



*De eerste Philips televisie, het zogenaamde hondenhok, 1950
*De eerste video-cassetterecorder van Philips, 1964
*Scandinavische televisie

Video, geen kunst aan?

'Video, daar is toch geen kunst aan! Je gaat naar een videotheek, haalt er een band, stopt hem in je videorecorder en je gaat video kijken. En anders pak je je camcorder, schiet een filmpje, zet hem op tape en je hebt het op video.' Een paar korte zinnen uit zomaar een gesprek, woorden die niemand vandaag de dag nog doen opkijken, maar die veertig jaar geleden absoluut ondenkbaar waren.

Nu bestaat er ook nog video als een kunstvorm, videokunst!⁴⁷² Kunst en video, gecombineerd klinkt het als een contradictio in terminis, maar de opkomst van deze kunstvorm in de jaren zestig verklaart veel. In die periode van grote welvaart deden veel kunstenaars pogingen om kunst en technologie met elkaar te verenigen.⁴⁷³

13

Esther Nanlohy

Naast de economische groei en de op Amerikaanse leest geschoeide consumptiemaatschappij was vooral de ontwikkeling in de technologie van de jaren zestig een belangrijk ingrediënt bij het ontstaan van videokunst in Nederland. Eind jaren vijftig was daar in de verste verte nog niets van te merken. Een aantal personen binnen de afdeling ELA (Elektro-akoestiek) van Philips beet zich toen bijvoorbeeld vast in de ontwikkeling van de draagbare bandrecorder, maar iedereen haalde zijn schouders op. Men zag er niet veel in. Wie kon ook voorzien dat de cassette recorder, die hieruit voortkwam, in de jaren zestig en zeventig zo enorm populair zou worden bij de consument. Die cassette recorder, gebaseerd op een kleine geluidsband, was het resultaat van het doordenken op de tendens naar miniaturisatie en draagbaarheid, die was begonnen met de transistorradio. Een dergelijke uitkomst was vaak te danken aan het doorzettingsvermogen en geloof van een enkeling; soms ook ontstond het vanuit een zogenaamde 'brainstorm'-groep, waarin deelnemers uit verschillende disciplines en met uiteenlopende visies nieuwe ideeën en oplossingen poneerden of toekomst-scenario's uitwerkten. Zo werd in 1958 de muziekcassette geboren, gevolgd door de cassette recorder in 1963. Kort daarop kwamen andere fabrikanten met een soortgelijk apparaat. De Philips cassette werd wereldstandaard.⁴⁷⁴

Buitenlandse merken deden hun intrede in Nederland, ook op het gebied van platenspelers. Zo kwam er in de zestiger jaren een vertegenwoordiger van een toen nog onbekend Deens merk in Amsterdam een platenspeler demonstreren. 'Geen grote naam, maar een perfect gemaakt en stijlvol ontworpen apparaat', oordeelde een inkoper. Hij wilde het wel in zijn winkel hebben en werd zo één van de eerste Bang & Olufsen dealers in Nederland. De platenspeler heeft intussen plaats gemaakt voor de CDspeler, maar ook bij de eerste proeven met lasertechniek in 1969 wist niemand dat dit ooit nog eens zou leiden tot de compactdisc.⁴⁷⁵

Opkomst van televisie; kunst en technologie

Het massamedium bij uitstek was evenwel televisie. Hoewel Philips niet de uitvinder van het televisietoestel was, heeft het bedrijf een grote bijdrage geleverd aan de verspreiding van dit medium in Nederland.

In 1938 maakte Nederland voor het eerst kennis met televisie op de Utrechtse Jaarbeurs waar Philips uitzendingen demonstreerde. En toen rond 1940 de televisie aan haar onstuitbare opmars begon, werd de toekomstige macht van de beeldbuis reeds door velen onderkend. Men kwam met voorspellingen als 'de invloed van de televisie zal nog tot onverwachte resultaten leiden' of feller: 'de televisie is een aanval op ons leven!'.⁴⁷⁶

De oorlog maakte echter een einde aan verdere ontwikkelingen zodat pas in 1946 de eerste experimentele toestellen op de markt verschenen. Deze toestellen, die wegens hun eigenaardige vorm al gauw de bijnaam 'hondenhok' kregen, gebruikte men tussen 1948 en 1950 voor de ontvangst

van proefuitzendingen uit het natuurkundig laboratorium van Philips in Eindhoven. Daarna namen PTT en omroeporganisaties het over. Vanuit Bussum verzorgden zij vanaf 1951 per week drie uur televisie. Vervolgens werd er begonnen met de productie van programma's en vond de televisie in de jaren vijftig al ruime afrek.

Aan de vormgeving van de toestellen werd niet veel aandacht besteed: het bleef een houten kast die in de jaren vijftig steeds groter werd. Wel experimenteerde Philips in 1964 met kleuren-uitzendingen, wat drie jaar later resulteerde in de introductie van kleurentelevisie in Nederland. In hoog tempo werden toen ook de technische hulpmiddelen voor de beeldsturing in productie gebracht.

Voor de export ontwierp men modellen aangepast aan de verschillende cultuurwensen. Merken en techniek ontliepen elkaar niet veel. Fabrikanten kochten onderdelen bij elkaar. Zo hebben de televisies van Bang & Olufsen een compleet Philips binnenwerk.

De wereldprimeurs op het gebied van beeld- en geluidsapparatuur, waarmee Philips opschudding veroorzaakte, leken bijna achteloos te ontstaan. Niemand wist aanvankelijk waartoe de onderzoeken zouden leiden, laat staan hoe toekomstige consumenten erop zouden reageren. Toch hebben Philips vindingen zoals de cassette recorder en de videorecorder vanaf de jaren zestig de wereld stormenderhand veroverd.

Later werd met gelijkgerichte bedrijven, zoals Sony, contact gezocht om het onderzoek te bundelen. Philips ondervond veel voordeel van het contact tussen de professionele sectoren en de consument. Veel nieuwe toepassingen en producten ontstonden namelijk vanuit een specifieke vraag en waren dan ook bedoeld voor de professionele sector, zoals de videorecorder. Pas daarna drongen zij, via de technische freaks onder de consumenten, door tot een bredere markt.

Al deze revolutionaire ontwikkelingen vonden grotendeels pas in de tweede helft van de jaren zestig plaats. In cultureel opzicht was het een uiterst turbulente periode, waarin bewust conventies aan de kant werden gezet en voortdurend grenzen werden overschreden. De televisie was weliswaar ontworpen voor gebruik in gezinsverband, het bracht ook een mentaliteitsverandering en een cultuuromslag bij het publiek teweeg.⁴⁷⁷

De televisie, de technologie en van de jaren zestiger samenleving in zijn vele en soms absurde verschijningsvormen, fascineerden de kunstenaars. Men wilde niet langer nostalgisch of visionair, maar vooral eigentijds zijn. Daarom was er tegelijk met de technologische ontwikkeling een opkomst van nieuwe stromingen in de kunst waar te nemen.

De kunstenaars zagen de technologie veelal als een middel om los te komen van het persoonlijke handschrift en om zich te bevrijden van de traditionele kunstvormen in schilderkunst en beeldhouwkunst. Er werd geëxperimenteerd met plastics, waaronder polyester, en acrylverf. Verder maakte de technologie het mogelijk om beweging en licht deel uit te laten maken van het kunstwerk.



Here's the Eisenhower family—Carl & Dottie—enjoying Magnavox Big Picture TV at home with the family in Hollywood.

Magnavox graces America's finest homes

ONE of the things which makes many American homes so special is television, and magnificence. Magnavox Big Picture TV ranks highest among television sets in a daily habit. For Magnavox televisions are sharp, clear, and out, come.

being advanced engineering with mounting cabinet of highest quality. Each superb feature gives you the ideal sounding chamber for glorious Magnavox tone. Sharp, clear Magnavox pictures are specially blended for pleasing contrast. No corner

how priced your home, or how modest your budget, you'll find a Magnavox screen just for you. See this great value at one of the fine stores listed under Magnavox in your classified telephone directory. The Magnavox Company, Five Wayne 4, Indiana.

Better sight...better sound...better buy

the magnificent
Magnavox
television radio-phonograph

Ultra High Frequency Built-in Beauty Attractable

THE MAGNAVOX EMERGENCY (also known as the AM-FM radio-phonograph) is rich with many features. It's a 20-inch TV with an extra.

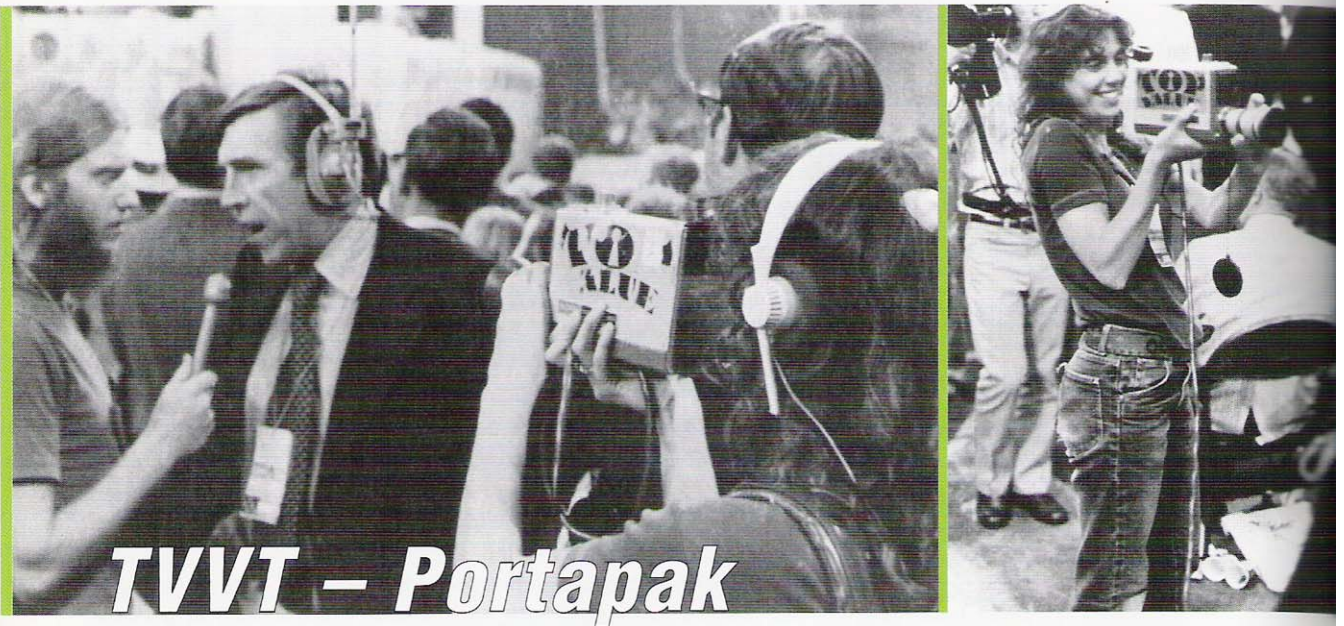
De kunstenaars grepen die mogelijkheid direct aan om daar zelf mee te werken.⁴⁷⁸

De televisie, opgevat als een eenzijdig medium dat te pas en te onpas geraffineerde illusies uitzond, kon vanaf ongeveer 1965 actiever en efficiënter worden bestookt met tegenbeelden.

Kunstenaars wierpen zich op als verdedigers van individualiteit en authenticiteit en ageerden met verve tegen de persoonlijkheid verwoestende droombeeldindustrie van de televisie. De Nederlandse kunstenaar Jan Dibbets maakte een tape van een brandend haardvuur, om dit verloren gegane middelpunt van het gezinsleven via haar opvolger weer heel even haar plaats terug te kunnen geven.⁴⁷⁹

De ontwikkelingen in het begin van de jaren zestig waren van cruciaal belang voor de doorbraak van de nieuwe kunststromingen. Kunstenaars haalden het moderne en hedendaagse met enthousiasme de kunst binnen. Televisies, koelkasten, auto's en andere massaproducten waren de objecten waarmee men zich in de consumptiemaatschappij omringde. Het Abstract Expressionisme van de jaren vijftig heeft in de zestiger jaren plaats moeten maken voor bewegingen als Nul, Zero en Fluxus. Daarna ontwikkelden zich kunststromen als Pop Art, Nouveau Realisme, Minimal Art en de Conceptuele kunst. Als rode lijn loopt door al deze nieuwe kunstbewegingen de hernieuwde artistieke verwerking van de realiteit. Bron van alle inspiratie was de eigen maatschappij, de westerse welvaartsstaat met al z'n technische verworvenheden.

Met een exacte weergave van de alledaagse realiteit kwam ook de kritiek op die realiteit versterkt naar voren. De kunstenaar accepteerde de samenleving niet klakkeloos, maar nam een kritische houding aan. Hij wenste de grens tussen kunst en realiteit te slechten. In de kunstperiode van de conceptuele kunst stortten de avant-garde kunstenaars zich met overgave op nieuwe kunstvormen als *happening*, *performance*, *environment* en *video*. De kunst in de jaren zestig verbreedde en werd pluriform.⁴⁸⁰



TVVT – Portapak

Video en videokunst roept nog steeds bij veel mensen associaties op met televisie. Dat komt voornamelijk, omdat de videokunstenaar en de televisieregisseur gebruik maken van een en hetzelfde medium. Hun beider product verschijnt op een beeldscherm.

Hoewel de allereerste vormen van videokunst niets met televisie te maken hadden – men onderzocht vooral de beeldende eigenschappen van het elektronisch gemanipuleerde beeld – is de moeizame relatie met televisie kenmerkend geworden voor de beginjaren van de videokunst. Kunstenaars kregen geen voet aan de grond bij de grote televisiestations, terwijl zij juist veronderstelden dat dit nieuwe medium uitwisseling en creativiteit op grote schaal zou bevorderen. Niets was minder waar, maar in Nederland hadden kunstenaars en intellectuelen, die zich traditioneel het meest tegen de televisie verzetten, geen reden tot klagen. Er was namelijk een omroep, de VPRO, die het lef had tegendraads te zijn, ook al zette ze daarmee bij voortdurend haar eigen bestaan op het spel. Al in 1967 presenteerde de VPRO het programma 'Hoep!a!', dat zelfs in het parlement voor opschudding zorgde. Symbolisch voor het omver trappen van allerlei maatschappelijke taboes werd de

uitzending waarin Phil Bloom vanachter een christelijk dagblad haar blote borsten aan het volk toonde. Nagenoeg alle tv-codes kregen een grondige beurt door de vele programma's die de kunstenaar Wim T. Schippers in die tijd aan de VPRO leverde. De VPRO bereikte op haar eigengereide manier wat veel videokunstenaars van het eerste uur hadden willen bereiken: een echte vorm van communicatie met de kijker.⁴⁸¹

Ontstaan van videokunst

Het waren geen Nederlandse kunstenaars, maar een Duitse en een van oorsprong Koreaanse kunstenaar die duidelijk uiting gaven aan hun teleurstelling over het fenomeen televisie en die bij vele ontwikkelingen binnen de videokunst een voorhoede-positie zouden gaan innemen.

De Duitser Wolf Vostell liet de kijker drie minuten naar een 'leeg' televisiebeeld kijken en begroef in 1963 tijdens een happening in de VS een televisietoestel. Nam June Paik presenteerde in datzelfde jaar een tentoonstelling *Exposition of Music-Electronic Television* in Galerie Parnass in Wuppertal en verstoorde de beelden met elektromagneten. In één van de ruimtes had hij, volstrekt willekeurig, twaalf televisietoestellen neergezet. Twee stonden er op elkaar, één lag er op zijn beeldkant, de rest lag rommelig verspreid over de vloer.⁴⁸²

Door allerlei technische ingrepen waren de reguliere televisiebeelden gemanipuleerd. Bij sommige toestellen waren die toch nog als zodanig te herkennen, anderen voerden verder van de bron. Bij enkele kon de kijker zelf de beelden vervormen: door in een microfoon te spreken of door een voetschakelaar in te drukken. De beelden van één toestel reageerden op de geluiden uit een bandrecorder, een ander toestel dankte zijn beeldvarianten aan de geluidssterkte van een erop aangesloten radio.

Paik reageerde met dit werk op het zijns inziens bekrompen idee dat televisie een massamedium is, dat slechts gericht is op entertainment. Door een televisietoestel uit de vertrouwde ruimte van de huiskamer te halen, sterker nog, uit het toen nog heel gebruikelijke televisiemeubel, en het op een 'oneerbiedige' manier in een galerieruimte te plaatsen, omgeven door een aantal stoelen, waardoor zijn plaatsing weinig deed denken aan gericht, comfortabel zitgenot, wist hij het medium televisie te demystificeren. Die demystificatie werd compleet door de opzettelijke verstoring van het 'normale' televisiebeeld. Paik's vanuit de Fluxusbeweging voortkomende presentatie is waarschijnlijk de eerste video-installatie ooit gemaakt. Deze 'daden' van Vostell en Paik kunnen worden gezien als aanzetten tot de videokunst.⁴⁸³

Met de eerste autonome televisiebeelden van Nam June Paik te Wuppertal in 1963 heeft de Duitse pers in feite de geboorte gemist van Videokunst. Want het was niet lang daarna dat Sony haar zogenaamde 'Portapak-systeem', een draagbare set voor het maken van video-opnames, bij de Amerikaanse consument introduceerde.

De eerste 'consument' was de Koreaanse kunstenaar Nam June Paik. Hij gebruikte in 1965 de Portapak ofwel 'Electronic Video Recorder' voor het presenteren van beelden aan het publiek van het New Yorkse kunstenaarscafé 'Café à GoGo'. Eerder die dag had hij vanuit een rijdende taxi met zijn Sony Portapak (loodzwaar met accu's om zijn nek) het bezoek van de paus aan New York gefilmd.

Deze videotape *From TV to VT* maakte de weg vrij voor Paik's utopische ideeën van *time-based* art en veel van die ideeën zijn werkelijkheid geworden. Het werd officieel de eerste echte 'kunsvideo'. En met de vestiging van Paik te New York is in de VS de videokunst erkend. Daar maakte Paik kennis met de technologische ontwikkeling van de lichtere draagbare video en daarmee heeft de eerste generatie videokunstenaars waartoe Paik zelf behoorde de specifieke mogelijkheden van de videotaal blootgelegd.

De timing voor het lanceren van de draagbare video was perfect en met de komst van de eerste echte draagbare en goedkope videocamera, de *CV Portapak*, in 1968 konden de video freaks van alles opnemen. Het werd een stuk gereedschap dat kunstenaars in staat stelde een eigen productie op gang te brengen.⁴⁸⁴

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 –zoals bij de film– te wachten tot de tape ontwikkeld was.

Kunstenaars die wilden reageren op de televisiebeelden, konden dat nu doen met zelfgemaakte banden. Tenslotte is de kunstenaar iemand die zelf beelden wil produceren, dus ook zelf de camera wil hanteren. De resultaten bestonden echter uit technisch gebrekkige producties, die om die reden veel irritatie opwekten. Men kon niet door de zwabberende cameravoering heen kijken op zoek naar inhoud die vaak niet verder reikten dan superpersoonlijke statements. Het was onaantrekkelijk en dodelijk saai om naar te kijken. De videokunst kon de vergelijking met televisie niet doorstaan, maar de vraag is ook of een videowerk in de huiskamer wel het beste tot zijn recht kwam.⁴⁸⁵

Mede door de snel voortschrijdende technologie waren heel wat kunstenaars, die zich tot dan toe met andere kunstvormen hadden beziggehouden, in het nieuwe medium geïnteresseerd. De kunst moest de straat op en onder het volk worden gebracht. Dat kon door het accent te verleggen van de vorm naar de gedachte, naar het concept, dat aan die vorm ten grondslag ligt. De komst van de *Portapak* was daarom ook van belang voor de conceptuele kunstenaars en sloot aan bij hun ideeën. Video ontpopte zich tot een geschikt medium voor een kunstvorm, die in feite een afgeleide is van de conceptkunst, namelijk de performance. Een performance is een voorstelling door een kunstenaar, soms geassisteerd door het publiek, in een museum of galerie. Niet alleen de concept-





kunst speelde de video in de kaart, ook de groeiende belangstelling van kunstenaars voor de massamedia heeft er zeker toe bijgedragen dat videokunst vrij snel veel beoefenaars kreeg.⁴⁸⁶

Ten slotte speelde ook de fascinatie voor het nieuwe een rol. In algemenere zin werd video gezien als een democratisch medium met ongekennde mogelijkheden die door de televisie niet werden benut.

Keer op keer is gebleken dat de heersende traditie zich altijd verzet 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 opvatting van een kunstenaar aan te pas kwam. Film, en in ruimere zin ook video, zou simpelweg reproduceren wat zich voor de cameralens voordoet. Video is echter geen verlengstuk van film en de andere visuele kunsten. Bovendien wordt het – door het ontbreken van een kunstverleden – niet gehinderd door traditioneel bepaalde kunstcodes. Niettemin is dit medium 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.⁴⁸⁷

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. De karakteristieken van een éénkanalig videowerk maakten het presenteren van een dergelijk werk binnen de context van een museum of een galerie moeilijk. De vertoningcondities van een video weken nu eenmaal af van die van een schilderij. Ook de gemiddelde kijkduur verschilde. De combinatie van beeld en geluid stelde hoge eisen aan de presentatieplaats. Het lag voor de hand de ruimtelijke 'problemen' op te lossen door de banden op de televisie uit te zenden. Maar zo simpel lag dat niet.

De ideologie van de kunstenaar speelde hierbij een rol. Velen zagen een tape als een uniek kunstwerk dat een eigen plaats inneemt binnen het geheel van de beeldende kunsten. Dit leidde ertoe dat ze kozen voor een museale context als het om presentatie ging. Anderen kozen voor video juist omdat het een massamedium is, dus voor hen is vertoning op televisie een logische consequentie en een diepgevoelde wens.⁴⁸⁸



*Still uit de video *Moiré* van Livinus van de Bunt, 1970

ultimate pictorial art

Nederland en videokunst

Vergeleken met Amerika liep Nederland achter bij de ontwikkeling van de videokunst. Het aantal expositieplaatsen dat ruimte bood voor de nieuwste ontwikkelingen was relatief bescheiden. De betrokkenheid van het Stedelijk Museum in Amsterdam, een katalysator voor de erkenning van de avant-garde, was daarom een goede compensatie. Hier werd de actualiteit op de voet gevolgd en vernieuwende kunstenaars een podium geboden. Het Stedelijk Museum bracht spraakmakende tentoonstellingen als 'Bewogen Beweging' (1961) en de grote 'Nul-tentoonstelling' (1962). Maar misschien wel het allerbelangrijkst was de solide steun, die de kunstvernieuwers van een gezaghebbend instituut als het Stedelijk Museum kregen, en die de pioniers in brede kring geloofwaardigheid verleende.

Door de grotere technische mogelijkheden van het medium video en de meer positieve opstelling van de kunstenaar tegenover de aanvankelijk verguisde televisie ontstond een verandering, die vergelijkbaar was met de overgang van de stomme film naar de geluidsfilm.⁴⁸⁹

Het geluid liet zich net zo manipuleren als het beeld. Maar voor veel kunstenaars was die extra mogelijkheid een extra moeilijkheid. Opgelid in de beeldende kunst moesten ze opeens creatief omgaan met een discipline die hun vreemd was. Het is dan ook niet verwonderlijk dat bij veel werken uit eind jaren zestig, begin jaren zeventig het geluid een sluitpost was. Er was een relatief kleine groep kunstenaars die zich hiervan onderscheidde. Dat waren kunstenaars met óf een technische achtergrond, óf een door de muziek bepaald verleden, Nam June Paik bijvoorbeeld, óf met ervaring in de film.

Zij maakten gebruik van de zogenaamde videosynthesizer, waarmee het mogelijk werd beelden te laten reageren op geluiden, ze van vorm te veranderen door geluidsimpulsen. Voor hen was geluid geen onwettig verschijnsel, maar een vertrouwd kunstzinnig uitdrukkingmiddel.⁴⁹⁰

De Nederlandse kunstenaar Livinus van de Bundt (1909–1979) maakte aan het einde van de jaren zestig een eenvoudige computer. Met deze computer kon hij beelden en kleuren laten reageren op geluiden (synthesizer, Jeep van de Bundt). Daaruit ontstond in 1970 zijn oudste werkstuk, namelijk 'Moiré' (Livinus en Jeep van de Bundt). Livinus, de grootvader van de Nederlandse video, was met zijn *ultimate pictorial art* zijn tijd ver vooruit.⁴⁹¹

Videokunst mocht zich presenteren. Met de tentoonstelling 'Sonsbeek buiten de perken' in Arnhem en de drie televisieuitzendingen 'Beeldende Kunstenaars Maken Video' had 1971 een belangrijk jaar geweest kunnen zijn voor de start van de Nederlandse videokunst. Deze initiatieven kregen echter geen vervolg, waardoor de bedoelde stimulanswerking ervan verloren ging.

Kunstenaars als Livinus van de Bundt en andere in Nederland wonende videokunstenaars zoals Michel Cardena en Raul Marroquin mochten dan vóór 1975 al enkele interessante videowerken hebben gemaakt, toch verdienden ze eerder de aanduiding 'incidenten met de charme van het

experiment'. Cardena zou overigens vrij snel daarna de beeldende mogelijkheden van video gaan uitbuiten en zich meer openstellen voor de positieve kanten van de televisie. Van de omroepen heeft videokunst uiteindelijk maar weinig kans gekregen.⁴⁹²

Met video wordt het kunstwerk tegelijk geregistreerd en opgeslagen als een werk met een gedomaterialiseerd karakter. Door het gebrek aan materialiteit (video is een band waarop niets te zien is, verborgen in een plastic doos) is een videowerk op zich geen object, pas bij presentatie wordt het een object.⁴⁹³

Een videowerk komt tot leven als de band via een videorecorder afgespeeld wordt. Het beeldscherm zit in een kast: de televisie die het onzichtbare zichtbaar maakt. Ook al wil de kunstenaar de monitor niet zien als een onderdeel van zijn werk, hij kan er niet omheen. De monitor als omhulsel kan alleen maar verdwijnen door ook een deel van de zaal te laten verdwijnen en roept daarom eerder associaties op met een beeldhouwwerk dan met een schilderij, ook al beperken haar beelden zich tot de voorkant.

Een videowerk doet meer met de ruimte en heeft daarop meer invloed dan een schilderij en zelfs een sculptuur. Bij een videowerk komt het licht vanuit het beeld. De lichtbron zit achter het beeldscherm, achter het doek als het ware, en straalt in de richting van de kijker. Overdadig licht in de zaal slaat het beeld dood. Dat is ook de reden waarom een videowerk in een lichtarme of zelfs verduisterde ruimte wordt gepresenteerd. Door de letterlijke uitstraling heeft de monitor een grote greep op de ruimte en wordt de aandacht van de kijker naar een bepaalde richting getrokken.

Veel beeldende kunstenaars hebben zich in de jaren zestig geuit door middel van performances. In diezelfde tijd kregen zij ook toegang tot het medium video. Omdat de performance een tijdelijk karakter heeft, wordt zij vaak vastgelegd op foto's, film of, nog vaker, op video. In eerste instantie werd dat nieuwe medium voornamelijk gebruikt om die performances vast te leggen. Dankzij de video is nu een en ander bewaard gebleven.⁴⁹⁴

In de hele videoproblematiek is het woord medium in de betekenis van middel een sleutelbegrip. Maar een middel veronderstelt een doel. Dat doel is voor alle kunst hetzelfde: het produceren van op zich misschien zinloze beelden, die door rangschikking en transformatie betekenis krijgen als kunst. Of die beelden nu in olieverf of gewapend beton zijn uitgevoerd, of dat het beeld stilstaat of beweegt, het maakt ten aanzien van dat basisgegeven niet uit.

Inmiddels is *the medium* allang niet meer *the message*: niet het medium zelf, maar de manier waarop de (beeld)middelen gehanteerd zijn is bepalend voor betekenis en kwaliteit van het kunstwerk.⁴⁹⁵

Video mag dan in potentie een massamedium zijn, er zijn ook kunstenaars die niets ophebben met die massamediale kwaliteit en alleen maar gefascineerd zijn door de technische mogelijkheden. Niet alle videokunst bestaat namelijk exclusief op band. Een belangrijke ontwikkeling is het ontstaan



*Optareord 700 color, Kleuren VCR van Loewe



van een kunstvorm die meer aansluit bij andere vormen van beeldende kunst, en dat is de zogenaamde video-installatie, waarbij het gebeuren op de monitor(s) is ingebed in een groter sculpturaal geheel of een environment. Dit werk heet video-installatie omdat er ook video in voorkomt, maar kan net zo goed metaalinstallatie of houtinstallatie genoemd worden. Dit geeft aan hoe weinig het gebruikte medium van belang is voor de uiteindelijke betekenis, de kwaliteit van het werk in kwestie. De verschillende tentoonstellingen van de jaren zestig zouden de indruk kunnen wekken, dat kunst synoniem is met Amerikaanse kunst. Alleen videokunst sloeg niet onmiddellijk aan in Nederland. Oorzaak is wellicht het feit, dat de Nederlander de technologische ontwikkelingen per definitie met meer aarzeling volgt dan de Amerikaan, de Canadees of de Duitser. Die twijfel wordt door sommigen verklaard uit een door het calvinisme ontstane nuchterheid en afstandelijkheid, die pas tot een eerste stap leidt, als er zekerheid bestaat over de tweede. Vanuit dit gegeven redenerend is het begrijpelijk, dat in Nederland de belangstelling voor de massamedia in de jaren zestig veel kleiner was dan in bijvoorbeeld de VS. Stromingen als de Pop Art sluiten veel beter aan bij het Amerikaanse volkskarakter dan bij het Nederlandse. Mogelijk vormen deze factoren samen een verklaring voor het feit, dat de videokunst hier pas na 1975 de allure krijgt van een stroming en dat veel vroege werken dan ook nog gerealiseerd werden door in Nederland wonende buitenlanders.⁴⁹⁶