

Art for TV

Op drie september start in het STEDELIJK MUSEUM een manifestatie rond het thema *Kunst voor Televisie*. Een vijftal min of meer samenhangende presentaties (2 tentoonstellingen, 2 televisieprogramma's en een symposium) onderzoeken de relatie van televisie met *de Kunsten* en omgekeerd.

● A festival set up around the theme: *Art for Television* will start in the STEDELIJK MUSEUM on September 3. Some five (more or less related) presentations (2 exhibitions, 2 television programs and a symposium) will examine the relation between *Television and the Arts*.

STEDELIJK MUSEUM-conservator DORINE MIGNOT coördineerde de hele manifestatie en stelde ook de tentoonstelling *The Arts for Television* samen (i.s.m. CATHY HUFFMAN). *The Arts for Television*, een co-productie met het MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Los Angeles, is een selectie van 66 televisieproducties, in totaal 1 dag, 24 uur. Die producties zijn in zes groepen onderverdeeld op de thema's muziek, dans, theater, literatuur, *het beeld* en televisie zelf. Programma's die vanuit een bepaalde kunst-discipline speciaal gemaakt zijn voor televisie, bijvoorbeeld STRAWINSKY's *The Flood*, een speciaal voor televisie gecomponeerde opera, in de uitvoering van JAAP DRUPSTEEN. Of een in 1966 door SAMUEL BECKETT geschreven toneelstuk voor TV.

MIGNOT: *Bij The Commission van WOODY VASULKA hebben we lang gediscussieerd over de categorie waarbij die tape ingedeeld zou moeten worden; beeld, muziek, theater? Uiteindelijk hebben we hem geloof ik toch maar bij muziek gezet. Dat is het spannendste, als je niet meer kunt zeggen vanuit welke kunstrichting een programma gemaakt is, als het echt, nou ja, televisiekunst is.*

Waar het bij *The Arts for TV* gaat om de bevruchting van televisie door kunst, is de tweede tentoonstelling, met de werktitel *Televisie-Kunst?* gewijd aan -MIGNOT: *De Culturele Identiteit van Europese Televisiestations. Hé, misschien moeten we het wel zo noemen... Het is in ieder geval een overzicht per land van de televisiecultuur. Televisie is zich natuurlijk zelf bewust een nieuw medium te zijn, wanneer wordt dat kunst? Wat doen ze er mee? En in hoeverre is de culturele geaardheid van een land er in terug te vinden?*

In negen Europese landen zijn groepjes mensen een selectie aan het voorbereiden en een artikel aan het schrijven voor de catalogus van dit onderdeel. Het wordt heel verassend, zeer verschillende bijdragen uit de verschillende landen.

De regio is min of meer ook het thema van het televisie-programma *Time Code*, een coproductie van de NOS, ZDF, CHANNEL 4, WGBH, de Spaanse televisie en INA. Elk deelnemend station heeft een kunstenaar gevraagd een werk te maken over een plek dicht bij zijn/haar woonplaats. Deelnemende kunstenaars: BRD: GUSZTAV HAMOS, F: ROBERT CAHEN, E: XAVIER VILLAVERDE, USA: BRENDA MILLER, GB: ANN WILSON/MARTY ST JAMES, NL: JAAP DRUPSTEEN. Uitzending in Nederland: 30 september. Over dit programma zal een Engestellige catalogus verschijnen.

Niet gebonden aan een bepaald thema is een project in samenwerking met de VPRO, waarvoor tien Nederlandse kunstenaars zijn uitgenodigd: NAN HOOVER, ROB SCHOLTE, STANSFIELD/HOOYKAAS, NIEK KEMPS, HAN SCHUIL, WIM T SCHIPPERS, LUCEBERT, PAULINE DANIELS/HARRY DE WIT, GERARD HADDERS en GERALD VAN DER KAAP maken elk vier korte items voor op de vaste VPRO-avonden in september en oktober; één *station call*, twee *entr'actes* en één *Nachtgedanken*.

Deze vier projecten worden afgerond met een driedaags symposium in het STEDELIJK MUSEUM, waarop ongeveer dezelfde thema's behandeld zullen worden. Een precies programma was bij het schrijven van deze aankondiging nog niet vastgesteld. Waarschijnlijk zal er één dag gewijd worden aan de productievooraan de *televisiekunst*, één aan de verschillende kunstdisciplines en hoe die verbanden aangaan met televisie, en één dag over de culturele identiteit in televisie. Het symposium vindt plaats op 3, 4 en 5 september, dus direct voorafgaand aan het videofestival in Den Haag. September belooft een boeiende en afmattende maand te worden.

● Curator of the STEDELIJK MUSEUM, DORINE MIGNOT is the coordinator of this manifestation and (together with CATHY HUFFMAN) also set up the exhibition *The Arts for Television*. *The Arts for Television*, a co-production with the MUSEUM OF CONTEMPORARY ART in Los Angeles, is a selection of 66 television productions, with a duration of 1 day, 24 hours. The productions fall into six groups, with the following themes: music, dance, theatre, literature, *the image*, and television itself. Productions from diverse disciplines of art that were made especially for television, such as STRAWINSKY's *The Flood*, an opera composed specifically for television, filmed and recorded by JAAP DRUPSTEEN, or a television play by SAMUEL BECKETT.

MIGNOT: *The Commission by WOODY VASULKA gave rise to long discussions about the question to which category this tape ought to be assigned: image, music, theatre? I believe we eventually put him in the music category. These are the most interesting cases, when you can no longer tell to what discipline of art a work belongs, when it really is, so to speak, television art.*

The Arts for Television is concerned with the fertilization of television by art; the second exhibition, with its working title *Television-Art?* is devoted to: MIGNOT: *The Cultural Identity of European Television Stations, yes, perhaps we should call it that way... In any case, it will review the television culture in each country. Of course, television is aware of the fact that it is a new medium, but at what point does that lead to art? What is done with it? How much of a country's cultural identity can be found in it?*

In nine European countries, people are preparing selections, and writing articles for the catalogue of this part of the exhibition. It will be full of surprises, with very different contributions from the several countries.

An interest in the regional matters is also more or less the theme of the television programme *Time Code*, a co-production of NOS, ZDF, CHANNEL 4, WGBH, Spanish television, and INA. All participating stations have asked an artist to produce a work of art about a location near their place of residence. Participating artists: BRD: GUSZTAV HAMOS, F: ROBERT CAHEN, E: XAVIER VILLAVERDE, USA: BRENDA MILLER, GB: ANN WILSON/MARTY ST JAMES, NL: JAAP DRUPSTEEN. Will be broadcast in Holland on September 30. For this programme, a catalogue in English will be published.

Not bound to a specific theme is a project in cooperation with the VPRO, for which ten Dutch artists have been invited. The participants are NAN HOOVER, ROB SCHOLTE, STANSFIELD/HOOYKAAS, NIEK KEMPS, HAN SCHUIL, WIM T SCHIPPERS, LUCEBERT, PAULINE DANIELS/HARRY DE WIT, GERARD HADDERS and GERALD VAN DER KAAP, who will each produce four short items, to be broadcast on the VPRO- evenings in September and October; one station call, two *entr'actes*, and one *Nachtgedanken*. These four projects will be followed by a three-day symposium in the STEDELIJK MUSEUM, where the same topics will be discussed. Details of the programme were not yet available at the time of writing of this announcement. Probably, one day will be devoted to the production conditions of television art, one day to the several art disciplines and how these relate to television, and one day to the cultural identity of television. The symposium will be held on September 3, 4 and 5, and will therefore directly precede the video festival in Den Haag. September promises to be an interesting and exhausting month.

Translation: Fokke Sluiter

Vanaf dit nummer van *Mediamatic* zullen we regelmatig uitgebreide boek- en tijdschrift-besprekingen publiceren.

LIDEWIJDE DE SMET nam voor ons haar verzameling van het gerenommeerde Amerikaanse blad *After Image* door, en komt tot een oneerbiedige conclusie.

De introductie van de videotechniek in beeldende kunst vond plaats in de tweede helft van de jaren '60, in een tijd waarin kritiek op van alles een uitlaat vond in het denken, in actie en politiek, in kunst. De kritiek was enerzijds doorspekt met humor (PROVO, FLUXUS), anderzijds met een heden nauwelijks meer voorstelbare euforie: in ideologisch opzicht en in de optimistische verwachtingen over nieuwe media en technieken. Dit laatste werd in de kunst geïllustreerd in het multimedia-spektakel.

Met het aanbreken van een nieuw decennium verdween de humor en werd het optimisme gerelativeerd, de kritiek bleef en werd elementair. Het tijdschrift AFTER IMAGE, voor het eerst verschenen in 1972, start in deze periode van links intellectueel bezinning en zich wortelende conceptuele kunst. Geen grapjes of fraaie kunstenaarspagina's; AFTER IMAGE staat voor degelijke beschouwingen en kritische analyses op het brede gebied van fotografie, film, video en multimedia, gebruikt in documentaire en kunst. De samenhang met zoiets als geluidskunst of elektronische muziek wordt door AFTER IMAGE niet gesignaleerd.

AFTER IMAGE verschijnt iedere maand met uitzondering van de zomer. Het is een soort krant op het formaat van EL PAIS, (A3 formaat) en is rijk geïllustreerd met foto's. Op één keer een gekleurde voorpagina na is het blad uitgevoerd in zwart-wit. AFTER IMAGE wordt uitgegeven door VISUAL STUDIES WORKSHOP (VSW) te Rochester in de staat New York en kost momenteel 32 US\$ per jaar.

Het beste publiek

VISUAL STUDIES WORKSHOP verzorgt cursussen en scholing in video, film etcetera, maar ook theoretische workshops en congressen. AFTER IMAGE funktioneert als neerslag van de zich tijdens deze workshops afspelende discussies, maar richt haar vizier eveneens op zich elders manifesterende inzichten.

VSW en AFTER IMAGE zijn opgericht om fotografie, film, video en multimedia als een integraal gebied te bestuderen, het terrein van reproductie- en elektronische techniek. In tegenstelling tot Europa is het in de Verenigde Staten gangbaar dat theorie en praktijk in één opleiding zijn

LIDEWIJDE DE SMET

● From this issue onwards, *Mediamatic* will regularly publish detailed reviews of books and magazines.

LIDEWIJDE DE SMET went through her collection of the renowned American magazine *After Image*, and comes to an irreverent conclusion.

The introduction of video technology in the visual arts took place in the second half of the sixties, a period when many things were criticised and this criticism found an outlet in thought, action, politics and art. On the one hand this criticism was larded with humour (PROVO, FLUXUS), on the other hand it was accompanied by a nowadays almost inconceivable euphoria; a euphoria that was apparent in ideology and in the high hopes for the new media and technologies. The latter aspect was illustrated in art by the multimedia spectacle.

The new decade saw the sense of humour of the previous decade disappear, and its optimism put in perspective; the critical attitude remained and became fundamental. In this period of reflection by the intellectual left, a period also characterized by the emergence of conceptual art, the magazine AFTER IMAGE first appeared in 1972. No jokes or beautiful artists' pages here; AFTER IMAGE is concerned with solid views on and critical analyses of the wide field of photography, film, video and multimedia, as applied in documentaries and art. AFTER IMAGE ignores the relation with art forms such as the art of sound or electronic music.

AFTER IMAGE appears once a month, except in the summer season. Its format is that of EL PAIS (A3), and it is lavishly illustrated with photographs. AFTER IMAGE is in black and white; only once an exceptional issue was published with a front page in colour. AFTER IMAGE is published by VISUAL STUDIES WORKSHOP (VSW) in Rochester, New York, at an annual subscription rate of US \$32.

The best public

VISUAL STUDIES WORKSHOP organizes educational courses in video, film etc., but also theoretical workshops and conferences. AFTER IMAGE reflects the discussions taking place at these workshops, but also covers ideas manifested in other quarters.

VSW and AFTER IMAGE were founded to study photography, film, video and multimedia as an integral field, the field of reproduction and electronic technology. In the United States, as opposed to Europe, theory and practice are usually combined in one course. The extreme separation of future artists and art historians does not

A PUBLICATION OF THE VISUAL STUDIES WORKSHOP

VOLUME 14, NUMBER 4 / NOVEMBER 1986 / \$2.75

AFTERIMAGE

PHOTOGRAPHY/INDEPENDENT FILM/VIDEO/VISUAL BOOKS

ondergebracht. Men kent er niet de extreme scheiding tussen kunstenaar en kunsthistoricus in wording. Evenals voor kunstenaars zijn er werkbeurzen voor critici om bepaalde onderwerpen te bestuderen. Resultaten van dergelijk onderzoek staan dikwijls afgedrukt AFTER IMAGE en ik kom dan ook weinig namen van schrijvers tegen die in het algemeen de catalogi vullen van video-exposities. De benadering van de media als studieterein is mogelijkwijs een verklaring voor het hoge theoretische en uiterst kritische nivo van veel artikelen.

Een dergelijke houding kenmerkt ook de conceptuele kunstproductie in de jaren '70, het nest waarin AFTER IMAGE gekoesterd is. De psycho-analytische benadering van kunst krijgt ruim aandacht als benaderingswijze van de waarnemingsprincipes die in de kunst ter discussie staan, inclusief de gemeenschappelijke waarneming: principes van de massamedia. De ommezwaai in de jaren '80 naar een meer impulsieve en emotionele kunst, heeft het blad niet minder kritisch gemaakt. Het post-modernisme als filosofie en kritiek, komt regelmatig aan bod, versierd met een gepast en onderbouwd cynisme. Zo vraagt LINDA ANDRE zich in *The Politics of Postmodern Photography* (oktober 85) niet zozeer af of de fotografie van CINDY SHERMAN zelf postmodern is, als wel of de hiërarchie die haar werk aanbrengt in het publiek, eigenlijk wel door de beugel kan: iemand die gewoon het plaatje mooi vindt is eigenlijk maar dom, iemand die BARTHES, BAUDRILLARD en andere grootheden verhapstuk heeft snapt pas echt wat de kunst van haar werk is en is het beste publiek.

Betrouwbaarheid

Verschuivingen binnen de intellectuele discussies en optiek van kunstcritici hebben de lay-out en indeling van AFTER IMAGE ongeschonden gelaten. Het blad geeft *news*, *features*, *reviews*, *notes*.

News zijn artikelen over actuele onderwerpen, *features* zijn in het algemeen beschouwend van aard en beschrijven een historische lijn van een concept, techniek of kunstenaar, brengen regionale kaders aan zoals bijvoorbeeld de Zweedse of de Australische fotografie, enzovoorts. *Reviews* zijn uitgebreide besprekingen van produkten: van films en video's, van tentoonstellingen en publicaties. *Notes* brengen festivals, workshops en dergelijke onder de aandacht, inclusief de vermelding van hoe je je daar voor in moet schrijven, informatie over fondsen en beurzen zowel voor degene die daar gebruik van wil maken als voor wie wil weten waar de gelden aan besteed zijn.

In december 1986 werd onder *news* een discussie gestart over de samenhang tussen de technieken die in het blad aan de orde komen, met het commerciële kunstbolwerk en de instituties, door DAVID TREND in *Untitled article*. Hij stelt dat voor subsidiëring men niet meer kan volstaan met het wijzen op het vernieuwend karakter van de betreffende kunst, maar men allereerst het kunstbolwerk zelf moet analyseren. In januari 1987 wordt dit thema

als *feature* voortgezet door de publikatie van een lijst van waaraan fondsen hun geld tussen 1965 en '86 hebben uitgegeven, naast een bijna smeug artikel: *Private money and personal influence*, HOWARD KLEIN and the ROCKEFELLER Foundations funding of the media Arts. In het artikel wordt de samenhang geschetst tussen de rol van HOWARD KLEIN en het grotere geheel van het fonds, waarbij de filantropische houding levendig beschreven wordt. Zeer verhelderend is het betoog over de slimme maar toch integere manier waarop NAM JUNE PAIK de filantropie naar zijn hand zet. Het artikel als geheel biedt door de historische opbouw een goed overzicht over de samenhang tussen de ontwikkeling van videokunst in de regio New York met de financiering daarvan. Een ander *news* artikel in hetzelfde nummer van AFTER IMAGE, *The Museum under fire*, analyseert de aanval van fotografie op de autonome kunst naar aanleiding van een fotografie-tentoonstelling. De fotografie-kritiek was eerder een thema in een serie artikelen die verscheen naar aanleiding van door VSW georganiseerde workshops over fotografie-kritiek.

Een interessant *feature* artikel verscheen in december 1983 over STEINA AND WOODY VASULKA. Het maakt deel uit van een serie artikelen over *History of image-processed video*, die LUCINDA FURLONG op basis van een beurs (*video writing grant from the New York State Council on the Arts Media Program*) kon schrijven. Zeer consciëntieus wordt het werken met het elektronisch signaal als een kunstenaarsmateriaal door de VASULKA'S, gerelateerd aan de ideeën van o.a. MARSHALL MCLUHAN over cybernetika, en de rol die de techniek op zich zelf speelt in een verhalend werkstuk van WOODY VASULKA *The Commission*.

70-er jaren walm

Degelijkheid en overdracht van informatie kenmerkt ook de *reviews*. In haar bespreking van nieuwe produktes van het CONTEMPORARY ART TELEVISION (CAT) FUND schetst LORRAINE KENNY niet enkel een beeld van de produktes zelf, maar ook van het CAT FUND in *Reigning CATs* (maart 1986). Haar conclusie over de huidige gang van zaken is niet mis: *However, it seems that no one at the CAT FUND is concerned about addressing such issues of definition and philosophy. Instead, they appear content to live in an aestheticized world of compromise, which conveniently excludes the young, the unknown, or the politically troublesome in favor of the safe and marketable. Perhaps it is not merely by chance that the CAT FUND's roster of artists lacks even a single documentarian. It seems that HUFFMAN, ROSS, and DOWLING have chosen, instead, to bolster the universe of video luminaries that, to a certain extent, they have created over their long, influential careers as video curators and producers. In so doing, they have limited their own choices and the experiences of the public whose dollars ultimately support many of those decisions. Such a medieval form of patronage serves neither artists nor their audiences well.* (p.22)



Een lang citaat dat ik mij permitteer omdat de optiek van AFTER IMAGE, gericht op filosofische en historisch-materialistische theorieën naar mijn idee anno 1987 te opdringerig is. De kritiek op het patronaat van curators als DAVID ROSS is weliswaar terecht, maar de schrijfster zou zich toch meer hebben kunnen concentreren op andere, niet-economische principes binnen –bijvoorbeeld– de esthetiek.

AFTER IMAGE is, zover mij bekend, weliswaar het enige echt kritische en zeer te respecteren blad waarin video- en mediakunst een vaste plaats hebben, maar dreigt te verstarren. Je kunt kunst ook dood kritiseren. Aangezien individuele emotie en expressie binnen de hedendaagse kunst weer getolereerd en gewaardeerd worden en daarbij niet enkel geproduceerd wordt met het oog op commercieel succes maar vooral vanuit een primaire behoefte aan expressie, vraag ik mij af of het niet eens tijd wordt een frisse wind, of op zijn minst een briesje, te laten waaien door de 70-er jaren walm die opstijgt uit AFTER IMAGE.

exist in the States. Grants are awarded not only to artists, but also to critics, enabling them to study subjects in some depth. The results of this research often fill the pages of AFTER IMAGE; indeed, one rarely meets the names of authors who usually write the catalogues of video exhibitions. The fact that the media are seen as a field for research may explain the high theoretical level and sometimes extremely critical nature of many of the articles in AFTER IMAGE.

A similar attitude is typical of the conceptual art production of the seventies, which stood at the cradle of AFTER IMAGE. The psychoanalytical approach to art receives a good deal of attention, as a means of studying the perceptual principles of art, including collective perception: the principles of the mass media. The turnabout in the 80's, which led to a more impulsive and emotional art, did not affect the critical attitude of AFTER IMAGE. Postmodernism as philosophy and criticism frequently features on its pages, accompanied by a fitting and well-founded

cynicism. Thus, in *The Politics of Postmodern Photography*, LINDA ANDRE does not ask whether or not the photography of CINDY SHERMAN is postmodern; instead ANDRE wonders whether the hierarchy SHERMAN's work sets up among the general public is acceptable: people who merely like the picture are actually stupid, and only those who have digested BARTHES, BAUDRILLARD and other luminaries, can really understand the art of her work; they are the best public.

Reliability

Shifts in the intellectual discussions and points of view of art critics have not affected the lay-out and set-up of AFTER IMAGE. The magazine gives *news*, *features*, *reviews*, *notes*.

News refers to articles about topical subjects, *features* are usually of a more reflective nature and describe the historical development of concepts, techniques, artists, or puts matters in a regional perspective, dealing with subjects such as Swedish or Australian photography, etc. In *reviews*, products are discussed in detail: films and videos, but also exhibitions and publications. *Notes* pay attention to festivals, workshops and the like, and also explain how to subscribe, and give information about foundations and grants, for those who intend to make use of them, as well as for those who wonder how these funds are spent.

In December 1986, in the *news* columns DAVID TREND's *Untitled Article* appeared, which started a discussion of the relation between the techniques dealt with in the magazine and the commercial art bastion and art institutions. DAVID TREND says that in order to award a grant, it is no longer sufficient to point to the innovative nature of art forms; instead, the art bastion itself ought to be analysed. In January 1987 this theme was pursued as a *feature* by the publication of a list showing how the foundations spent their money from 1965 to 1986. On the same page appeared a juicy article: *Private money and personal influence*, HOWARD KLEIN and the ROCKEFELLER foundations funding of the media Arts. This article reviews the role of HOWARD KLEIN in the foundation, and provides a lively description of the philanthropic attitude. Quite elucidating is the discussion of the clever, yet honourable, way in which NAM JUNE PAIK exploits philanthropy. Through its historical structure, this article gives a thorough review of the relation between the development of video art in the New York area and the way in which this development has been financed. Another *news* article, which appeared in the same issue of AFTER IMAGE, *The museum under fire*, provides an analysis of the attack by photography on autonomous art, taking a photography exhibition as its starting-point. Photography criticism had earlier been the theme of a series of articles which originated in workshops organized by VSW. In December 1983, an interesting *feature* article appeared, which dealt with STEINA and WOODY VASULKA. This was part of a

series of articles about *The History of Image-processed Video*, written by LUCINDA FURLONG, who received a grant for the purpose of writing this series of articles (*video writing grant from the New York State Council on the Arts Media Program*). The way in which the VASULKAS use the electronic signal as a material for works of art, is very conscientiously related to ideas about cybernetics of, among others, MARSHALL MCLUHAN, and to the role that technology itself plays in an narrative work by WOODY VASULKA, *The Commission*.

Stale fumes

Reliability and information transfer are also the hallmarks of the *reviews*. In her article about the new productions by the CONTEMPORARY ART TELEVISION (CAT) FUND, LORRAINE KENNY not only describes the productions themselves, but also depicts the CAT FUND in *Reigning CATs* (March 1986). Her conclusion about the current developments is a straightforward denunciation: *However, it seems that no one at the CAT FUND is concerned about addressing such issues of definition and philosophy. Instead, they appear content to live in an aestheticized world of compromise, which conveniently excludes the young, the unknown, or the politically troublesome in favor of the safe and marketable. Perhaps it is not merely by chance that the CAT FUND's roster of artists lacks even a single documentarian. It seems that HUFFMAN, ROSS, and DOWLING have chosen, instead, to bolster the universe of video luminaries that, to a certain extent, they have created over their long, influential careers as video curators and producers. In so doing, they have limited their own choices and the experiences of the public whose dollars ultimately support many of those decisions. Such a medieval form of patronage serves neither artists nor their audiences well.* (p.22)

I have permitted myself a long quotation from this article, because I feel that in 1987, the point of view of AFTER IMAGE, based on philosophical and historical-materialist theories, is too obtusive. The criticism of the patronage of such curators as DAVID ROSS may be justified, but the author could have concentrated more on other, non-economic principles within –for instance– aesthetics.

To my knowledge, AFTER IMAGE is the only really critical –and very respectable– magazine in which video and media art are a regular feature, but the magazine seems to be losing its flexibility. Art can be criticised to death. Because in present-day art, individual emotion and expression are again tolerated and appreciated, and art is now not only produced with a view to commercial success, but rather out of a fundamental need for expression, one wonders whether the time has not come to bring some fresh air, if only a little, to AFTER IMAGE magazine, which at present exudes only stale fumes from the seventies.