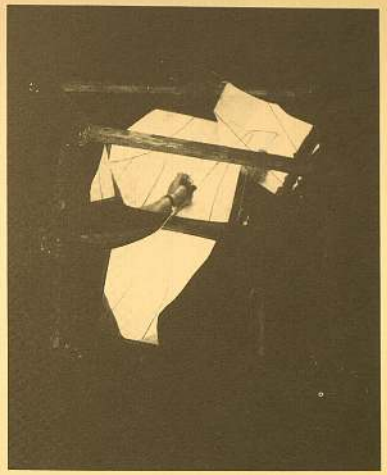
ELSA STANSFIELD/MADELON HOOYKAAS

Compass, 1984



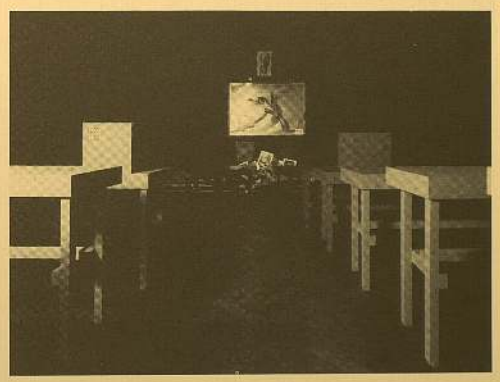
DARA BIRNBAUM

Damnation of Faust, 1984



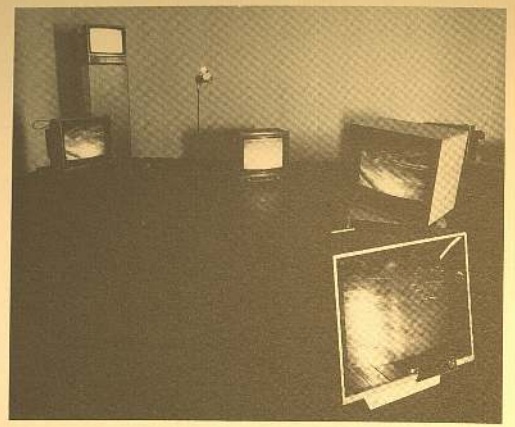
TONY OURSLER

L7-L5, 1984



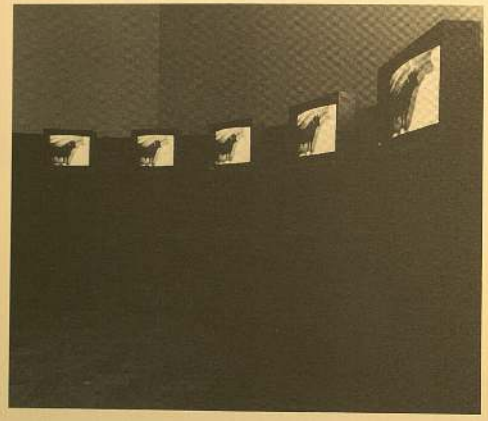
FRANCESC TORRES

Klausewitz's Classroom, 1984



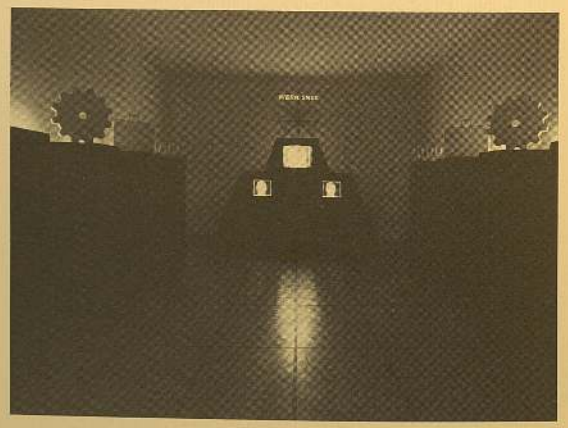
AL ROBBINS

Realities 1 to 10 in electronic prismings, 1984



MARIE-JO LAFONTAINE

A las cinco de la tarde, 1984

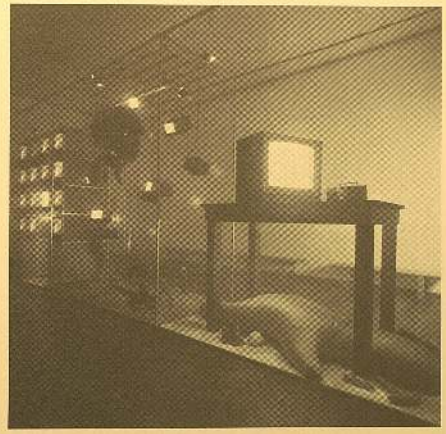


MAX ALMY

Work Station, 1984

LYDIA SCHOUTEN

Split Seconds of Magnificence, 1984

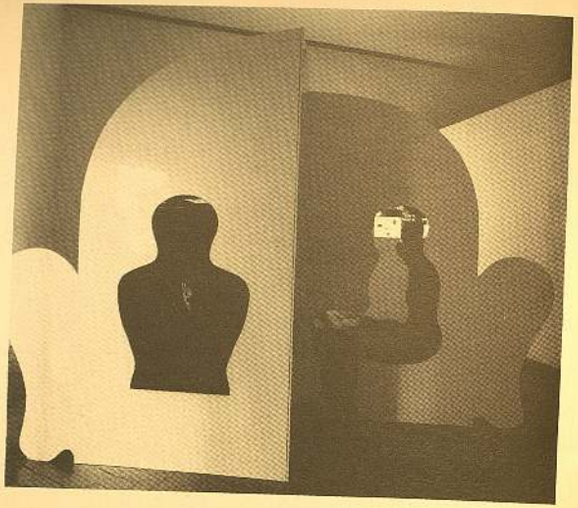


ROBERT WILSON

The Spaceman, 1976-1984

MARY LUCIER

Ohio at Giverny, 1983 (see page 141)

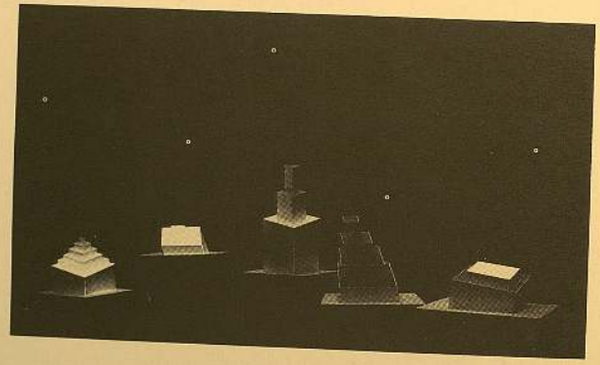


VITO ACCONCI

Body Capsule, 1984

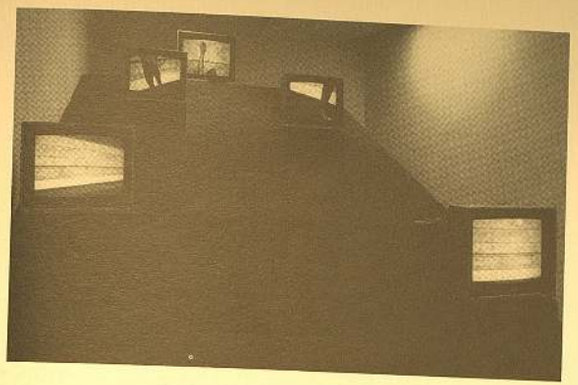
MICHAEL KLIER

Der Riese, 1983 (see page 122)



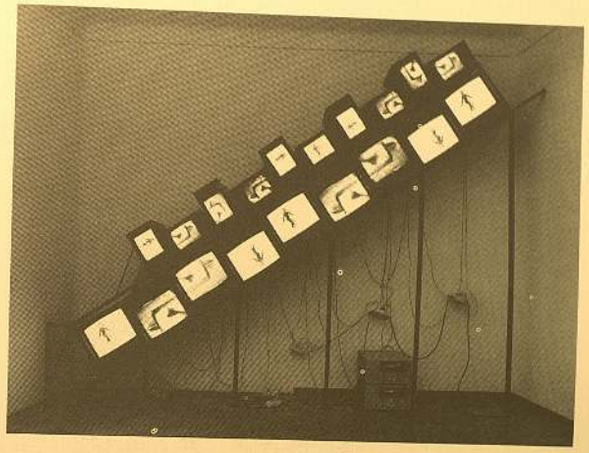
BRIAN ENO

Video: paintings and sculptures, 1984



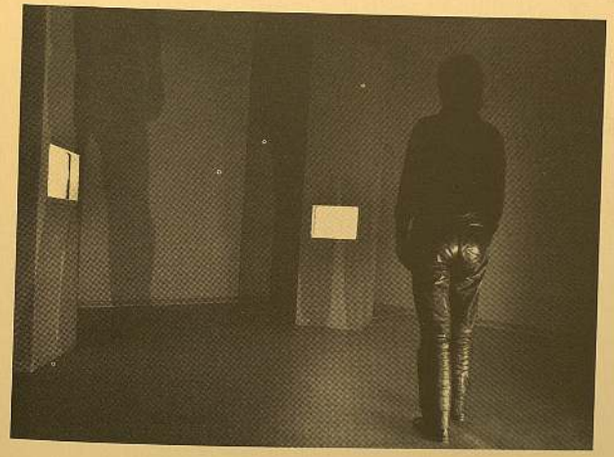
MICHEL CARDENA

Reconstructie van 5 doelpunten van Oranje gemaakt door Johan Cruyff, 1984



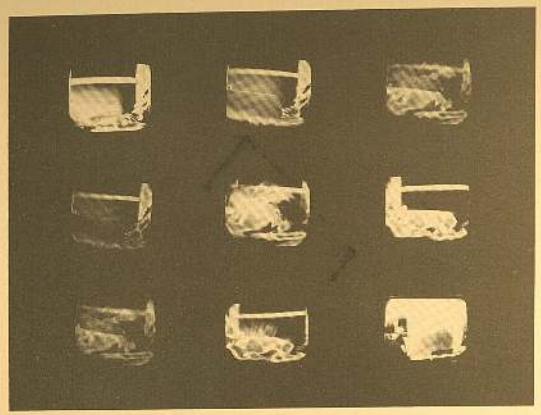
NAM JUNE PAIK

Hommage to Stanley Brouwn, 1984



NAN HOOVER

Walking in any direction . . . 1984



THIERRY KUNTZEL

Nostos II, 1984

MARINA ABRAMOVIĆ/ULAY

Terra degli Dea Madre, 1984

BILL VIOLA

Room for St. John of the Cross, 1983 (see page 168)

copyright photographs: Stedelijk Museum, Amsterdam