Van kleine galerie
tot
Nederlands Instituut voor Mediakunst:

MonteVideo 1978 - 1993



Door Carolien Zeeman
Studentnummer 0439525
Masterthesis Moderne en Hedendaagse Kunst
Universiteit Utrecht
December 2008

Inhoudsopgave

3 Inleiding en verantwoording

6 Voorgeschiedenis

12 **Deel I: 1978 – 1983 De beginjaren van MonteVideo**

12 Van galerie naar stichting

18 Verhuizing naar de Mazzo

20 Time Based Arts

21 De eerste tentoonstelling: *Nederlandse Videokunst*

22 Werkgroep Kunst, video etc....

24 **Deel II: 1984 – 1986 MonteVideo op de Buiksloterweg**

24 Verhuizing naar Noord

34 Ontwikkelingssubsidie

39 MonteVideo raakt in de problemen

46 TBA beleidsplan

47 **Deel III: 1987 – 1992 MonteVideo nieuwe stijl**

47 Galerie René Coelho

49 *IMAGO*

51 Een nieuwe impuls voor de mediakunst

59 Conclusie

61 Nawoord

62 Bibliografie

65 Verantwoording afbeeldingen

65 Bijlagen

Inleiding en verantwoording

Het schrijven van een Masterthesis is een hele opgave en met name de start bleek voor mij een grote drempel. Toen ik in maart 2008 begon na te denken over wat mijn onderwerp zou kunnen zijn, zijn heel wat opties in mijn hoofd voorbij gekomen. Mijn interesse is breed, maar ik wist wel dat ik graag wilde schrijven over een onderwerp met betrekking tot de tweede helft van de twintigste eeuw en het liefst over disciplines die in die tijd zijn ontstaan, zoals installatiekunst, performancekunst en mediakunst. Verder vond ik het een fijn idee als andere kunsthistorici mijn onderzoek zouden kunnen gebruiken en mijn thesis niet uitsluitend in mijn eigen bureaula zou belanden. Na een gesprek met mijn scriptiebegeleidster aan de Universiteit Utrecht, dr. Linda Boersma, heb ik een e-mail gestuurd naar het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) met de vraag of ik kon meewerken aan een onderzoek binnen het instituut. Na enige e-mails heen en weer en een afspraak met Gaby Wijers – collectie en conservering – begon ik op 13 mei 2008 met een stage in het archief van het NIMk. Het instituut was al enkele tijd bezig met de ontsluiting van het MonteVideo-archief en de geschiedschrijving van het instituut met als uiteindelijke doel de digitalisering van het archief. Deze bestaat voornamelijk uit krantenknipsels, artikelen uit tijdschriften, persberichten, beleidsnota's en jaarverslagen. Alle mogelijke informatie die in de loop der tijd is verschenen met betrekking tot MonteVideo is opgenomen in het archief, maar het geheel is onoverzichtelijk waardoor sommige momenten, projecten, tentoonstellingen, etc. uit de geschiedenis van het instituut maar gedeeltelijk of niet meer bekend zijn. Het dertigjarige jubileum leek het NIMk een goed moment om te beginnen met de ontsluiting van het MonteVideo-archief. Gedurende drie maanden zat ik drie dagen per week in de mediatheek van het instituut om hier aan mee te werken. Tijdens mijn stage-uren in het NIMk heb ik vooral beschrijvingen gemaakt van evenementen uit de periode 1978 – 1986. Ook heb ik een globaal tijdschema gemaakt van de evenementen van MonteVideo in de periode 1987 – 1993.

De informatie die ik heb verwerkt gedurende mijn stage, dient als basis voor mijn Masterthesis. De hoofdvraag van mijn thesis zal zijn: **Hoe heeft MonteVideo zich ontwikkeld als instituut van 1978 tot 1993?**

Deze periode loopt van de start van MonteVideo als particuliere galerie voor videokunst tot het moment dat MonteVideo fuseert met Time Based Arts (verder als TBA aangeduid), toentertijd een ander belangrijk instituut op het gebied van videokunst in Nederland.

De tijdslijn is in mijn thesis verdeeld in drie delen, die gelijk staan aan drie verschillende fasen van MonteVideo:

Deel I: 1978 – 1983 De beginjaren van MonteVideo. In de eerste jaren op de Singel groeide MonteVideo uit van een kleine, particuliere galerie tot een stichting voor de distributie, productie en presentatie van videokunst. Er starten in die tijd verschillende instellingen gericht op video, musea kopen voorzichtig een paar werken aan en in 1983 vindt de eerste tentoonstelling over Nederlandse Videokunst plaats in de Vleeshal, Middelburg. De Raad voor de Kunst geeft vanaf 1981 de eerste adviezen met betrekking tot de subsidiering van videokunst.

Deel II: 1984 – 1986 MonteVideo op de Buiksloterweg. Door de groei van de stichting was meer ruimte nodig die gevonden werd in Amsterdam-Noord. MonteVideo opent in januari 1984 op de tweede, nieuwe locatie op de Buiksloterweg. Al in december 1983 vonden er activiteiten van MonteVideo plaats op deze locatie, maar de officiële opening in Amsterdam-Noord vond plaats op 13 januari 1984. Rond dezelfde tijd kwam een eerste subsidiebeleid met betrekking tot videokunst tot stand waardoor MonteVideo financiële steun kreeg van de overheid. Video krijgt erkenning als kunstvorm, niet alleen van musea en het Nederlandse publiek maar ook van de overheid.

Deel III: 1987 – 1992 MonteVideo nieuwe stijl. Vanwege een abrupte beleidsverandering van de overheid en interne problemen is MonteVideo gedwongen om af te slanken en terug te verhuizen naar de eerste locatie, de Singel 137. Na een bezinningsperiode van een half jaar start de stichting voorzichtig weer haar activiteiten. Door de jarenlange ervaring van de stichting en de inmiddels gevestigde status van videokunst breidt MonteVideo zich al snel weer uit. De term 'videokunst' wordt vervangen door 'mediakunst' waardoor het werkveld breder wordt en de stichting organiseert *IMAGO: fin de siècle in Dutch contemporary art*, een reizende tentoonstelling die de hele wereld overgaat. Vanaf 1991 zijn de eerste vergaderingen tussen MonteVideo en TBA waarna op 1 januari 1993 de fusie officieel wordt en het Nederlands Instituut voor Mediakunst is geboren.

Ik zal de ontwikkeling van MonteVideo als hoofdlijn in mijn scriptie nemen, overige instellingen of gebeurtenissen zal ik alleen behandelen indien ze direct hierop betrekking hebben. Met name TBA keert vaak terug in het verhaal, dit is natuurlijk omdat dit het instituut is dat uiteindelijk zal samengaan met MonteVideo. De geschiedenis van TBA behandel ik echter globaler dan die van MonteVideo. Hiermee wil ik echter niet aan het belang van TBA voorbijgaan, de historie van TBA is immers essentieel voor het ontstaan van het NIMk. Dit zou eveneens uitstekende stof bieden voor nader onderzoek, waar ik evenwel in het kader van deze thesis niet aan toe zal komen.

De hoeveelheid informatie die ik vond tijdens mijn

onderzoek, is per tijdsperiode niet evenredig. Zo is er weinig documentatie overgebleven uit de eerste jaren van het bestaan van MonteVideo. Ik kan hierdoor minder gedetailleerd ingaan op de activiteiten uit de periode 1978 – 1983. De hoeveelheid informatie is vanaf 1984 meer constant. Enkele activiteiten en gebeurtenissen kunnen daarom uitgebreider worden behandeld. Ik zal alleen inhoudelijk op kunstwerken ingaan als het, naar mijn mening, een bijdrage levert aan het algehele verhaal. Alle activiteiten die ik heb gevonden, zijn verwerkt in bijlage I. Dit is een chronologisch schema waarin de gegevens zijn verwerkt zoals gevonden tijdens mijn onderzoek. Het geeft een goed beeld van de activiteiten die hebben plaats gevonden in de periode 1978 – 1993, zoals tentoonstellingen, eenmalige vertoningen en festivals.

Als basis van mijn onderzoek heb ik voornamelijk primaire bronnen gebruikt en hierdoor is het uitgebreider en naar ik meen meer accuraat dan voorgaande stukken die zijn verschenen met betrekking tot de historie van MonteVideo. Hierbij doel ik op de boeken *Vrij Spel* en *De magnetische tijd: videokunst in Nederland 1970 – 1985* en het artikel 'Opkomst en ondergang van Videokunst in Nederland'.[1] Deze publicaties behandelen alle drie de videokunst in Nederland, waarbij MonteVideo als een belangrijke speler in het veld wordt genoemd. Maar de informatie is minimaal en er zijn weinig originele bronnen gebruikt.

Naast het MonteVideo-archief heb ik ook veelvuldig gebruik gemaakt van het kunstenaarsarchief en de bibliotheek van het NIMk. Verder bezocht ik het Amsterdams stadsarchief, de Boekmanstichting in Amsterdam, het Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum, het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis in Amsterdam, de bibliotheek van het Stedelijk Museum, Amsterdam en de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht.

Nadat ik mijn onderzoek had afgerond, heb ik René Coelho geïnterviewd. Zijn verhaal heb ik naast mijn eigen bevindingen gezet, omdat zijn reconstructie van de geschiedenis subjectief is, logischerwijs na dertig jaar en gekleurd door zijn persoonlijke mening. Stukken uit het interview staan in een aparte kolom, als een zelfstandig onderdeel van de geschiedenis. Het verhaal van René Coelho geeft een, naar mijn mening, waardevolle toevoeging aan de historie van MonteVideo en brengt sommige aspecten meer tot leven. De stukken zijn vrij geschreven aan de hand van het interview dat heeft plaatsgevonden op 5 december 2008.

---

[1] Willemijn Stokvis, Kitty Zijlmans (red.), *Vrij Spel: Nederlandse kunst 1970 - 1990*¸ Amsterdam 1993 / / Jeroen Boomgaard, Bart Rutten (red.), *De magnetische tijd: videokunst in Nederland 1970 – 1985*¸ Rotterdam /Amsterdam 2003 / / Pauline Terreehorst, 'Opkomst en ondergang van Videokunst in Nederland', *Kunst en beleid in Nederland 5*, Amsterdam 1991

Voorgeschiedenis

De geschiedenis van MonteVideo leeft voort in het Nederlands Instituut voor Mediakunst (NIMk) in Amsterdam. Deze instelling staat na dertig jaar nog steeds bij veel mensen beter bekend als Montevideo, ondanks dat het NIMk is ontstaan vanuit een samengaan van zowel de stichting MonteVideo als de stichting Time Based Arts. Hoewel officieel deze stap een fusie heette, was officieus bekend dat MonteVideo een overheersende rol speelde in het nieuwe instituut.[2] De directeur en oprichter van MonteVideo, René Coelho (geb. 1936), werd de directeur van het NIMk en bleef dat tot 1998 toen hij het stokje overdroeg aan Heiner Holtappels (geb. 1951), tot op vandaag de dag algemeen directeur. Aan de hand van het huidige NIMk en haar collectie zal ik kort enkele belangrijke evenementen en instellingen uit de geschiedenis van Nederlandse videokunst noemen.

Op de website van het NIMk is te lezen waar het instituut zich in het heden mee bezig houdt en wat het voor ogen heeft in de toekomst.[3] Het NIMk heeft als doelstellingen een vrije ontwikkeling, toepassing, verspreiding van en reflectie op nieuwe technologieën binnen de beeldende kunst te bevorderen. Het ondersteunt de mediakunst op drie kerngebieden: presentatie, onderzoek en conservering en verleent diensten aan kunstenaars en kunstinstellingen. Hierbij horen ook educatieve programma's die voor alle activiteiten ontwikkeld worden. Deze programma's bieden een variërend aanbod voor verschillende doelgroepen: het algemeen publiek, lager en middelbaar onderwijs, kunstvakonderwijs, kunstenaars, kunsthistorici en conservatoren.



Afb. 1 Gebouw NIMk op de Keizersgracht, Amsterdam

De afdeling presentatie richt zich op de vertoning van mediakunst. Deze afdeling organiseert onder andere tentoonstellingen in de expositieruimtes van het instituut. De langlopende tentoonstellingen zoals solo- en groepspresentaties, retrospectieven of thematische exposities zijn museale presentaties. Doelstelling is om op een heldere manier inzicht te geven in een oeuvre of thema. Naast de tentoonstellingen organiseert het NIMk meer experimentele presentaties zoals korte tentoonstellingen, symposia, eenmalige vertoningen, live performances in beeld en geluid of proefopstellingen van kunstenaars en studenten. Ook worden activiteiten buitenshuis georganiseerd, op eigen initiatief of in samenwerking met andere culturele instellingen. Het NIMk voert een actief beleid om een breed publiek kennis te laten nemen van mediakunst.

Het instituut ondersteunt het onderzoek van kunstenaars naar het gebruik van nieuwe media binnen de beeldende kunst. Kunstenaars kunnen met elkaar in contact komen, samenwerken, experimenteren en nieuwe werken tot stand brengen. Dit kan onder andere in het ArtLab waar

[2] Boomgaard, Rutten (red.) 2003 (zie noot 1) p. 73
[3] www.nimk.nl, laatst bekeken op 8 december 2008

productiefaciliteiten beschikbaar zijn. Via het Artist in Residence programma worden kunstenaars uitgenodigd om nieuw werk te ontwikkelen binnen een digitale / interactieve / genetwerkte, op media en technologie gebaseerde kunstenaarspraktijk. Het verblijf biedt kunstenaars tijd en middelen in een ondersteunende omgeving en faciliteert de totstandkoming van nieuw werk, dat wordt geproduceerd vanuit een open source-perspectief. Daarnaast onderzoekt het ArtLab incidenteel gereedschappen die bij het proces van presentatie, productie, post-productie en distributie van streaming media van dienst kunnen zijn. Bovendien worden – sinds 1990 – de conserveringsmogelijkheden van videokunst en multimedia installaties onderzocht. Het instituut participeert daarbij in verschillende nationale en internationale samenwerkingsverbanden.[4]

Vanaf 1978 – met de oprichting van MonteVideo – ontstond een collectie video- en mediakunst waaraan in de loop der jaren consistent nieuwe werken aan zijn toegevoegd. Inmiddels bestaat de collectie uit tweeduizend werken: van de eerste experimenten van bekende nationale en internationale kunstenaars tot recente producties van de nieuwe generaties. Bijna alle werken – inclusief de installaties – zijn beschikbaar voor zowel nationale als internationale exposities en vertoningen. Daarnaast beheert het NIMk ook de afgesloten collecties van onder andere De Appel en Time Based Arts, beide in Amsterdam en het Lijnbaancentrum in Rotterdam.

Het Lijnbaancentrum is het vroegste voorbeeld in Nederland van een instelling die naast contemporaine kunst ook video vertoonde. De Rotterdamse Kunststichting richtte in december 1970 dit centrum op met het doel een laagdrempelig tentoonstellingsruimte te creëren. Het Lijnbaancentrum was een van de eerste plaatsen in Nederland waar videoapparatuur beschikbaar was. Hoewel deze vaak diende voor het registreren van tentoonstellingen of ter documentatie, hebben ook kunstenaars deze faciliteiten gebruikt voor artistieke doeleinden. Een jaar na de opening nam het Lijnbaancentrum ook deel aan *Sonsbeek 71 : Buiten de Perken*.[5] Dit was het eerste evenement in Nederland waar aandacht werd besteed aan video. Deze *Sonsbeek* van 1971 staat bekend als de experimentele editie. De eerdere *Sonsbeek* edities waren vooral bedoeld als overzicht van klassiek-moderne Europese sculptuur. In 1971 nam curator Wim Beeren afstand van het verleden door internationale, contemporaine kunstenaars uit te nodigen om een werk te creëren voor *Sonsbeek 71*. Beeren had twee jaar eerder al furore gemaakt met zijn tentoonstelling *Op Losse Schroeven* (1969) in het Stedelijk Museum in Amsterdam. Met zijn tentoonstellingen introduceerde hij in Nederland de nieuwste internationale stromingen in de kunst, zoals pop



Afb. 2 Greep uit de collectie NIMk

[4] Informatie overgenomen van www.nimk.nl (zie noot 3)
[5] Geert van Beijeren, Coosje Kapteyn (red.), *Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken*, uitgave bij tent. Arnhem (Sonsbeek) 1971, p.16

art, land art en conceptuele kunst. Zoals Beeren aangeeft in de uitgave bij de Sonsbeekexpositie was de opzet van de expositie gericht op het tonen van ontwikkelingen in de laatste vijf jaar van 'plastische kunst'.[6] Dit mondde uit in een tentoonstelling waarbij de grenzen van het Sonsbeekpark werden losgelaten en in heel Nederland manifestaties van de expositie plaats vonden. *Sonsbeek 71* kreeg hierdoor de toepasselijke titel *Buiten de perken*. De titel verwijst op meer figuurlijke wijze naar het conceptuele en experimentele gehalte van de kunstwerken in de tentoonstelling. Ook werden nieuwe communicatiemiddelen en media onderdeel van de expositie. Gedurende de twee maanden dat de tentoonstelling plaats vond, stond er een videostudio met apparatuur in het park waar door de kunstenaars Stanley Brown, joepat, Nam June Paik, Eric Siegel en Shinkichi Tajiri ter plekke videowerken werden gerealiseerd. Andere kunstenaars konden zich aanmelden om beschikking te krijgen tot de videostudio. Een studiostaf en een adviescommissie stonden paraat om een helpende hand te bieden aan de onervaren videokunstenaars.[7]

De voorzitter van het bestuur Stichting Sonsbeek 71, Prof. Mr. P. Sanders benadrukt in de inleiding van de catalogus het audiovisuele aspect. Hij vervolgt zijn verhaal door te stellen dat *Sonsbeek 71* "niet als af kan worden beschouwd. Het is geen statische tentoonstelling. *Sonsbeek* is een dynamische manifestatie."[8]



Afb. 3 Sonsbeek 71 Catalogus

In Arnhem werd in het kader van *Sonsbeek* een filmprogramma vertoond, waarin enkele werken zijn opgenomen die later tot video zijn geconverteerd en nu ook veelal bekend staan als videowerken zoals *Blindfolded catching piece* (1970) en *Hand and mouth piece* (1970) van Vito Acconci, *Fall*, *Amsterdam* (1970) van Bas Jan Ader, *Enige aspecten van schilderen en beeldhouwen* (1970-71) van Ger van Elk en *Black balls* (1969) en *Bouncing balls* (1969) van Bruce Nauman.

Een aantal buitenlandse kunstenaars vonden via *Sonsbeek 71* hun weg naar het Lijnbaancentrum in Rotterdam en vestigden zich in Nederland door deze mogelijkheid om nieuw werk te produceren. Videoapparatuur was in deze tijd nog kostbaar en weinig beschikbaar. Uiteindelijk stierf het Lijnbaancentrum midden jaren tachtig een stille dood. De collectie is overgenomen door het NIMk dat de werken beheert en conserveert. Ditzelfde geldt voor de collecties van De Appel en Time Based Arts.

De stichting De Appel opende in 1975 haar deuren op de Brouwersgracht 196 in Amsterdam. De Appel gebruikte bij haar start in 1975 video voornamelijk als registratiemiddel van performances, lezingen en dergelijke, maar gaf kunstenaars ook de ruimte om op publieksavonden



Afb. 4 Logo De Appel

[6] W.A.Beeren, 'Van tentoonstelling tot activiteit', *Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken*, uitgave bij tent. Arnhem (Sonsbeek) 1971, p. 7-9

[7] Van Beijeren, Kapteyn (red.) 1971 (zie noot 5) p.14

[8] P. Sanders, 'Sonsbeek 71 – een avontuur', *Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken*, uitgave bij tent. Arnhem (Sonsbeek) 1971, p.5

hun videowerk te vertonen. Door de mogelijkheid om verschillende disciplines te tonen binnen De Appel konden sommige kunstenaars de rol van video in hun werk ontwikkelen en vormgeven. Kunstenaar Nan Hoover bijvoorbeeld ontwikkelde haar performances met video als registratiemiddel geleidelijk tot zelfstandige videowerken. Daarnaast was De Appel ook nauw betrokken bij enkele videoproducties van Raul Marroquin en Michel Cardena, die beiden een grote rol spelen in de ontwikkeling van Nederlandse videokunst. De Appel bloeide in de jaren zeventig op als één van de meest vooraanstaande, internationale werkplekken voor performance kunst.[9] In 1980 veranderde De Appel haar beleid waardoor het presenteren van videokunst niet langer paste bij de stichting. Samen met een aantal kunstenaars zocht De Appel naar een manier om videokunst af te stoten, zonder de kunstvorm aan zijn lot over te laten. Dit leidde uiteindelijk tot de oprichting van de stichting Time Based Arts (TBA) in 1983 als een platform voor distributie, presentatie en promotie van videokunst. Door de fusie van TBA en MonteVideo – waaruit het NIMk is ontstaan – zijn ook de collecties van De Appel en TBA overgenomen door het NIMk. De collectie van De Appel bestaat voornamelijk uit een verzameling performance registraties, met onder andere werk van de internationale kunstenaars Vito Acconci, Laurie Anderson, Gina Pane en Carolee Schneemann. De collectie van TBA bevat werk van Nederlandse kunstenaars die aangesloten waren bij de kunstenaarsvereniging maar ook internationale kunstenaars werden opgenomen. TBA voerde een actief verzamelingbeleid waardoor iedere kunstenaar die met video werkte zijn werk kon insturen om het op te laten nemen in de collectie. Zo is de collectie veelzijdig en divers geworden wat een goed beeld geeft van de verschillende werkwijzen met video in de jaren zeventig, tachtig en begin jaren negentig.[10]



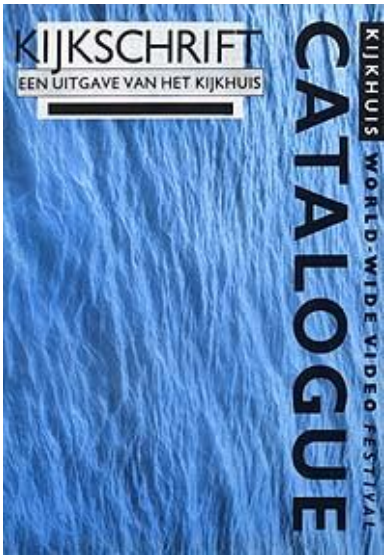
Afb. 5 Nan Hoover, Lightshapes II, *De Appel, 1976*

Naast MonteVideo en TBA was er nog een derde belangrijke stichting op het gebied van videokunst in Nederland. In de jaren tachtig vormden MonteVideo en TBA samen met het Kijkhuis in Den Haag de belangrijkste instituten voor videokunst in Nederland. Alledrie zijn inmiddels opgeheven. MonteVideo en TBA zijn opgegaan in het NIMk. Het Kijkhuis ging verder als de stichting World Wide Video Festival. Het Kijkhuis was opgericht in 1975, hetzelfde jaar als De Appel. Pas vanaf 1981 richtte het Kijkhuis zich voorzichtig op videokunst, de jaren daarvoor bestond de programmering voornamelijk uit idealistische, sociaal-maatschappelijke documentaires. In 1982 vond de eerste editie van het World Wide Video Festival plaats, het

[9] Uitgebreide geschiedschrijvingen over De Appel zijn *De Appel: performances, installations, video, projects 1975-83* (2006) door Marga van Mechelen en Michael Gibbs en *If Walls had Ears* (2005) door Edna van Duijn (red.).

[10] www.nimk.nl (zie noot 3)

jaarlijkse videofestival georganiseerd door het Kijkhuis. Doelstellingen waren: “het vertonen van een overzicht van de internationale, onafhankelijke videoproductie, waardoor het publiek kennis kan nemen van een grote verscheidenheid aan videowerken, en het geven van gelegenheid aan makers, producenten, publiek en pers om met elkaar van gedachten te wisselen. Hieruit voortvloeiend wil het Kijkhuis vertoning en productie stimuleren.”[11] Dit festival veranderde de richting van de hele instelling. De focus kwam meer en meer te liggen op artistiek videowerk. Het Kijkhuis is overgaan in de stichting World Wide Video Festival dat jaarlijks tot 2004 zonder een vaste locatie een videofestival organiseerde. De collectie van het Kijkhuis is overgedragen aan het World Wide Video Festival.



Afb. 6 Catalogus World Wide Video Festival 1982

Naast de afgesloten collecties die het NIMk beheert, heeft het instituut ook een eigen, actieve collectie. Deze is ontstaan vanuit de collectie van MonteVideo, ontstaan in 1978. De collectie begon als een verzameling van kunstenaars die hadden geëxposeerd in de galerie. Al snel begon MonteVideo ook actief te verzamelen en te distribueren. Tot vandaag de dag wordt deze collectie regelmatig aangevuld met recent werk van nieuwe generaties kunstenaars. Maar ook ouder werk dat belangrijk is in de historie van videokunst in Nederland wordt verzameld. Zo bezit het NIMk twee afleveringen van de televisieserie *Beeldende kunstenaars maken televisie.* In een serie van drie afleveringen werd werk van vijf kunstenaars uitgezonden binnen het programma *Openbaar Kunstbezit*, een wekelijks kunst-programma op de publieke omroep. Deze afleveringen zijn de vroegst bekende vormen van aandacht voor videokunst in Nederland. *Beeldende kunstenaars maken televisie* was een televisiegalerie zoals Gerry Schum het al in 1969 en 1970 in Duitsland geïntroduceerd had. Schum had kunstenaars uitgenodigd om een video te creëren voor zijn imaginaire galerie. Hij hoopte een groot publiek te bereiken door korte videowerken van jonge kunstenaars uit te zenden. Zijn ‘Fernsehgalerie’ produceerde twee uitzendingen met in totaal ongeveer twintig werken van verschillende kunstenaars voor Duitse televisie. Nederlandse bijdragen werden geleverd door Marinus Boezem, Stanley Brouwn, Jan Dibbets en Ger van Elk. In 1971 benaderde Frans Haks – werkzaam bij *Openbaar Kunstbezit* en later directeur van het Groninger Museum – deze kunstenaars om hetzelfde te doen voor Nederlandse televisie. Dit leidde uiteindelijk tot drie uitzendingen van ‘Beeldende kunstenaars maken televisie’ op 14, 21 en 28 februari 1971.[12] Het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk ondersteunde het programma.


Afb. 7 Marinus Boezem, Het Beademen van de Beeldbuis, *1971 zoals uitgezonden op 21 februari 1971*

[11] Tom van Vliet e.a., ‘Inleiding’, *World Wide Video Festival*, cat.tent. Den Haag (Kijkhuis) 1983, z.p.

[12] Uitzendingen van 14 en 28 februari zijn nog bewaard gebleven bij het NIMk en het Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid. De uitzending van 21 februari is verloren gegaan, maar deze wordt genoemd in meerdere bronnen.

Ook videowerk dat was opgenomen in belangrijke tentoonstellingen rond videokunst wordt verzameld door het NIMk, zoals werk uit de *Video & Film Manifestatie* in 1977. Het Bonnefantenmuseum in Maastricht organiseerde deze tentoonstelling als een manier om video in het museum te integreren.[13] Deze manifestatie duurde vijf weken en bestond uit meerdere onderdelen zoals een videostudio waar videowerk gemaakt of bekeken kon worden, een tentoonstelling over technische reproductie en kunst, videoproducties van kunstenaars uit vijf landen – Nederland, België, de Verenigde Staten, Frankrijk en Groot-Brittannië, films over kunstgeschiedenis, speciale vrijdagavondprogrammeringen en kunstenaarsprojecten. Met deze constructie van meerdere elementen die elkaar konden aanvullen, hoopte het Bonnefantenmuseum de interesse voor video als expressief en educatief middel te stimuleren.[14] De catalogus stelt dat er de behoefte is aan een instelling die videoapparatuur beschikbaar maakt voor kunstenaars en musea zodat zowel artistieke videowerken als tapes voor educatieve doeleinden geproduceerd kunnen worden. Voor de organisatie van zo'n diverse manifestatie had het Bonnefantenmuseum de medewerking van vele andere instellingen en mensen nodig. Verschillende video-instituten zoals De Appel en Agora als ook het ministerie van CRM staan op de partnerlijst genoemd.[15] Brandsteder Electronics BV leverde de technische apparatuur, zoals het een jaar later voor MonteVideo ook zou doen.[16]



Afb. 6 Leden van London Video Arts bij een bijeenkomst tijdens de Video & Film Manifestatie*, 1977*

Videokunst in Nederland heeft een relatief lange geschiedenis. De eerste activiteiten vonden plaats in de jaren zeventig met *Openbaar Kunstbezit* en *Sonsbeek 71 : Buiten de Perken*. De acceptatie van video als kunstvorm door het publiek en de overheid kwam echter pas in de jaren tachtig. Tegen die tijd waren ook instellingen zoals TBA, MonteVideo en het Kijkhuis gevestigde namen. De historie van videokunst in Nederland is duidelijk beschreven in onder andere de boeken *Vrij Spel: Nederlandse kunst 1970 – 1990* (1993) door Willemijn Stokvis en Kitty Zijlmans (red.), *De magnetische tijd: videokunst in Nederland 1970 – 1985* (2003) door Jeroen Boomgaard en Bart Rutten (red). Voor meer uitgebreide informatie over de geschiedenis van videokunst verwijs ik dan ook naar deze publicaties.

[13] De manifestatie vond plaats van 11 februari tot 20 maart 1977

[14] István L. Szénássy e.a., *Video & Film Manifestatie: kijken en doen*, cat.tent. Maastricht (Bonnefantenmuseum) 1977, p.2

[15] Agora was een studio in Maastricht, opgericht in 1972.

[16] István L. Szénássy e.a. 1977 (zie noot 14) p. 3

Deel I: 1978 – 1983 De beginjaren van MonteVideo

In de eerste vijf jaar van haar bestaan ontwikkelde MonteVideo zich van een kleine, particuliere galerie tot een stichting die videokunst promootte, presenteerde en stimuleerde. Samenwerkingsverbanden met buitenlandse instanties kwamen van de grond. Door de groei van de organisatie werd het noodzaak om naar een nieuwe en grotere locatie te verhuizen om alle activiteiten te kunnen huisvesten. Videokunst kreeg meer en meer een eigen plek in de Nederlandse kunstwereld. Zo organiseerde De Vleeshal in Middelburg in 1983 de eerste grote tentoonstelling *Nederlandse Videokunst.* In hetzelfde jaar opent de stichting Time Based Arts haar deuren: een tweede centrum in Amsterdam gericht op videokunst. Hieruit blijkt dat er een groeiende aandacht was voor videokunst in Nederland. Desondanks bleef de overheid achter, er bestond geen beleid omtrent videokunst. MonteVideo ontving geen overheidssteun gedurende deze jaren en had het soms moeilijk om het hoofd boven water te houden. In 1983 kwam het keerpunt toen er een nieuwe, geschikte huisvesting beschikbaar werd en MonteVideo overheidssubsidie ontving.

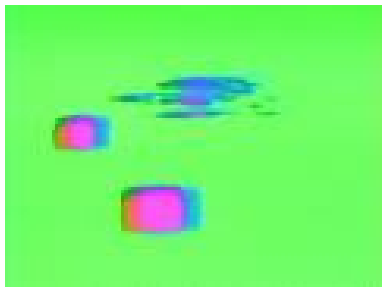


Afb. 7 René Coelho, MonteVideo, Singel 137, datering onbekend

Van galerie naar stichting

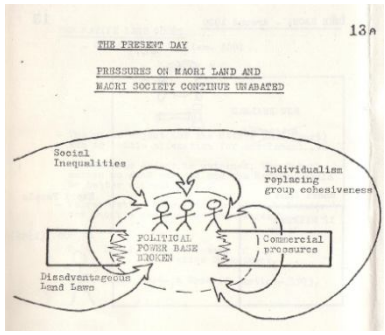
MonteVideo opende haar deuren op 25 februari 1978. De oprichters waren René Coelho en zijn vrouw Yolande. In een lege ruimte in hun huis op de Singel 137, startte Coelho een kleine galerie voor elektronische kunst. Voor het eerst in Nederland konden mensen naar een galerie speciaal voor videokunst. Coelho was twintig jaar lang televisie-regisseur en documentairemaker geweest voor de VARA. Gaandeweg was Coelho teleurgesteld geraakt in de wijze waarop de televisiewereld het medium video gebruikte,

namelijk uitsluitend voor het vermaak van het grote publiek. Hij ging op zoek naar andere toepassingen van video, in zijn eigen woorden: "Ik maak liever iets zinnigs voor honderd mensen, dan flauwekul voor één miljoen".[17] Toen hij op bezoek ging bij Livinus van der Bundt – een oud-leraar van de Vrije Academie in Den Haag – raakte Coelho geïnspireerd. Livinus kon 'schilderen' met video: videokunst. Dit was het nieuwe gebruik van het medium waar Coelho naar op zoek was geweest en wat hij miste toen hij werkte voor 'Hilversum' – de Nederlandse mediastad waar alle omroepen waren gevestigd. Coelho nam ontslag bij de VARA en met zijn afvloeiregeling richtte hij MonteVideo op. De openingstentoonstelling op 25 februari 1978 bevatte werk van – hoe kon het ook anders – Livinius en diens zoon Jeep van der Bundt. Naast het organiseren van tentoonstellingen hield Coelho zich bezig met het verzamelen van videotapes, het creëren van een werkplek en het begeleiden van kunstenaars die met elektronische media werkten – naast video bijvoorbeeld computer gegenereerde en holografische kunst.



Afb. 8 Livinus, Moiré*, 1975*

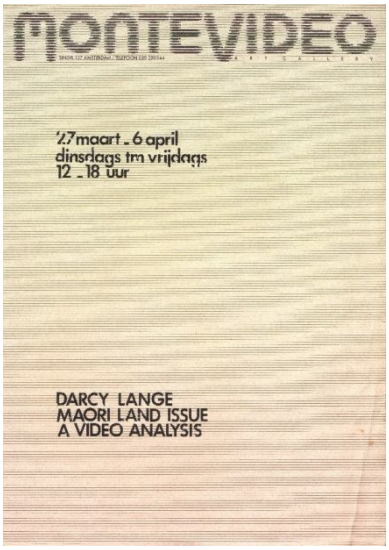
Zo begeleidde Coelho de Nieuw-Zeelandse kunstenaar Darcy Lange in het creatieve proces van zijn Maoriproject. Toen Coelho in contact kwam met Lange via gezamenlijke contacten aan de Academie voor Kunst en Industrie (AKI) in Enschede in 1977, had hij net het idee gekregen om een videokunstgalerie te beginnen – een jaar later mondde dit idee uit in de stichting van MonteVideo. Lange had destijds al drie jaar lang audiovisueel materiaal verzameld in zijn thuisland, maar wist niet hoe verder te gaan tot hij Coelho tegenkwam. Lange wilde graag een artistieke documentaire maken rondom de problematiek van het Maori-volk. De oorspronkelijke bevolking van Nieuw-Zeeland vonden het moeilijk hun traditionele cultuur te behouden binnen de moderne Westerse maatschappij die door de overheid aan ze werd opgedrongen. Coelho en Lange namen contact op met meerdere instellingen met activiteiten op het gebied van kunst en wetenschap, zoals de Nederlandse Omroep Stichting (NOS) en verscheidene universiteiten. In ruil voor hun montagefaciliteiten konden geïnteresseerde instellingen gebruik maken van het verzamelde materiaal voor eigen doeleinden. MonteVideo bestond inmiddels wel maar had nog geen productie-faciliteiten in huis waardoor medewerking met andere instellingen noodzakelijk was. De NOS toonde interesse voor een documentaire over de Maori maar had wel bepaalde eisen; zo moesten de lengte en nabewerking moesten voldoen aan de televisiestandaarden.[18] MonteVideo produceerde de televisiedocumentaire die werd uitgezonden tijdens *Panoramiek*, een actualiteitenprogramma met verslagen



Afb. 9 Schets van Darcy Lange voor het Maoriproject, 1979

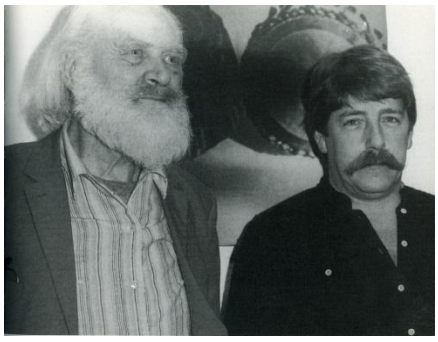
[17] Carel Kuyl, 'Montevideo', *Registratie* 12 (1980) 1 (april)
[18] Interview met René Coelho, bron en datum onbekend, archief NIMk – kunstenaarsmap Darcy Lange

van buitenlandse gebeurtenissen.[19] De wetenschapper Leonard Henny van de faculteit Sociologie van de voormalige Rijksuniversiteit Utrecht had ook interesse in het materiaal van Lange. Henny wilde de invloed van de media op de meningvorming bij kinderen onderzoeken. Henny gebruikte tijdens zijn onderzoek de documentatie van Lange. Hij maakte twee verschillende documentaires over de Maori en liet deze zien aan kinderen. Zo onderzocht hij of de kinderen beïnvloed werden in hun opinie door de documentaires.[20] Onderwijl organiseerde MonteVideo van 27 maart tot 6 april 1978 een tentoonstelling waarin bezoekers konden komen kijken hoe Lange bezig was zijn materiaal te inventariseren als voorbereiding voor zijn eigen artistieke documentaire – de reden waarom Lange in eerste instantie drie jaar lang materiaal had verzameld. Zijn versie werd een meer persoonlijke variant met als startpunt zijn eigen band met de Maori. De tentoonstelling moest tonen hoe een videokunstenaar werkt en was een voortdurend proces. Als laatste deel van het project organiseerde het Van Abbe Museum een tentoonstelling – van 12 januari tot 10 februari 1980 – waarin alle verschillende resultaten van het project waren tentoongesteld: de televisiedocumentarie geproduceerd door MonteVideo, het volledige onderzoek van de socioloog Leonard Henny en de persoonlijke versie van Lange.[21]



Afb. 10 Poster voor de tentoonstelling van Darcy Lange in Monte Video

René Coelho: "Ik wilde toch weer iets doen met mijn opleiding, ik was opgeleid aan de Vrije Academie. En ik had al twintig jaar bij de televisie rond gelopen. Toen kwam ik toevalligerwijs mijn oude docent Livinus tegen. Hij was de eerste die met video bezig was in Nederland toentertijd. En dat vond ik wel interessant. Daar wilde ik ook wat mee doen. Toen kwam de onderste etage in mijn huis aan de Singel vrij en dat kreeg ik niet zo snel verhuurd. Dus toen ben ik daar zelf maar gaan zitten met mijn 'winkeltje'. Zo gaat het leven, dat komt zo op je pad allemaal. Livinus had één van de eerste tentoonstellingen bij MonteVideo. Die foto ken je vast wel: Livinus met een grote, grijze baard, een soort sinterklaas en ik daarnaast, nog een stuk jonger. Ik vond zijn werk toen prachtig, tegenwoordig is het achterhaald. Ik kan er nu niet meer naar kijken.



Afb. 11 Livinus en René Coelho, Amsterdam 1978

Ook een vroege tentoonstelling was met werk van Darcy Lange. Er is binnenkort een presentatie van zijn werk bij het NIMk. Opvallend dat zo'n oeuvre nu een hele andere betekenis en context heeft. Dat Maoriproject vond ik niet heel bijzonder en ik had er een beetje spijt van dat het toen in het Van Abbemuseum werd getoond. Want mensen zagen dat en vonden het niet leuk. Maar dan schreven ze gelijk

[19] De titel van de productie onbekend, evenals de datum van de uitzending.

[20] Leonard Henny, *Raising Consciousness through Film: Audio-visual Media and International Development Education,* Utrecht 1980

[21] Van Abbemuseum, persbericht *Darcy Lange – het land van de Maori*, archief NIMk

videokunst in z'n geheel af, omdat ze dat ene werk niet leuk vonden. Dat klopt natuurlijk niet want videokunst heeft veel meer facetten maar ze namen de moeite niet meer om dat uit te vinden. En door dat soort gebeurtenissen heeft het in Nederland heel lang geduurd voor videokunst is geaccepteerd."[22]

Naast (het assisteren in) het produceren van videokunst, verzamelde MonteVideo werken voor de collectie ter documentatie en distributie. In 1979 bestond de videotheekcollectie uit werk van onder andere Livinus, Nam June Paik, Peter Foldes, Ed Emshwiller, Bill Viola, Ron Hays en Ros Barron.[23] Uit deze collectie werden werken gedistribueerd en namens de kunstenaar verkocht. In 1983 bracht MonteVideo – als eerste videokunstinstelling in Nederland – een catalogus van de collectie uit. De videocatalogus is verpakt in een U-matic cassettedoos en bevatte ten tijde van de eerste uitgave beschrijvingen van meer dan honderd videowerken. Op losse kaarten stond een werkbeschrijving en informatie over de kunstenaar, geïllustreerd met kleurenfoto's. Doordat er een los kaartensysteem werd gebruikt, kon de catalogus worden aangevuld en bijgewerkt in de loop der tijd – het eerste supplement werd uitgegeven in augustus 1983, het tweede supplement in juli 1984.[24]



Afb. 12 Persfoto van catalogus

Ook werden werken uit de collectie tentoongesteld in de galerie. MonteVideo organiseerde in de eerste jaren van haar bestaan meerdere tentoonstellingen, onder andere met werk van Bert Schutter, Pim van Pagée en Han Bierman (bijlage I). Het streven was vier à vijf exposities per jaar te organiseren.[25] Coelho toonde zijn eigen werk *Van Onderen* in november 1979. *Van Onderen* was een tv-programma dat Coelho maakte voor de VARA in zijn dagen als televisieproducent. In het socialistische programma over de Nederlandse arbeidssituatie vertelden arbeiders en kantoormensen over hun werkomstandigheden. De eerste uitzending op 8 mei 1972 veroorzaakte een hoop commotie waaruit de programmamakers weer materiaal voor de volgende uitzendingen konden halen. Later kregen de afleveringen een meer thematische insteek. Geïnspireerd door het programma ontstond een beweging van arbeiders, vakbondsmensen en programmamakers die de mogelijkheden van televisie zag als een middel om de radicale veranderingen van de jaren zestig ook binnen de fabrieken en kantoren door te laten werken. In 1975 besloot de VARA

[22] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008
[23] Met deze werken adverteerde MonteVideo blijkens: MonteVideo, aankondigingsposter tentoonstelling van Bert Schutter en Robert de Vries 9 t/m 31 januari 1979, archief NIMk
[24] Volgens de informatie in verschillende advertenties, archief NIMk
[25] Niet alle tentoonstellingen in de periode 1978 – 1983 zijn gedocumenteerd. Hierdoor kan het niet vastgesteld worden hoe vaak en hoe lang deze tentoonstellingen georganiseerd werden. In een persbericht uit oktober 1979 wordt er geschreven over dit streven.

het programma te beëindigen, juist vanwege de sterk socialistische inslag van *Van Onderen*. Dit was ook een van de belangrijkste redenen waarom Coelho uit de televisiewereld stapte. Samen met oud-collega Jan Brandsma maakte Coelho in november 1979 een tentoonstelling met het vroegere tv-programma als uitgangspunt. Brandsma maakte tekeningen gebaseerd op de sociale wetgeving en Coelho een installatie, gedeeltelijk gebaseerd op oud materiaal van *Van Onderen*.[26] Op twee monitoren worden twee tapes afgespeeld, die elk uit twee delen bestaan. Terwijl op de ene monitor een jonge arbeider lopendebandwerk verricht, lezen op het andere scherm arbeiders gedichten voor. De poëzie verwoordde de gevoelens over jaren die voorbijgingen met geestdodend werk in een ondergeschikte positie. Het tweede deel komen arbeiders aan het woord over het werk zelf, terwijl op het andere scherm gelijktijdig een veelzeggende stilte rond verlaten fabrieksgebouwen en gesloten scheepswerven getoond wordt.[27]



Afb. 13 René Coelho, Van Onderen, *1979*

Eind 1979 diende Coelho een verzoek in voor overheidssubsidie bij het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk Werk (CRM).[28] De opbrengst van de verkoop van video's was niet genoeg voor het voortbestaan van de galerie. Het CRM weigerde Coelho's aanvraag, wegens de desinteresse in de – voor het CRM – nieuwe en onbekende kunstvorm. Coelho besloot een stichting op te richten om het bestaan van MonteVideo zeker te stellen. Op 1 januari 1980 was de stichting MonteVideo een feit. De doelstellingen waren het regelmatig tonen van video- en andere vormen van elektronische kunst, het bemiddelen bij het verkopen van tapes, het beschikbaar stellen van een (video)werkplaats voor kunstenaars en het beheren van een videotheek en een documentatiecentrum. Voorzitter van de stichting was Kees Spaan, ook bestuurslid bij de NOS – de Nederlandse Omroep Stichting die onder andere verantwoordelijk is voor het Nederlandse nieuws. Andere bestuursleden van de stichting waren bekenden uit de kunst-, museum- en theaterwereld en Rob Geel, directielid bij Brandsteder Electronic – de Nederlandse importeur van Sony.[29] Brandsteder Electronic doneerde de technische apparatuur, waardoor de productiefaciliteiten van MonteVideo een van de meest geavanceerde werd in de kunstwereld. Kunstenaars die deze apparatuur wilden gebruiken, konden lid worden van de stichting.[30] Daarnaast werden er dagprijzen gerekend voor verschillende

---

[26] MonteVideo, aankondigingsposter tentoonstelling *Van Onderen* van 9 t/m 30 november 1979, archief MonteVideo – kunstenaarsmap Rene Coelho

[27] Werk bevindt zich in collectie NIMk.

[28] Anoniem, 'Kijkkijk', *Parool* 9 januari 1980

[29] Anoniem, 'Montevideo nu stichting', *AV : audio-visueel : tijdschrift voor gebruikers van audiovisuele communicatiemiddelen* 2 (1981) ? (april)

[30] Lidmaatschap bedroeg *fl* 250,- en in september 1982 waren er 30 tot 40 betalende leden, volgens informatie in: Persbericht catalogus september 1982, archief NIMk

productiefaciliteiten, wat neerkwam op ongeveer 60% van de tarieven van commerciële productiestudio's. MonteVideo probeerde de kunstenaars zoveel mogelijk ondersteuning te bieden, vooral op technisch gebied. De meeste kunstenaars hadden nog weinig technische kennis omdat er op de academies nog geen onderwijs in nieuwe media bestond. Kunstenaars als Raul Marroquin en Michel Cardenas werden aangesteld als docent om in deze behoefte te voorzien, onder andere op de Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam. Ook Coelho begon als docent Film en Video op de Academie Kunst en Industrie (AKI) in Enschede, later doceerde hij ook op de Gerrit Rietveldacademie in Amsterdam. Hij vond het belangrijk om kunstenaars hulpmiddelen aan te reiken zodat zij tegenwicht konden bieden "aan de visuele vervuiling die we op het beeldscherm krijgen voorgeschoteld. Beeldinformatie heeft een ontzettende invloed op ons leven. Het is van vitaal belang dat kunstenaars iets met dit medium [video] gaan doen".[31] Coelho bleef aanvragen indienen voor subsidie, de tarieven bleven namelijk voor de gemiddelde kunstenaar nog steeds erg hoog. Toen subsidie uitbleef, bleef Coelho genoodzaakt zelf in te staan voor de onkosten.

René Coelho: "Met de afvloeiregeling van de VARA hoefde ik geen honger te lijden het eerste jaar. Ik had geen grote ambities met MonteVideo, zag dat niet als dé Nederlandse instelling voor videokunst. Maar ik voelde me zeker een pionier want in het begin waren we wel degelijk de eerste instelling voor video. Al snel kwamen er kunstenaars op ons af. Die kwamen vanzelf. De buitenlandse kunstenaars kenden onze reputatie, buiten Nederland zijn we altijd bekender geweest dan in Nederland zelf. De Nederlandse kunstenaars kwamen voornamelijk van de AKI. Daar gaf ik natuurlijk les, ik ben daar begonnen ongeveer gelijktijdig als met MonteVideo. Daar hadden ze nog helemaal geen afdeling Mediakunst, die heb ik daar opgezet. En mijn leerlingen nam ik dan mee naar Amsterdam, naar MonteVideo. Letterlijk nam ik ze mee, ze reden met me mee in de auto en konden bij mij blijven logeren. Dat was natuurlijk niet helemaal eerlijk tegenover andere kunstenaars (lachend). Ik gaf ook les op de Rietveld maar daar kwamen toch minder interessante kunstenaars vandaan. Ik geloof dat het iets geografisch was. Als je als kunststudent in Amsterdam een hanenkam had en op rolschaatsen door de gang reed, was je al geslaagd bij wijze van spreken. In Twente was dat anders. Dat waren allemaal boerenjongens die thuis heel wat moesten praten voordat ze naar zo'n gekke school mochten. En als ze er dan waren, gingen ze keihard aan het werk. Hun lessen kunstgeschiedenis sloegen die jongens over, ook al was het verplicht, omdat ze alsmaar wilden werken met de video-apparatuur. Misschien voelden ze dat ze zich meer moesten bewijzen omdat de AKI minder

[31] Carel Kuyl, 'Montevideo', *Registratie* 12 (1980) 1 (april)

status had dan het Rietveld. MonteVideo was een soort vervolgopleiding voor die jongens. Je moet bedenken, er was helemaal geen apparatuur voor hen beschikbaar wanneer ze eenmaal in het werkveld kwamen. De AKI had zelfs nog eerder apparatuur dan MonteVideo. Onze eerste recorder kwam van een oude kennis van me die bij Sony werkte. Daar hadden ze nog wel een recorder over: een hele grote houten kist van wel 50 bij 50 centimeter en daar zat het dan in. Een U-maticrecorder was dat nog. Dat er in die periode geen overheidssubsidie beschikbaar was, vind ik nu heel logisch. Toentertijd voelde ik me natuurlijk hevig miskend, want ik geloofde heilig in waar we mee bezig waren. Ik heb tien jaar moeten vechten voordat we eindelijk vol mee konden doen. Ik ben nog steeds van mening dat de overheid de rol van mecenas op zich moet nemen. Maar dat was toen en dat is nog steeds zo, de vrije markt speelt een te grote rol in het subsidieren van kunst. Als kunst goed verkoopt, dan krijgt het ook subsidie. En dat is zonde."[32]



Afb. 14 De eerste generatie Sony U-maticrecorder

Verhuizing naar de Mazzo

De eerste vier jaar van zijn bestaan kreeg MonteVideo geen overheidssteun. Desondanks bleef MonteVideo groeien en de locatie op de Singel 137 werd te klein voor alle activiteiten van de stichting. Daarom tekende MonteVideo in juli 1982 een overeenkomst voor samenwerking met de audiovisuele club en sociëteit Mazzo en de organisatie Holland Experimental Film.[33] Er waren vergevorderde plannen om gezamenlijk een nieuwe stichting op te richten: Media Art Centre. De bedoeling was dat het Media Art Centre experimentele video en films zou distribueren. Uiteindelijk kwam de stichting Media Art Centre door omstandigheden nooit tot stand.[34] Op 15 november 1982 trok MonteVideo – als onderdeel van de samenwerking – met behoud van de eigen onafhankelijkheid in bij de Mazzo aan de Rozengracht 114, Amsterdam. MonteVideo's eigen productiecentrum was gevestigd achter de Rozengracht, op de Bloemstraat 125. Vanaf februari 1983 organiseerde MonteVideo tweewekelijkse vertoningen van videotapes in de grote zaal, een avondvullend programma met werk van Nederlandse en internationale kunstenaars. Dit kon een overzicht zijn van het oeuvre van een kunstenaar of een presentatie van recent werk van een enkele kunstenaar of meerdere kunstenaars. Indien mogelijk werd de kunstenaar gevraagd om het eigen werk te presenteren. Het programma werd zo in feite bepaald door persoonlijke voorkeur van Coelho en toevallige omstandigheden zoals een kunstenaar die naar Europa kwam.[35]



Afb. 15 Polaroid van René Coelho in de Mazzo, datum onbekend

[32] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008
[33] Persbericht catalogus september 1982, archief NIMk
[34] Belangrijkste reden hiervoor is de verhuizing van MonteVideo naar de Buiksloterweg, zoals beschreven in hoofdstuk 2.
[35] zoals te lezen is in onder andere een persoonlijke briefwisseling tussen Coelho en Bill Viola: René Coelho, Brief aan Bill Viola, 4 januari 1983, archief NIMk – kunstenaarsmap Bill Viola



Afb. 16 Publiek in de grote zaal van de Mazzo, datum onbekend

Tijdens de donderdagavondvertoning op 2 juni 1983 introduceerde MonteVideo *Infermental* in Nederland, het eerste internationale magazine op video, opgezet door de Hongaarse filmmaker Gábor Bódy.[36] Tussen 1980 en 1991 werden er elf jaarlijkse uitgaves verspreid met elk vijf tot zeven uur aan audiovisueel material. Elke uitgave werd samengesteld door een andere redactie die in een thematische opzet de geselecteerde werken presenteerde. In een *Infermental* uitgave kwamen verschillende disciplines in audiovisuele vormen bijeen, zoals videokunst, korte films, experimentele film en video, trailers, muziekvideo's, interviews en documentaires. Het magazine probeerde een brug tussen een galerie en een festival te zijn. In de Mazzo toonde MonteVideo op 2 juni een trailer van de tweede uitgave van het magazine. Het thema was 'Ritual Mechanics' en bevatte ook werk van twee Nederlandse kunstenaars, Kees Mol en Jacques van Poppel. De Nederlandse Babeth Mondini had al eerder werk geleverd voor de eerste *Infermental*.[37] In de jaren die volgden, intensiveerde de samenwerking tussen MonteVideo en *Infermental*. MonteVideo was niet langer alleen een vertoningsplek voor het magazine, maar nam ook actief deel aan de artistieke productie. In 1983 leverden Auto Awac en Montevideo een werk voor de derde uitgave van *Infermental* binnen het thema 'Eccentrics'. Auto Awac was een kunstenaarscollectief onder leiding van Kees de Groot, toentertijd een veelbelovende student aan de AKI. De video was een zeven minutendurende compilatie van het bestaande werk *Buro Ridders* (1983) van Auto Awac. Ook werkte MonteVideo samen met Sluik / Kurpershoek in *Out of Focus* (1983), dat in *Infermental Extra* werd opgenomen en uitgegeven in 1984. De vijfde editie van *Infermental* in 1985 was een Nederlandse

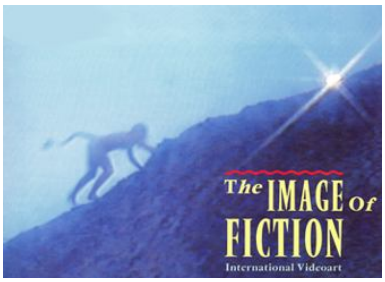


Afb. 17 Logo Infermental

[36] www.infermental.de, laatst bekeken op 9 september 2008

[37] Deze drie kunstenaars hebben verder geen grote invloed gehad binnen de Nederlandse videokunst.

editie met Leonie Bodeving, Rob Perrée en Lydia Schouten in de redactie. De productie en distributie lag bij MonteVideo, de Con Rumore Stichting en het Kijkhuis. Een overzicht van de contemporaine tendensen in Nederlandse videokunst was samengesteld aan de hand van vijf thema's: 'The Hero', 'Desire', 'Narrative video', 'Electronic imagery' en 'Sounds About Sound'. De eerste thema's hadden betrekking op de wijze waarop de videokunstenaar omgaat met beelden uit de massamedia. 'Narrative Video' toonde verschillende non-traditionele vormen van een narratief in een video. De laatste twee thema's toonden werken met een dominante invloed van een computer of muziek. Op deze manier kon de toeschouwer zelf relaties leggen tussen verschillende werken die elkaar aanvulden of met elkaar contrasteerden, geheel volgens de opzet van *Infermental*. Onder andere *Heroes* (1979) van Klaus Boegel, *Beauty Becomes the Beast* (1985) van Lydia Schouten, *Cosmic Sperm* van Auto Awac, *Media Vita in Morte Sumus* (1985) van Dedo, *Imagination* (1984) van Richard Hefti en *Nightsoil* (1985) van Ricardo Füglistahler.[38]



Afb. 18 Cover van de vijfde editie van Infermenta, 1986

Time Based Arts

De wortels van Time Based Arts liggen bij het Amsterdamse kunstinstituut De Appel. In 1980 namen Wies Smals en Josine Droffelaar, beiden verbonden aan de stichting De Appel, Amsterdam, het initiatief tot de oprichting van de Vereniging van Videokunstenaars. De Appel gebruikte video sinds haar oprichting in 1975 voornamelijk als registratiemiddel van performances, lezingen en dergelijke, maar gaf daarnaast ook kunstenaars de gelegenheid om hun videowerk te vertonen. In 1980 veranderde De Appel haar beleid waardoor het presenteren van videokunst niet langer paste bij de stichting. De Appel wilde zich kunnen concentreren op performancekunst en daarbij niet teveel tijd en aandacht kwijt zijn aan video. Samen met een aantal kunstenaars zocht De Appel naar een manier om videokunst af te stoten, zonder de kunstvorm aan zijn lot over te laten. In 1982 resulteerde deze poging in de oprichting van de Vereniging van Videokunstenaars dat de belangen behartigde van kunstenaars die werkten met video.[39] Op haar beurt richtte deze vereniging in 1983 de Stichting Time Based Arts (TBA) op als een platform voor distributie, presentatie en promotie van videokunst. TBA voegde film en geluid toe als "gerelateerde kunstvormen met als samenbrengend element tijd".[40] De doelen van TBA waren de promotie en distributie van video-, film-, en

[38] Informatie over Infermental grotendeels ontleend aan www.infermental.de (zie noot 36) en een beschrijving van Lora Markova, stagiaire bij het NIMk. Genoemde *Infermental*-uitgaves zijn in het bezit van NIMk.
[39] Rob Perrée, 'Van Agora tot Montevideo: Van video-instituten, de dingen die voorbijgaan', in: Boomgaard, Rutten (red.) 2003 (zie noot 1) pp. 68-69
[40] Beleidsplan 1987 e.v. Time Based Arts, archief NIMk

audiowerken – en combinaties daarvan – van beeldende kunstenaars zonder winstoogmerk. De inkomsten moest het bestuur bijeenbrengen uit eenmalige of periodieke bijdragen, subsidies of schenkingen. Om de distributie te bevorderen zou TBA een bureau beheren dat zich zou bezighouden met de terbeschikkingstelling en de verhuur van video-, film-, en audiowerken (en combinaties daarvan). Onder de promotie van video-, film-, en audiowerken (en combinaties daarvan) verstond het TBA:

- stimuleren van het opnemen van mediakunst in manifestaties, tentoonstellingen, collecties en festivals
- zoeken van nieuwe locaties naast de reeds bestaande presentatiepunten stimuleren van kabeltelevisie om werken uit te zenden
- uitnodigen van kunstenaars en specialisten om lezingen te geven
- verstrekken van informatie aan de massamedia

Ten tijde van de oprichting op 26 april 1983 bestond het bestuur van TBA uit Madelon Hooykaas als voorzitter, Paul Müller als secretaris en David Garcia als penningmeester.[41]
De stichting zag zichzelf als een aanvulling op de bestaande instellingen op het gebied van video- en mediakunst doordat – in haar ogen – het Kijkhuis zich voornamelijk richtte op presentatie en MonteVideo op productie.[42]

René Coelho: "Het wordt liever vergeten geloof ik, maar hoe het werkelijk is gegaan, is dat Wies Smals van De Appel aan mij vroeg om de collectie video van De Appel over te nemen. Maar dat heb ik afgewezen, ik had geen interesse in die registraties van performances. Ik wilde video als autonome kunst. De kunstenaars die bij De Appel kwamen, waren ook van een heel andere soort. Die waren meer geïnspireerd door de Amerikaanse videokunstenaars en dat had een heel andere invalshoek. In Amerika was de videokunst ontstaan uit een gevoel van anti-televisie. De kunstenaars bij MonteVideo gebruikten video vanuit hun beeldende kunstachtergrond. Dus ik heb dat afgewezen en TBA is opgericht. Die wrijving tussen MonteVideo en TBA begon toen al, dat komt door mij. Dat ik vanuit de televisiewereld kwam, lag daar natuurlijk ook niet goed."[43]

<u>De eerste tentoonstelling: *Nederlandse Videokunst*</u>

In de tijd dat MonteVideo groeide als instituut en door ruimtegebrek genoodzaakt was te verhuizen, in de tijd dat TBA opgericht werd en een jaar na de eerste editie van het World Wide Video Festival – georganiseerd door het Kijkhuis, Den Haag – organiseerde de eerste museale



Afb. 17 Bert Schutter, Mill x Molen, *Vleeshal Middelburg, 1983*

[41] Akte oprichting TBA 26 april 1983, archief NIMk
[42] Beleidsplan 1987 e.v. Time Based Arts, archief NIMk. Hoewel MonteVideo inderdaad productiefaciliteiten aanbood, omvatte de activiteiten van de stichting meerdere gebieden.
[43] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008

instelling een grote tentoonstelling over Nederlandse Videokunst. Van 22 juli tot en met 28 augustus 1983 organiseerde de Vleeshal in Middelburg de tentoonstelling *Nederlandse Videokunst.* Het was de grootste tentoonstelling tot dan toe met video-installaties en tapes van enkel Nederlandse kunstenaars. Het getoonde werk was recent, sommige werken beleefden zelfs hun première in Middelburg. Verder werd een groot aantal video-installaties getoond. Dit was tot dusver ongebruikelijk vanwege de hoge kosten die verbonden waren aan het tonen van een installatie in museale context. De installaties werden opgesteld in korte periodes na elkaar. De tapes en installaties werden thematisch gepresenteerd waardoor er een relatieve context moest ontstaan (bijlage II). De Vleeshal probeerde de verschillende aspecten en ontwikkelingen in Nederlandse videokunst de bezoeker zo breed mogelijk te informeren. De tentoonstelling werd mede mogelijk gemaakt door MonteVideo en Sony.[44]



Afb. 18 Poster Nederlandse Videokunst, *1983*

Werkgroep Kunst, video etc....

Intussen worstelde de overheid met het fenomeen videokunst. In 1980 was het duidelijk bij het CRM dat er een plek moest worden gevonden voor deze kunstvorm. Daarom organiseerde het CRM in januari 1980 een open vergadering om informatie in te winnen over en van de verschillende video-instellingen. Het ministerie wilde een gegronde beslissing kunnen maken omtrent de verdeling van de kunst- en cultuursubsidies en twijfelde of er een subsidiepotje moest komen voor video. Coelho hield op deze vergadering een pleidooi voor het belang van het beschikbaar stellen van technische faciliteiten, continu en exclusief voor artistieke doeleinden. Dit was, volgens hem, essentieel om een werkomgeving voor kunstenaars veilig te stellen. Kunstenaars moesten een artistiek tegenwicht kunnen bieden voor de visuele informatie van de massamedia. Zonder een geschikte werkplek zou de kunstenaar overgeleverd zijn aan de gunsten van enkele enthousiaste – maar niet per se technisch onderlegde – mensen die alleen konden helpen op de meest ongunstige uren, zo stelde Coelho.[45] Omdat na deze open vergadering voor het CRM nog veel zaken onduidelijk waren, met name omtrent de ontwikkeling en de 'houdbaarheid' van videokunst, kreeg de Raad van de Kunst – toentertijd het belangrijkste onafhankelijke adviesorgaan voor de overheid op het gebied van kunst en cultuur en voorloper van de huidige Raad voor Cultuur – de opdracht om een beleidsadvies uit te brengen. In juni 1981 werd een werkgroep tot leven geroepen om de Raad van de Kunst te assisteren in het uitbrengen van het advies. De leden van de werkgroep 'Kunst, video etc....' waren allen bekend met de

[44] Programma *Videokunst in Nederland*, archief NIMk
[45] Ad Versney, 'Videohoorzitting van de Raad voor de Kunst', bron onbekend, januari 1981, archief NIMk

ontwikkeling van de Nederlandse videokunst en betrokken bij een video-instelling. Naast Coelho bestond de werkgroep uit Wies Smals (De Appel), Theo Botschuiver en Jeffrey Shaw (Centrum Stroombeeld, Amsterdam), Bert Hermens (de Initiatiefgroep Eindhovense Kunstenaars-werkplaatsen) en vertegenwoordigers van de Kabelomroep Deventer en de Jan van Eyck Academie in Maastricht.[46] Op 21 september 1981 bracht de Raad voor de Kunst zijn eerste beleidsadvies over videokunst uit aan de minister van CRM.[47] De aanbevelingen met betrekking tot onder andere productie en documentatie kon het CRM niet vertalen in het beleid. "De ontwikkeling en 'houdbaarheid' van video riepen nog teveel vragen op", berichtte het CRM in december 1981.[48] Het pleidooi van Coelho en het advies van de 'Kunst, video etc….' werkgroep bleken weinig invloed te hebben gehad op het CRM. Als gevolg hiervan begon MonteVideo het jaar 1982 zo goed als failliet. Maar datzelfde jaar – met de komst van het nieuwe kabinet Lubbers-I – k werd het CRM opgeheven. Een nieuw ministerie Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC) werd verantwoordelijk voor het toekennen van de kunst- en cultuursubsidies. Dit bleek een keerpunt te zijn voor MonteVideo en videokunst in Nederland. Videokunst was inmiddels door het publiek en de overheid geaccepteerd als een zelfstandige kunstvorm. Verschillende instellingen en musea organiseerden video-kunsttentoonstellingen en de eerste afgestudeerde videokunststudenten – onderwezen door onder andere Coelho – betraden het werkveld. Deze erkenning vertaalde zich in de lang gewenste subsidie voor MonteVideo, betaald door de gemeente Amsterdam, het rijk, de provincie en het Prins Bernhard Cultuurfonds. Toevalligerwijs kreeg MonteVideo rond dezelfde tijd de kans om te verhuizen naar een nieuwe, ruime locatie in Amsterdam-Noord. Het nieuwe gebouw en het nieuwe budget gaven de stichting een duidelijke stimulans. Van een kleine, particuliere galerie was MonteVideo uitgegroeid tot een video-instelling waar deze jonge kunstvorm zich verder kon ontwikkelen.[49]

---

[46] Anoniem, 'Werkgroep video-art gevormd', *AV : audio-visueel : tijdschrift voor gebruikers van audiovisuele communicatiemiddelen* 1 (1980) ? (juni)

[47] Raad voor de Kunst, 'Tweede beleidsadvies over videokunst', *Informatiebulletin Raad voor de kunst* 15 (1984) 5, pp. 2-8

[48] Raad voor de Kunst (zie noot 47) 1984, pp. 2-8

[49] Tineke Reijnders – de Groot, 'Video Kunst', *De Noord Amsterdammer*, 9 december 1983

Deel II: 1984 – 1986 MonteVideo op de Buiksloterweg

In januari 1984 opende MonteVideo voor het eerst haar deuren in Amsterdam Noord. Deze nieuwe huisvesting voldeed beter voor alle activiteiten van MonteVideo en bood ook mogelijkheden voor nieuwe bezigheden. De stichting professionaliseerde in hoge mate; er kwamen meer werknemers in vaste dienst, viewings konden regelmatig worden georganiseerd en meerdere samenwerkings-verbanden werden aangegaan. MonteVideo deed mee aan een aantal festivals en was betrokken bij landelijke tentoonstellingen. Door een ontwikkelingssubsidie van de overheid was er genoeg financiële zekerheid om alle ambities te kunnen waarmaken. Het ging goed met MonteVideo, zo goed zelfs dat er in 1986 – na slechts twee jaar in Amsterdam Noord – opnieuw gezocht werd naar een nieuwe huisvesting. De stichting was de locatie in Amsterdam Noord alweer ontgroeid. Maar door een plotselinge beleidswijziging werd de ontwikkelingssubsidie ingetrokken en kwam door een reeks van ongunstige ontwikkelingen MonteVideo in de schulden te zitten. Er zat niets anders op dan terug te gaan naar waar het allemaal ooit begon, de Singel 137.

Verhuizing naar Noord

In september 1983 kreeg MonteVideo de kans om de nieuwe huurder te worden van het voormalige pand van het Gemeentelijk Vervoer Bedrijf (GVB) in Amsterdam-Noord. Voor de symbolische prijs van *fl* 100,- per maand kon MonteVideo het gebouw aan de Buiksloterweg 3 – 5 huren, maar de stichting moest wel zelf de renovatie bekostigen. Een kostbare aangelegenheid aangezien de centrale verwarming, de riolering en de elektrische bedrading niet meer onderhouden waren sinds 1928. Door het harde werk van vrijwilligers, lukte het MonteVideo om de kosten te drukken. Het oorspronkelijke plan was om in januari 1984 open te gaan maar vanwege het *Overal in Noord* festival waar MonteVideo aan meewerkte, was de zolder van het GVB-pand al in december 1983 open voor publiek. De bovenverdieping was ingericht als een kleine bioscoop met ruimte voor 50 tot 60 mensen. Meerdere monitoren en een kleine bar vulden de ruimte. Verder waren er kantoren en een kleine productiestudio op de Buiksloterweg. Er was ook plek voor een kleine computerruimte met een TORCH 68000, op het moment van aankoop een van de meest krachtige microcomputers beschikbaar. Henk Kuilman, een vijfdejaars student op de AKI, werd aangetrokken om de computeractiviteiten te coördineren.



Afb. 19 René Coelho met de sleutel van Buiksloterweg 3 – 5, 1983

Vóór de verhuizing naar Amsterdam-Noord had MonteVideo gebruik gemaakt van de ruimte in de club Mazzo. De nieuwe locatie aan de Buiksloterweg was geschikter voor de verschillende activiteiten van MonteVideo, hoewel de tijdelijke locatie veel

samenwerkingsverbanden had gestimuleerd. De geplande activiteiten voor het Media Art centre kwamen nooit van de grond door het plotselinge aanbod van een eigen locatie.[50] Eenmaal gevestigd op de nieuwe locatie, herdefinieerde MonteVideo zichzelf. De organisatie werd groter en professionaliseerde. Halverwege 1983 waren er twee mensen werkzaam bij MonteVideo – Rene Coelho en Maarten Noyons – maar vanaf 1984 groeide dit aantal tot elf vaste medewerkers.[51] De stichting had zich ontwikkeld tot een centrum voor presentatie en promotie van videokunst. Daarnaast was MonteVideo een belangrijke distributeur voor musea, culturele instellingen en festivals. De derde taak die de stichting voor zichzelf stelde was te functioneren als een productiecentrum waar kunstenaars gebruik konden maken van technische apparatuur voor vriendelijke prijs. Technische ondersteuning zou beschikbaar zijn wanneer nodig.[52]

De officiële en feestelijke opening van het nieuwe MonteVideogebouw vond plaats op vrijdag 13 januari 1984. Pierre Jansen, directeur van het Arnhems Gemeentemuseum en bekend van het vroegere kunstprogramma Openbaar Kunstbezit, verrichte de opening. In zijn speech uitte Jansen de overtuiging dat er een belangrijke taak voor videokunstenaars in het verschiet ligt. Het probleem is dat televisie te goed is geworden, zei hij met een ironisch lachje op zijn gezicht. [53] Het opende vroeger nieuwe werelden, maakte bewust van tijd en ruimte, maar is tegenwoordig ingesneeuwd door al het papierwerk in de kantoren van de hoge piefen. “Vandaag de dag kunnen we alles met televisie en daarom gebeurt er zo weinig.” In de toekomst zullen er 50 kanalen zijn met niets dan sneeuw en ruis, het zal het 51ste kanaal zijn dat de uitweg zal bieden, stelde Jansen. “Gelukkig zijn er vanaf het begin af aan herrieschoppers geweest – wij noemen ze kunstenaars – die een andere blik op de realiteit bieden door dwars te liggen, door te rebelleren tegen de perfect uitgedachte onbenulligheid van televisie”, zo vervolgde hij. Desondanks zijn er genoeg ontwikkelingen die de opkomst van videokunst kunnen dwarsbomen, zoals de bezuinigingen op de kunst en cultuursubsidies. “Op de kille wind van de bezuinigingen is mee komen waaien de zure regen van een nieuwe schamperheid over de kunst.” Jansen claimde gelijk copyright voor zijn uitspraak en terwijl hij zelf nog nadacht over zijn eigen woorden, wenste hij MonteVideo veel succes. Voorzitter van het bestuur Kees Spaan en René Coelho gaven korte toespraken waarin ze hun visie uitten over de toekomst van MonteVideo. Op de opening waren enkele werken tentoongesteld, zoals *Escultura*



Afb. 21 Pierre Jansen tijdens de opening, 13 januari 1984



Afb. 20 Bezoekers op de opening, 13 januari 1984

[50] René Coelho, Brief aan Bill Viola, 3 augustus 1983, archief NIMk – kunstenaarsmap Bill Viola

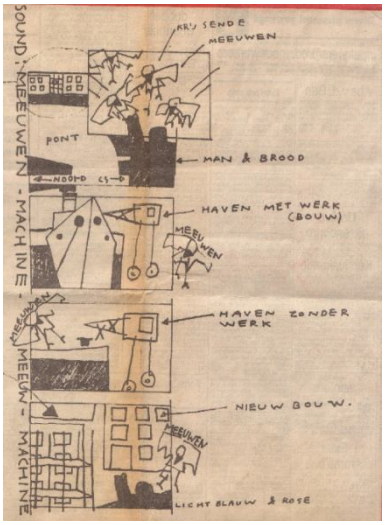
[51] MonteVideo, ‘activiteitenverslag 1984’, archief NIMk

[52] MonteVideo, ‘activiteitenverslag 1984’, archief NIMk

[53] De informatie over de opening is ontleend aan: MonteVideo, *Opening MonteVideo Buiksloterweg 1984*, videoregistratie, Amsterdam (MonteVideo) 1984, archief NIMk en Anoniem, 'Videokunst moet onbenulligheid doorbreken' *Noord Amsterdammer* 16 januari 1984

van Bert Schutter en *Pffft* van Servaas.[54] De opening was ontspannen en informeel en de receptie duurde vijf en een half uur. Alle vrijwilligers, kunstenaars en werknemers konden een drankje krijgen bij de bar die ze met hun eigen handen gebouwd hadden.

Zoals vermeld hadden de vrijwilligers extra hard gewerkt om het gebouw bedrijfsklaar te maken voor het *Overal in Noord* festival. In december 1983 was MonteVideo betrokken in de organisatie van deze eerste editie van Overal in Noord. Dit festival werd geboren uit de Amsterdamse Uitmarkt, de jaarlijkse culturele manifestatie in september. Eerder – tijdens de 1981 en 1982 edities van de Uitmarkt – waren er verschillende optredens en activiteiten georganiseerd in Amsterdam-Noord, maar de samenwerking tussen de Uitmarktorganisatie en de diverse culturele instellingen bleek niet bevredigend. Reden hiervoor was het ontbreken van een cultureel centrum in Noord. Enkele culturele instellingen besloten daarom hun eigen 'Uitmarkt' te organiseren. De Artotheek, de Muziekschool, de Werkschuit, het Cleytheater en MonteVideo verenigden zich en samen met gemeenteraadslid Tineke Reijnders organiseerden zij de eerste editie van Overal in Noord in de eerste twee weken van december 1983. Het festival was direct een succes. Het publiek was enthousiast en de betrokken instellingen kwamen uit hun isolement. In MonteVideo waren drie vertoningen in het kader van het festival.[55] In het kader van *Overal in Noord* kreeg het kunstenaarsduo Sluik/Kurpershoek de commissie van de Gemeenteraad Amsterdam-Noord om een videowerk te maken over het stadsdeel. Voor de jonge kunstenaars die nog studeerden aan de AKI was het de eerste opdracht. Omdat zij bijna dagelijks naar Amsterdam-Noord waren gereisd om MonteVideo te helpen met de verbouwing van de nieuwe locatie, hadden zij genoeg inspiratie opgedaan voor het maken van *Noord.*[56] Door de barrière die het IJ vormde tussen Noord en de rest van de stad had Amsterdam-Noord een geheel eigen identiteit ontwikkeld. Beelden van het IJplein, het Shellcomplex, grote industriele fabrieken, activiteiten aan de IJoever en verlaten bedrijven combineerde Sluik/Kurpershoek met het eeuwige gekrijs van de meeuwen en de gezichten van de bewoners van Amsterdam-Noord, getekend door hard werk.[57] De video werd geproduceerd door MonteVideo. Het *Overal in Noord* festival was een zodanig succes dat in het voorjaar van 1984 een tweede editie werd georganiseerd.[58]



Afb. 23 Schetsen voor Noord, *1983*



Afb. 22 Logo Overal in Noord

[54] Beide werken bevinden zich in collectie NIMk.
[55] Anoniem, 'Tiendaags festival in Noord belooft veel goeds', *Noord Amsterdammer,* mei 1984
[56] Werk bevindt zich in collectie NIMk.
[57] Tineke Reijnders-De Groot, 'Videokunst' *Noord Amsterdammer,* 9 december 1983
[58] Het voornemen om elk jaar een Overal in Noord editie te organiseren stierf een stille dood, onder andere door het ontbreken van een stabiel gemeentelijk kunstbeleid. De precieze omstandigheden zijn onbekend,



Afb. 24 Buiksloterweg 3 - 5

Na *Overal In Noord* eind 1983 en de officiële opening in januari 1984 kon MonteVideo beginnen met de reguliere activiteiten (bijlage I). Op 2 februari 1984 vond de eerste wekelijkse vertoning op de zolder van de Buiksloterweg 3 – 5 plaats. Op elke donderdagavond werd er werk van zowel Nederlandse als internationale kunstenaars getoond.[59] De videowerken werden geselecteerd aan de hand van een thema, ze waren onderdeel van het Nederlands Videocircuit – hierover later meer – of een presentatie van de collectie. Soms deed er zich een speciale gelegenheid die het programma bepaalde, zoals een festival of een samenwerking met een ander instituut. Zo bepaalde het tweede *Overal in Noord* festival het donderdagavond-programma in mei 1984 en in september 1984 presenteerde MonteVideo een aantal kunstenaars in kader van de tentoonstelling *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image* van het Stedelijk Museum in Amsterdam. In deze tentoonstelling – van 14 september tot 28 oktober 1984 – presenteerde het Stedelijk Museum voor het eerst videokunst in een grote tentoonstelling voor een algemeen publiek. De tentoonstellingen van Vito Acconci, Nan Hoover, Nam June Paik, Ulrike Rosenbach en Gerry Schum die het Stedelijk Museum had georganiseerd, waren solopresentaties van een belangrijke kunstenaar die gebruik maakte van video. Met *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image* werd de aandacht verschoven naar het medium. In deze geest had het museum twee jaar eerder al "de videotrap" geopend waar vrijwel permanent videowerken uit de collectie van het Stedelijk werd getoond. Door middel van 22 installaties probeerde het Stedelijk Museum één aspect van de contemporaine videokunst te belichten, namelijk de video installatie waarin meerdere elementen – zoals beeld, geluid en de omgeving –



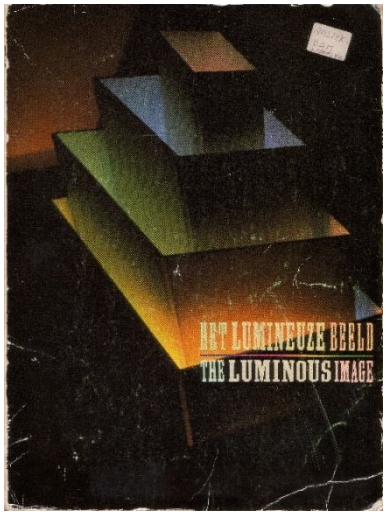
Afb. 25 Buiksloterweg 3 – 5 aan de overkant van het IJ

omdat elke vorm van documentatie vanaf mei 1984 ontbreekt.

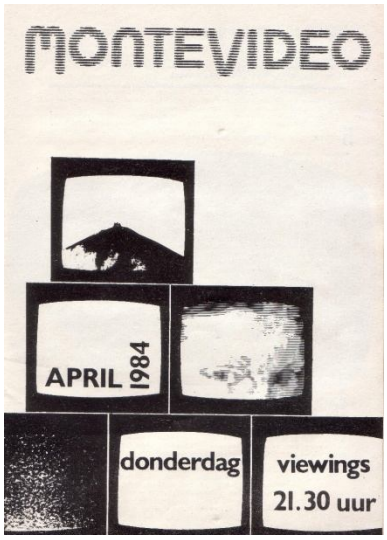
[59] De vertoningen begonnen om 21.30 uur. Publiek kon voor *fl* 2,50 naar binnen, een entreekaartje voor CJP pashouders kostte *fl* 1,50.

het kunstwerk bepaalden. Het werk van Michael Klier, Shigeko Kubota, Mary Lucier, Bill Viola en Robert Wilson waren al reeds bestaande installaties, de overige zeventien werken werden speciaal voor de tentoonstelling geproduceerd. Belangrijk was dan ook de financiële ondersteuning door sponsors, het Ministerie van WVC en Sony, het Prins Bernhard Cultuurfonds en de California/International Arts Foundation. Bij de tentoonstelling verschenen twee catalogi in de vorm van een boek en een video.[60] De videocatalogus werd geproduceerd door Openbaar Kunstbezit en geregisseerd door René Coehlo. Uitvoerend producent was MonteVideo. In de videocatalogus zijn registraties van de 22 installaties en interviews met alle kunstenaars opgenomen. Voorafgaand aan de tentoonstelling organiseerde MonteVideo in samenwerking met het Stedelijk Museum ook een aantal presentaties van kunstenaars die waren opgenomen in *Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image*. Deze presentaties werden binnen de donderdagavondvertoningen geprogrammeerd. MonteVideo bracht in 1984 een maandelijks verschijnende huiskrant uit met daarin de donderdagavondprogrammering voor de komende maand en andere aankondigingen. In april en juni 1984 stond een oproep geplaatst voor een betaald lidmaatschap. De drukkosten waren te hoog voor MonteVideo om nog langer het blaadje gratis te verspreiden. Er waren niet genoeg reacties op deze oproep en in de juli-uitgave stond de aankondiging dat het programma in de toekomst op een andere wijze zou worden verspreid. Verdere details waren niet bekend gemaakt. In 1985 bracht MonteVideo het maandelijkse blaadje *Nieuws!* uit, dat ongeveer dezelfde inhoud had als de huiskrant uit 1984. *Nieuws!* had een oplage van 350 kopieën die systematisch werden verspreid zodat de kosten lager uitvielen. Ook verspreidde MonteVideo posters op A3 met de aankondiging van het programma.

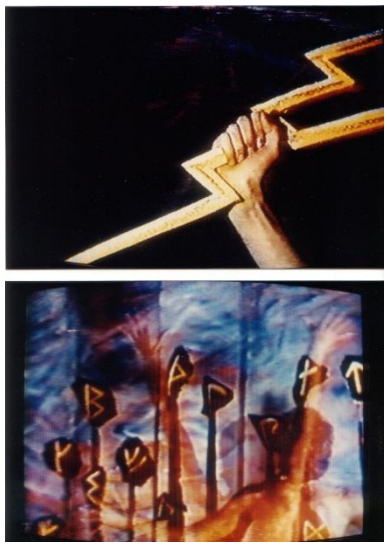
Tijdens de wekelijkse vertoning werd ook nieuw werk voor het eerst aan publiek getoond. Op 7 februari 1985 bijvoorbeeld vond de première van het nieuwe werk van Dedo plaats, een vijfkanaals installatie getiteld *Ahorcado Nudo: een video opera op vijf monitoren*. Dedo is een alias van Harry Heyink. Hij studeerde aan de AKI en behoorde daar tot de eerste generatie kunstenaars die de opleiding mediakunst volgde. In de eerste helft van de jaren '80 maakte Dedo meerdere omvangrijke video installaties.[61] Gewoonlijk was een donderdagavondvertoning avondvullend, maar de duur van de video opera *Ahorcado Nudo* was slechts 12 minuten en mocht volgens de kunstenaar ook niet herhaald worden: "De eerste indruk moet maar goed zijn. Daarom wordt het vanavond ook maar één keer vertoond. Dat vond MonteVideo wel moeilijk, maar ik denk dat die twaalf



Afb. 28 Catalogus (boek) Het Lumineuze Beeld/The Luminous Image, *1984*



Afb. 27 Huiskrant MonteVideo, april 1984



Afb. 26 Dedo, Ahorcado Nudo*, 1985*

[60] Dorine Mignot, *Het Lumineuze Beeld*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1984, pp. 7-12, videocatalogus in collectie NIMk

[61] Boomgaard, Rutten (red.) 2003 (zie noot 1) p. 172

minuten zoveel indruk zullen maken dat het meer dan genoeg is".[62]

> René Coelho: "Een buurman van mij, die werkte bij de gemeente. En hij zei: 'dat pand in Noord, ik zorg wel dat je het goedkoop kan huren', zodoende. Honderd gulden per maand was het volgens mij. En op de Buiksloterweg hielden we op donderdagavond viewings. Dat waren hectische dagen, want er moest altijd veel op het laatste moment gebeuren. Dan gingen we met alle medewerkers naar de overkant met de pont, eten bij de Italiaan. En daarna weer terug voor de viewing. Soms zaten er maar twee of drie bezoekers en met zes, zeven medewerkers zaten er dan meer mensen van MonteVideo in de zaal. Andere keren zat het helemaal vol, dat was wanneer we een bekende naam vertoonden. Men kwam toch op de grote namen af, helaas want we wilden juist ook nieuw werk tonen. MonteVideo had een soort vaste kern van bezoekers. Twee mensen kom ik nog elke keer tegen als er een vertoning is bij het NIMk. Die waren er toen al en komen nu nog steeds heel trouw. Nee dat liep niet heel goed, die viewings. Drie bezoekers en we waren al blij. Maar ik ben een ezel wat dat betreft, heel koppig. Wat ik eenmaal begonnen ben, maak ik ook af. Hetzelfde geldt voor het Nederlandse videocircuit. Dat ging allemaal heel moeizaam. Want MonteVideo produceerde en kopieerde die tapes en daar moesten we ook wat op verdienen. Dus we vroegen 100 gulden huur aan de instellingen die meededen aan het videocircuit. Maar die kleine organisaties hadden helemaal geen geld daarvoor."[63]

Een groot aantal donderdagavonden werden gevuld met werk uit het Nederlandse Videocircuit (bijlage I). Dit was een maandelijkse uitwisseling van videobanden tussen verschillende kunstinstituten. Het streven was om videokunst te promoten en de infrastructuur in Nederland te verbeteren. De eerste ideeën voor het starten van een videocircuit kwamen op in gesprekken tussen MonteVideo, Mediamatic en Cycloop. Mediamatic was een culturele organisatie in Groningen geïnteresseerd in kunst en nieuwe media.[64] De Cycloop was een centrum in Eindhoven waar videowerk werd getoond en gedistribueerd. Het plan was om maandelijkse compilatie samen te stellen dat langs de deelnemende instituten kon rouleren. Elke maand werden twee Nederlandse kunstenaars – het liefst een bekende kunstenaar met een relatief lange ervaring met video en een jongere kunstenaar zonder ervaring – gekozen. Van deze twee kunstenaars werd bestaand werk opgenomen in de compilatie. Het gekozen werk zou moeten contrasteren in

---

[62] Pauline Terreehorst, ' 'n Wagner-verhaal in 12 minuten', *Volkskrant* 7 februari 1985

[63] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008

[64] Omstreeks 1986 verhuisd naar Amsterdam, waar het tegenwoordig nog steeds gevestigd is.

werkmethode of -benadering.[65] Op 30 juni 1983 vergaderden Cycloop, Mediamatic, MonteVideo en de – inmiddels opgerichte – Vereniging van Videokunstenaars samen met de deelnemende instellingen. Een commissie – bestaande uit Mediamatic, MonteVideo en de Vereniging voor Videokunstenaars – voerden de voorstellen van de vergadering uit, contracten werden opgesteld en het programma werd vastgelegd. Voor de eerste serie waren zes compilaties gepland, één compilatie per maand. MonteVideo nam de uitvoerende organisatie zoals het verzenden van de tapes en het maken van kopieën tot zich.[66] De deelnemers hadden een behoorlijke vrijheid voor de vertoning van de Nederlands Videocircuit tapes. De instellingen konden kiezen om de tape van het videocircuit als een onafhankelijke vertoning te presenten of te integreren in hun bestaande programmering. Na de eerste serie van het Nederlandse Videocircuit volgden nog drie series (bijlage I en III). In de latere edities werden enkele veranderingen doorgevoerd, voornamelijk wat betreft de inhoud van de compilaties en de algemene organisatie. Elke compilatie kreeg een thema in plaats van twee contrasterende kunstenaars en ook internationale kunstenaars werden toegelaten. De compilatie werd een stuk langer, een uur tot anderhalf uur. Time Based Arts nam de uitvoerende organisatie over. Vermoeden is dat de organisatie het circuit stopzette in 1985, omdat het niet langer voldeed aan de eisen. Als er al plannen waren om in 1986 het Nederlands Videocircuit weer op te starten, vielen die in het water door de aanstaande beleidsveranderingen – waarover later meer. Vergelijkbaar met de doelstellingen van het Nederlands Videocircuit was ook de organisatie van het Europees Videocircuit. Op vier dagen in september 1985 – van donderdag de 26e tot en met zondag de 29e – werkten acht landen samen in dit videocircuit. De organiserende instellingen – verenigd in het European Media Art Network – hoopten de infrastructuur voor videokunst in Europa te verbeteren en hieruit kwam het project 'Simultaan Screening 85' voort. Het hele project werd gefinancierd zonder enige subsidie of sponsoring. Het doel van 'Simultaan Screening 85' was te anticiperen op de ontwikkelingen rondom



Afb. 29 Greep uit de eerste serie van het Nederlands Videocircuit

[65] Elke compilatie zou 30 tot 45 minuten duren. De deelnemers zouden documentatie vooraf ontvangen over de komende maand. Dit kon fotomateriaal, achtergrondinformatie over de kunstenaars of een werkbeschrijving zijn. Elk deelnemend instituut moest voor eigen publiciteit zorgen.

[66] Deelnemende instellingen waren: Mediamatic in Groningen, Cycloop in Eindhoven, Galerie Theater Bis in Den Bosch, De Steile Trap in Deventer, Kunstuitleen Delft, De Gele Rijder Arnhem, Kultureel Sentrum Tilburg, De Vleeshal in Middelburg, Het Kijkhuis in Haarlem, 't Hoogt in Utrecht en MonteVideo en the Vereniging van Videokunstenaars, beide in Amsterdam. Oorspronkelijk zouden ook Doornroosje in Den Bosch en de Kabelomroep Deventer deelnemen. De deelnemers stonden onder contract om alle compilaties af te nemen. 'Ad-hoc' deelnemers waren de Jan van Eyckacademie in Maastricht en het Lijnbaancentrum in Rotterdam. Ad hoc betekende dat de deelnemer verplicht was om in ieder geval één compilatie af te nemen voor *fl* 150,-.

satellietverbindingen en de toekomstige mogelijkheid live televisie uit een ander land uit te zenden. Bij 'Simultaan Screening 85' waren de satellietverbindingen echter nog nep. Elk land stelde een tape samen in juni, die vervolgens werd gekopieerd en gedistribueerd. De tapes werden vervolgens simultaan uitgezonden in twee landen per avond gedurende vier opeenvolgende avonden. Hiermee wilde het European Media Art Network tonen wat mogelijk zou worden in de toekomst: dat inwoners van verschillende landen met een satellietverbinding gelijktijdig dezelfde beelden konden bekijken. MonteVideo nam namens Nederland deel aan het project en zond op donderdag 26 september simultaan met Videografie in Barcelona uit. Op vrijdag volgde Infermental in Keulen en Ma Film in Boedapest, op zaterdag Frigo in Lyon en de Beursschouwburg in Brussel en op zondag zonden Universal Input/Output in Berlijn en Softvideo in Rome tegelijkertijd uit. Doordat elk land een eigen tape kon samenstellen en op deze manier de karakteristieken van hun nationale videokunst kon kiezen, zou het publiek een impressie kunnen krijgen wat videokunstenaars in het buitenland creëerden. De uitwisseling zou ook ten goede komen van videokunstenaars, die elkaar konden informeren en van elkaar konden leren. Wegens technische aspecten kon het Europees Video Circuit alleen éénkanaals werken verspreiden, installaties of werken met meerdere kanalen waren te moeilijk om te distribueren in verschillende landen.
Het programma bleek gevarieerd te zijn. De contributie van Italië had een sterk commercieel karakter en Spanje stuurde een documentaire over de architectuur van Gaudi in. Hongarije had een soort Eurovisie Song Festival verslag gemaakt terwijl Nederland en Duitsland meer onafhankelijke videokunst inbrachten. De Duitse contributie bestond uit een overzicht van hun videokunst, korte fragmenten aan elkaar gepraat door een presentator. MonteVideo koos voor het tonen van hele producties: "je laat toch ook niet alleen hoekjes van schilderijen zien?".[67] Onder andere *Untitled I* en *II* (1981) van Han Bierman werden vertoond in 'Simultaan Screening 85'.[68] Beide zijn geproduceerd door MonteVideo. *Untitled II* is een variatie op de eerste *Untitled* waardoor deze werken altijd samen vertoond worden. De bekende NOS-nieuwslezer Joop van Zijl – een oud bekende van René Coelho uit zijn VARA-tijd – leest een lange, onverstaanbare tekst voor, alleen bij incidentele woorden wordt plots het geluid aangezet. De woorden zijn uit hun context gehaald zodat ze samen een nieuwe betekenis krijgen. De nieuw gevormde cryptische mededelingen worden geïllustreerd door de beelden op de achtergrond. De gehele tekst die Van Zijl voorleest, was door Bierman vooraf op papier gezet en



Afb. 30 Han Bierman, Untitled I / II, *1981*

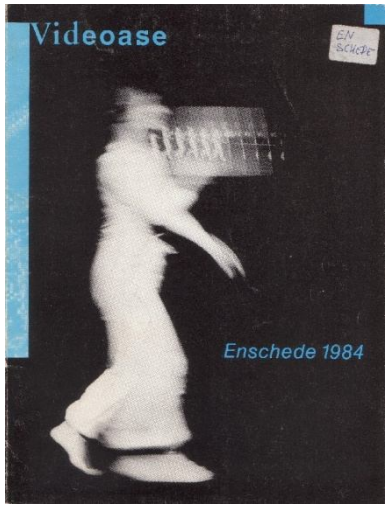
[67] Quote Lidewijde Smet, coordinator MonteVideo in: Erik Beenker, ' 'n Snippertje uit Duitsland naast wilde Hongaars pop' *Volkskrant* 26 september 1985

[68] Overige werken die in de compilatie opgenomen zijn onbekend. *Untitled I/II* bevinden zich in collectie NIMk.

bevat absurde nieuwsberichten. *Untitled II* is op zodanige wijze gemonteerd dat de stiltes tussen de hoorbare woorden zijn weggelaten. De mededelingen van *Untitled I* worden nu een lopend verhaal en daardoor geïntensiveerd.

Gedurende de maand juni van 1985 organiseerde MonteVideo ook op dinsdagavond vertoningen in het kader het *Holland Festival* (bijlage I). Dit jaarlijkse festival promoot en presenteert internationale beeldende kunst, theater, dans, opera, film en muziekproducties. Het festival heeft vele locaties in Amsterdam zoals de Stadsschouwburg, het Filmmuseum, Carré, het KIT Tropenmuseum, de Westergasfabriek en nog vele andere. In 1985 namen MonteVideo, TBA en Arti et Amicitiae – een kunstenaarsvereniging in Amsterdam – deel aan het 'Holland Festival' met een 'Canadian Video Art' programma. Coelho nam hiervoor het initiatief en selecteerde 40 werken uit een totaal van 500 die hij representatief vond voor de ontwikkeling van Canadese videokunst. Werk van onder andere Kate Craig, Noel Harding, Sara Diamond en Cornelia Wyngaarden – toentertijd toonaangevende, Canadese videokunstenaars – waren opgenomen in het overzicht. In Canada schreef de wet voor dat televisiestations vijf procent van hun zendtijd, apparatuur en overige faciliteiten aan 'independent video' beschikbaar moesten stellen. Deze collectieve term omhelsde videokunst, korte films, journalistieke documentaires en maatschappelijk geëngageerde producties van Canadese bodem. De wet bestond om de veramerikanisering van Canadese televisie tegen te gaan.[69] In Nederland heerste de algemene opvatting dat door dit gunstige klimaat Canadese videokunst ook meer ontwikkeld zou zijn dan in Nederland. Het technische aspect was inderdaad geavanceerder, maar de inhoudelijke kwaliteit was "twijfelachtig volgens critici".[70]

MonteVideo promootte heel actief videokunst, niet alleen in Amsterdam-Noord. MonteVideo werkte waar mogelijk mee aan evenementen. De stichting distribueerde werk of participeerde zelf. Dit bleek al door de deelnames aan het *Holland Festival*, *Overal in Noord* en het Nederlands Videocircuit. De locaties konden verschillen: van een festival gewijd aan video tot een elektronicabeurs. In Enschede vond in september 1984 een videofestival plaats, genaamd *Videoase*. Het jaar van het twintigjarig jubileum van videokunst, maar de organisatie van *Videoase* was van mening dat videokunst pas aan het begin van haar ontwikkeling stond.[71] *Videoase* wilde een contributie doen aan de ontplooiing van videokunst door het publiek te confronteren met dit – in hun ogen – ongereguleerde fenomeen. Het festival presenteerde verschillende vormen van video aan een



Afb. 31 Catalogus Videoase, 1984

[69] Anoniem, 'Video-marathon Canada', *Dagkrant Holland Festival*, 3 juni 1985

[70] Jan Libbenga, 'Techniek Canadese video's imponeert', *NRC* 7 juni 1985

[71] Patrick Drijver, Erik Eshuis, Peter Scholten (red.), *Videoase*, tent.cat. Enschede 1984, p. 1

algemeen publiek. Het programma – van 26 tot en met 28 september – behelsde de presentatie van enkele installaties, performances en workshops, naast een uitgebreid aanbod van videotapes. *Videoase* probeerde een chronische ontwikkeling vast te leggen met werken van pioniers zoals Nam June Paik en Livinus en tegelijkertijd wilde het opkomende kunstenaars een kans geven door ook werk van AKI-studenten te tonen. Ook muziekvideo's werden vertoond, een nieuw verschijnsel sinds de komst van MTV in 1981.[72] Het Kijkhuis als de organisator van het World Wide Video Festival en de organisatie van *Videoase* maakte een selectie uit het totaalaanbod. Deze selectie vormde een onderdeel van de programmering. De werken die getoond werden kwamen uit de collecties van MonteVideo, TBA, Kijkhuis of het Lijnbaancentrum.[73] Globaal gaf Videoase een overzicht van onafhankelijke videoproducties van over de hele wereld waardoor het publiek met de diversiteit van videowerk kon kennismaken.

Ook een groot evenement waar MonteVideo aan participeerde was de *FIRATO*. Dit was een tweejaarlijks evenement in augustus – september dat recentelijk op de markt uitgebracht audio- en videoapparatuur aan het grote publiek introduceerde. In 1950 werd de eerste editie georganiseerd door de Fiar – Vereeniging van Fabrikanten, Importeurs en Agenten op Radiogebied – in het Bellevue in Amsterdam. Het evenement verhuisde naar het oude RAI complex in 1955 waar het werd geopend door de burgemeester van Amsterdam, Mr. A.J. d'Ailly. In 1963 – de dertiende editie – verhuisde *FIRATO* naar de nieuwe RAI waar de rest van zijn bestaan is gebleven.[74] De lancering van het nieuwe televisienet Nederland 2 vond plaats tijdens FIRATO 1963. Deze uitzendingen maakten het evenement populair bij het grote publiek. Het aanbod van deze editie was dan ook meer gericht op de consument in plaats van op elektronicabedrijven. De meest beroemde introductie van de FIRATO was van de kleurentelevisie: de eerste uitzendingen in kleur kwamen vanaf de FIRATO. De beurs had een traditie gecreëerd met het introduceren van nieuwe technieken aan het grote publiek. Het duurde het dan ook niet lang voordat FIRATO video(kunst) opnam in het evenement. In 1982 – hetzelfde jaar als de introductie van de Compact Disc op de FIRATO – zond de Vereniging KabelTV Amsterdam elke dag live uit vanaf de FIRATO met Amsterdam TV 82. In samenwerking met MonteVideo werden videotapes van Nederlandse kunstenaars getoond. De presentatrice Albertine Pereau Dumont interviewde René Coelho, die ook de video's introduceerde. De getoonde werken waren: *Moiree* (1975) van Livinus, *Related Forms* (1980) van Bert Schutter, *Making Visible* (1980) van Henk

---

72 Reebee Garofalo, *Rockin' Out: Popular Music in the USA*, Boston 2007

73 Het is onduidelijk welk werk van welk instituut kwam.

74 FIRATO 1963 bevatte 150 stands en 14.100 bezoekers betaalden *fl* 2,- voor entree.

Heideveld, *Work* (1980) van Rene Coelho, *BBC news* (1981), *News Resonance* (1981), *Vale of Tears* (1982) van Servaas, *Impressions* (1978) van Nan Hoover, *Solar System* (1979) van Floris Kolvenbach, *10/11/12-3-1982* (1982) van Auto Awac, *Videoscreen 696 TV* (1982) van Dedo en *De afwas* (1981) van Viduo.[75] Coelho gaf in het interview aan dat niet elke tape erg "aangenaam" was om naar te kijken. Als voorbeeld noemde hij zijn eigen *Work*, een lange, monotone video over lopendebandwerk. Het moest dan ook niet bekeken worden zoals een normaal televisieprogramma maar in een andere kijkmodus, meer zoals in een museum of in een galerie. In het interview verklaarde Coelho dat videokunst per definitie niet geschikt was voor normale televisieuitzendingen, maar uitgezonden zouden moeten worden op een aparte zender zoals al het geval was in New York. Coelho zag de kunstenaar als de essentiële verbinding tussen mens en technologie in een tijd dat de immer ontwikkelende technologie zich ontplooide tot te gecompliceerd en te snel voor de gemiddelde persoon.[76] In 1984 nodigde het FIRATO-bestuur MonteVideo uit om een kleine tentoonstelling binnen de FIRATO te organiseren. Het bestuur vond het belangrijk om aandacht te schenken aan de verschillende vormen van gebruik die mogelijk was met de tentoongestelde, moderne technologie. MonteVideo besloot in deze geest twee mediumspecifieke installaties neer te zetten. Servaas' *Pfft* (1982) was één van deze twee gekozen werken. In deze installatie wordt het beeld en geluid van de opname direct omgezet in pneumatische luchtdruk, waardoor het lijkt alsof de man op het televisiescherm tegen een echte witte veer blaast die zich voor de televisie bevindt. Op registratievideo's van FIRATO – gemaakt door MonteVideo – is de reactie van het geamuseerde publiek te zien. *Mill x Molen* (1982) van Bert Schutters is de tweede installatie waarin dynamische videobeelden gecombineerd worden en tegelijkertijd in contrast staan met statische televisietoestellen. Twaalf toestellen vormen een sculptuur van vier wieken van een windmolen. De videobeelden op de toestellen tonen de ronddraaiende wieken van een traditionele windmolen. Het statische karakter van de sculptuur contrasteert met deze bewegende beelden, maar tegelijkertijd benadrukken ze elkaar.[77]



Afb. 32+33 Bezoekers van de FIRATO *bij* Pffft *en* Mill x Molen

Ontwikkelingssubsidie

In 1982 initieerde het ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur (WVC) de zogenaamde 'ontwikkelingssubsidie'. Deze subsidie ging naar culturele instellingen die in een experimentele beginfase stonden, als een soort startsubsidie. Op deze manier hoopte WVC een

[75] Vereniging KabelTV Amsterdam, *MonteVideo op Firato-TV,* videoproductie, Amsterdam 1982, archief NIMk. Werken bevinden zich in collectie NIMk.

[76] Vereniging KabelTV Amsterdam, *MonteVideo op Firato-TV,* videoproductie, Amsterdam 1982, archief NIMk

[77] Beide werken bevinden zich in collectie NIMk

vernieuwing van het kunstaanbod te bevorderen.[78] Het eerste jaar viel video nog onder de sector Film, maar in 1983 adviseerde de Raad voor de Kunst videokunst te promoveren tot een eigen sector in de beeldende kunst. In 1984 herhaalde de Raad voor de Kunst dit advies. Het geld kwam aanvankelijk uit potjes van andere sectoren, waardoor er slechts ruimte was voor het subsidiëren van twee video-instellingen – MonteVideo en TBA. In 1985 schoof WVC echter in de geldverdeling en maakte meer geld vrij voor de sector video. De Raad voor de Kunst adviseerde het geld te verspreiden over alle achttien video-instellingen die toentertijd bestonden.[79] De verstandhouding tussen de minister van WVC, Eelco Brinkman, en de Raad voor de Kunst was niet al te best, eerder al negeerde Brinkman de adviezen over het orkestenbestel, het toneelbestel en het Holland Festival.[80] Ook dit keer legde minster Brinkman het advies naast zich neer en besloot juist te centraliseren in plaats van het geld uit te spreiden over zoveel mogelijk instellingen. Het beschikbare bedrag werd verdeeld over vier grote audiovisuele kunstcentra: MonteVideo, TBA, Aorta en Paviljoen 12.[81] Aorta in Amsterdam was werkplaats en Paviljoen 12 concentreerde zich op performancekunst.[82] MonteVideo kreeg de toezegging van WVC dat het gedurende de komende drie tot vijf jaar een structurele subsidie kon verwachten. Hierdoor kon de stichting een lange termijnplanning maken. Over het beleid omtrent stipendia, werkbeurzen en projectsubsidies voor kunstenaars was MonteVideo minder tevreden. De stichting bemiddelde vaak voor kunstenaars bij het aanvragen van een stipendium en had daarom direct te maken met dit beleid. Het WVC hield – volgens MonteVideo – geen rekening met de hoge productiekosten voor kunstenaars die met video werken, waardoor zij weinig werk konden produceren wat weer het gevolg had dat de kunstenaars geen zelfstandig inkomen konden genereren. Het contact met de Raad voor de Kunst liep stroef. MonteVideo gaf aan hier geen verbetering in te verwachten en noemde het orgaan 'een ontoegankelijk lichaam'.[83] De ontwikkelingssubsidie voor 1985 kwam te staan op *fl* 396.000,- wat een aanzienlijke financiële ruimte gaf. Met gemeentelijke en provinciale subsidies erbij opgeteld, kwam het totaal aan subsidie op *fl* 463.400,- te staan, een toename van ruim 68% ten opzichte van 1984. De stichting kon de professionalisering – ingezet in 1984 – doortrekken. De eigen inkomsten – zoals de verhuur van faciliteiten en entreegelden – kenden een toename van bijna

---

78 Raad voor de Kunst, 'Ontwikkelingssubsidies 1984', *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 15 (1984) 3, pp. 14-17

79 Namen van de achttien bedoelde instellingen staan niet vermeld.

80 Anoniem, 'Elco Eigenwijs', *Parool* 23 juli 1985

81 Anoniem, 'Ministerie ziet toekomst in videokunst' *krant onbekend*, archief NIMk

82 Paviljoen 12 wordt genoemd in 'Ministerie ziet toekomst in videokunst' (zie noot 81). Verdere informatie ontbreekt.

83 MonteVideo, 'Activiteitenverslag 1985', archief NIMk

40%. De professionalisering, mogelijk gemaakt door de vergroting van het budget, hield onder andere in dat de vrijwillige status van meerdere medewerkers kon worden omgezet in een betaalde functie. In totaal stonden er in het financiële verslag van 1985 veertien medewerkers op de loonlijst – gemiddeld waren er elf werknemers in eenzelfde periode werkzaam. De directeur van de stichting was René Coelho. Zijn dochter Miriam werkte als administratief medewerker. Verder was er een conservator aangesteld, Lidewijde de Smet, een publiciteits-medewerker, Joke Padmos, en meerdere technici, productieleiders, administratieve medewerkers en algemene staf-medewerkers.[84]
Op 31 december 1985 was de bestuurssamenstelling als volgt: [85]

Drs. C.G.G. Spaan	voorzitter
Mr. F.R.J. baron van Hövell	penningmeester
F. van Lier	bestuurslid
R. Geel	bestuurslid
R.J. Luyters	bestuurslid
N. Harding	bestuurslid

De locatie op de Buiksloterweg voldeed niet meer aan de wensen. De ruimte van MonteVideo was te krap geworden alle activiteiten. Voorstellen om met name de publieksfunctie van MonteVideo te verhuizen naar het centrum, vormden geen bevredigende oplossing gevonden voor de kleine behuizing. Zo kwam er onder andere een voorstel tot samenwerking van Museum Fodor, waarbij MonteVideo twee etages naast het museum op de Keizersgracht in Amsterdam in gebruik zou mogen nemen.[86] Ook werd MonteVideo benaderd met een voorstel tot een stichting 'De Nationale Culturele Club', een samenwerkingsverband tussen onder meer de Appel, STEIM, Corps de Garde en MonteVideo. De locatie zou de voormalige 'Groote Club' op de Dam moeten worden. Het bleef echter bij ideeën en de stichting ging het nieuwe jaar 1986 in zonder uitzicht op een oplossing.

De distributiecollectie van MonteVideo – het gedeelte van de collectie dat actief werd gedistribueerd naast de archiefcollectie – bleef gestaag groeien. Een kunstenaar kon zijn werk contractueel in handen geven van de stichting. Die zorgde ervoor dat het werk op zoveel mogelijk plekken vertoond werd, waaronder in het eigen gebouw. Van de opbrengst hield MonteVideo 25% vanwege de onkosten, de rest ging naar de kunstenaar.[87] In 1985 stuurden 62 kunstenaars werk in voor opname in de zo geheten

[84] MonteVideo, 'financieel verslag 1985', archief NIMk
[85] MonteVideo, 'Activiteitenverslag 1985', archief NIMk
[86] Museum Fodor werd in 1974 bestemd tot expositieruimte ten behoeve van alle beeldende kunstenaars in Amsterdam. Inmiddels is Museum Fodor gesloten.
[87] Felix Wilbrink, 'MonteVideo op de bres voor videokunstenaars', *Telegraaf* 11 juli 1985

distributiecollectie. Hiervan werden er 34 geaccepteerd door een selectiecommissie, zeventien Nederlandse en zeventien internationale kunstenaars.[88] Daarnaast werden er nog zeven kunstenaars uitgenodigd om werk in te zenden voor de collectie. In totaal werden in dat jaar 109 nieuwe werken verkregen voor de distributie. De nieuwe aankopen werden vermeld in het maandelijkse bulletin *Nieuws!* en er kwam een supplement voor de catalogus. Ter vergelijking is in het jaarverslag 2007 van het NIMk te lezen dat er 164 kunstenaars verzochten om in de distributie te worden opgenomen. Ondanks dit grote aanbod zijn er slechts 33 nieuwe werken van 23 kunstenaars geselecteerd voor de collectie: 'De toegenomen kwantiteit van het aanbod lijkt vooralsnog niet met de toenemende kwaliteit van het werk samen te gaan', volgens het NIMk.[89] Eind 1985 maakte MonteVideo de balans op en stelde op grond van de toegenomen verhuur en aankoop van videobanden dat de aandacht voor videokunst nog steeds groeiende was. Tegelijkertijd was de behoefte aan een logistiek goedlopend en financieel acceptabel distributiecentrum groter dan mogelijk was. Dit maakte dat het rendement van distributie voor de kunstenaar slechts gering was.[90] Een andere kerntaak van de stichting – die nauw verbonden was aan de distributie – was de algemene promotie en presentatie van videokunst. MonteVideo profileerde de Nederlandse videokunst door het verschaffen van schriftelijke informatie in de vorm van de catalogus, een algemene informatiemap en het maandelijkse promotieblaadje *Nieuws!*. Daarnaast probeerde de stichting veel aanwezig te zijn op festivals en evenementen om zo een netwerk van distributeurs, organisaties, pers en overige contacten op te bouwen en te onderhouden. De aandacht van de pers voor het instituut groeide inderdaad, maar dit kwam ook door een groeiende aandacht voor videokunst in het algemeen.[91] MonteVideo hechtte ook veel belang aan de voortzetting van de donderdagavondvertoningen. Constant probeerde de stichting nieuw publiek te trekken voor deze avonden. De zolder van de Buiksloterweg bleek ongeschikt voor het tentoonstellen van installaties en performances. Ook de toegankelijkheid van het pand liet te wensen over. De ruimte werd op een gemiddelde avond door vijftien betalende mensen bezocht en met een aantal niet-betalende gasten erbij opgeteld, was de zaal meestal voor 60% gevuld.[92] Bij elkaar maakte dit de donderdagavond een structurele verliespost. Hoewel het verlies niet heel groot was – *fl* 87,50 op een avond vergeleken met een volle bezetting zonder CJP-kortingen – was het duidelijk van belang om uit te

[88] Leden van de selectiecommissie onbekend.
[89] Nederlands Instituut voor Mediakunst, *Jaarverslag 2007*, Amsterdam 2007
[90] MonteVideo, 'activiteitenverslag 1985', archief NIMk
[91] Dit blijkt door de groeiende aantal activiteiten en evenementen op het gebied van videokunst in Nederland.
[92] MonteVideo, 'activiteitenverslag 1985', archief NIMk

kijken naar een nieuwe locatie. Het productiecentrum draaide daarentegen op volle toeren. In 1985 verleende MonteVideo faciliteiten en praktische assistentie bij de productie van werk van 106 kunstenaars. Dit liep uiteen van advisering tot assistentie bij de werkzaamheden, voornamelijk op het gebied van postproductie. Deze algemene term wordt gebruikt voor alle processen nadat de opnames zijn gemaakt zoals montage en nabewerking. Daarnaast was MonteVideo nauw betrokken bij de totstandkoming en uitvoering van 28 grotere projecten op uiteenlopende gebieden waarbij verschillende afdelingen van MonteVideo werkzaam waren.[93] De productieactiviteiten van de stichting namen toe, maar dit wil niet zeggen dat ook het aantal producties toenam. Door de langere duur en de meer ingewikkelde uitvoering van projecten was de kwantiteit van producties niet toegenomen. Door een gespecificeerde subsidie in 1984 van het Prins Bernhard Cultuurfonds kon MonteVideo computerapparatuur aanschaffen en aanvullen, op voorwaarde dat de stichting de apparatuur zou exploiteren. De computer had voorzichtig zijn intrede gedaan in de kunstwereld, maar was voor de meeste kunstenaars nog te kostbaar om mee te werken. MonteVideo wilde voorzien in deze behoefte. Maar in de praktijk bleek dat de computer meer dan de helft van de tijd werd gebruikt voor administratieve doeleinden. Ook werd gestart met het digitaliseren van het documentatiemateriaal. De bedoeling was alle informatie – zoals tijdschriften, catalogi, boeken en losse artikelen – in een 'elektroniese kaartenbak' te catalogiseren.[94] Dit computerbestand moest verwijzingen naar dertien hoofd- en tweeëntwintig deelonderwerpen herbergen. Elke referentie bevatte naast een bronvermelding ook een korte samenvatting van het betreffende artikel. De documentatie werd intern gebruikt voor publiciteit en als voorbereiding voor documentaires en interviews. Extern gebruikten journalisten en studenten het beschikbare materiaal voor het schrijven van artikelen of scripties. Het digitaliseren van het documentatiemateriaal is helaas nooit voltooid, in augustus 1986 werd MonteVideo genoodzaakt alle bedrijvigheid te staken.

[93] MonteVideo, 'activiteitenverslag 1985', archief NIMk. De productieactiviteiten van MonteVideo zijn zeker interessant maar complex. Om hier gedetailleerd op in te gaan, vergt een geheel eigen onderzoek. Op het moment is het NIMk bezig met een onderzoek naar de productie van installaties.

[94] MonteVideo, 'activiteitenverslag 1985', archief NIMk



Afb. 32 Michel Cardena, 25 Caramboles en variaties*, 1979*

René Coelho: "De periode van 1985 tot ongeveer 1995 vind ik het meest interessant. Ik zie met name de sync-starter als een grote doorbraak. Toen ging men van één monitor naar heuse installaties. Er is een werk van Michel Cardena, zoals hij toen nog heette, dat bestaat uit drie monitoren. Er wordt een biljartbal weggestoten en gevolgd door drie camera's. De drie monitoren laten dus vanuit drie camerapunten de weg van die bal zien. Dat moet gelijk. Maar ik in mijn eentje kreeg dat niet voor elkaar, ik heb simpelweg niet genoeg handen daarvoor. Toen heb ik een stok gepakt, daar drie kurken aan geplakt en zo kreeg ik het voor elkaar. De Vasulka's hadden in die tijd ook een provisorische oplossing voor hetzelfde probleem. Op de Buiksloterweg heb ik Peter De Jong opdracht gegeven om een degelijke sync-starter te ontwikkelen. MonteVideo was dus de eerste met een sync-starter. Maar goed, vandaag de dag zeggen meerdere mensen dat ze de uitvinder van de sync-starter zijn. Ik heb verder goede herinneringen aan het spreekuur. Dat is het enige waar ik soms nog wel heimwee naar heb. Eén keer per week had MonteVideo een vrije inloop. Kunstenaars met een goede technische kennis zaten dan aan tafel met kunstenaars die wel de ideeën hadden maar de technische vaardigheden misten. En ik zat er dan bij en bemoeide me ermee. Dat was natuurlijk helemaal niet de bedoeling (lachend) maar ik deed het toch."[95]

<u>MonteVideo raakt in de problemen</u>

22 mei 1986 – verschillende audiovisuele kunstcentra ontvangen een brief van de minister van WVC, mr. drs. Eelco Brinkman. De ontwikkelingssubsidie – zoals die was pgestart in 1985 – zal per 31 december 1986 opgeheven worden. De minister wil af van de verplichtingen die de ontwikkelingssubsidies met zich meebrengen. Hij besluit het advies van de Raad voor de Kunst aan te houden. Deze heeft na een vergadering van de afdeling Beeldende Kunst op 10 april 1986 het advies uitgebracht, met een drietal kernpunten:

- De subsidie zal voortaan enkel aan individuen worden verstrekt, niet langer aan instellingen of stichtingen. Het individu moet een kunstenaar zijn die de subsidie kan gebruiken om tijd te kopen in een commerciële productiestudio. De productiefaciliteiten van de NOS moeten makkelijker beschikbaar zijn voor artistieke doeleinden als alternatief voor de commerciële studio's.
- TBA zal aangewezen worden als het neutrale centrum voor de distributie, promotie, bemiddeling en documentatie van videokunst. TBA wordt daarom verzocht om voor 1 september 1986 een beleidsplan met begroting in te leveren voor het jaar 1987. In dit beleidsplan moet de instelling enkele eisen van de Raad

[95] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008. Met "De Vasulka's" doelt René Coelho op het kunstenaarsduo Woody & Steina Vasulka.

voor de Kunst verwerken: de videowerken moeten gericht zien op artistieke integriteit, het management moet adequaat zijn, zowel een scheiding tussen vereniging en stichting als ook een scheiding tussen bestuur en adviescommissie is vereist voor de neutraliteit, TBA moet een infrastructuur van steunpunten in Nederland opbouwen en apparatuur voor vertoning beschikbaar stellen aan anderen. Vergroting van de financiële ruimte door middel van de subsidie zal een realisatie van de voornemens vergemakkelijken. De subsidie zal een meerjarige activiteitensubsidie zijn, zodat er voldoende tijd is voor de opbouw.

– De Raad voor de Kunst zal zich in 1987 weer buigen over videokunst en beslissen of deze onder de afdeling Beeldende Kunsten blijft vallen.

De overige instellingen Kijkhuis, Meatball, Mediamatic en MonteVideo ontvangen nog in 1986 een afbouwsubsidie voor distributie en vertoningsactiviteiten, maar zullen vanaf 1987 alleen nog subsidie kunnen aanvragen voor bijzondere, eenmalige projecten, manifestaties of publicaties.[96]

De vijf genoemde instellingen waren verbijsterd door het besluit. Het was tijd om videokunst een vaste plaats te geven binnen het subsidiebeleid van WVC, zo was de gezamenlijke kritiek. De jonge kunstvorm moest de ruimte krijgen om zich te ontwikkelen. De Nederlandse infrastructuur moest hierin meegroeien, maar de voorgenomen centralisatie zou dit ernstig verstoren. Door de productiefaciliteiten, zoals beschikbaar bij MonteVideo en het Haagse non-commerciële productiecentrum Meatball niet langer te ondersteunen, was de kunstenaar aangewezen op commerciële studio's. Deze rekenden echter een veel hoger tarief dat slechts een kleine groep kunstenaars kon bekostigen – volgens MonteVideo was de huurprijs gemiddeld drie tot vier keer zo hoog bij een Amsterdamse commerciële instelling. Ruimte voor experiment was er niet meer. Het nieuwe advies van de Raad voor de Kunst ging lijnrecht in tegen hun eerdere advies uit 1984. Dit rapport sprak over decentralisatie waarbij het totale subsidiebedrag werd verdeeld over achttien instellingen. Het Kijkhuis, Meatball, Mediamatic, MonteVideo en TBA meenden dat dit eerdere advies beter onderbouwd en diepgaander was.

Minister Brinkman nam het advies van 10 april 1986 over, dit lag ook meer in de lijn zoals hij hem zelf al gekozen had een jaar eerder. De beslissing over het subsidiebeleid van 1986 stond oorspronkelijk gepland voor december 1985, maar WVC had deze deadline niet gered. Het besluit werd uiteindelijk pas halverwege mei 1986 genomen. Dit betekende dat de instellingen nog maar een half jaar hadden om zich voor te bereiden op het gemis van een groot deel van hun inkomen. Tevens ontstond er een gat in de

[96] Raad voor de Kunst, ‘Verslaggeving Raad voor de Kunst’, bron onbekend, archief NIMk

financiële begroting van 1986 omdat er plots een stuk minder subsidie binnenkwam dan gepland.

Op 4 juni kwamen de vijf instellingen bij elkaar en stelden een gezamenlijke brief op voor de minister waarin zij hun angsten verwoordden:

"Geachte Minister,

(...) Wij hebben door de jaren heen de diverse, uiteenlopende adviezen gevolgd, en in de tussentijd met karige middelen een video-infrastructuur ontwikkeld waarvoor we ons, ook internationaal gezien, niet hoeven te schamen. Een netwerk van productie, documentatie, distributie en vertoning is zorgvuldig opgebouwd en op de kunstenaar afgestemd.

(...) In het advies van de Raad voor de Kunst wordt de toekomstige financiële vlieghoogte niet aangegeven en wordt één organisatie opgezadeld met een aantal taken waar ze niet om gevraagd heeft."[97]

Tevens benadrukten de vijf betrokkenen de noodzaak van diversiteit op het gebied van distributie, documentatie, bemiddeling, vertoning en van werkplaatsen zodat kunstenaars de ruimte krijgen om te experimenteren. De brief verwees naar de individuele brieven van de vijf instellingen voor inhoudelijke argumentatie. Dit was niet de enige brief die de minister zou ontvangen. Ook diverse Nederlandse kunstenaars klommen in de pen, met het besef dat hun toekomst op het spel stond door de aangekondigde verandering. Marina Abramovic, Dedo, Nan Hoover, Servaas, Bert Schutter en Moniek Toebosch waren enkele brievenschrijvers die al een week na de bekendmaking hun protest naar de minister opstuurden. Ook succesvolle Nederlandse videokunstenaars konden hun betaalbare werkplaats en artistieke begeleiding niet missen. Beginnende kunstenaars – zoals de studenten op de AKI en de Rietveld Academie – verzamelden handtekeningen. In het buitenland had het nieuws zich inmiddels ook verspreid en vanuit Europa, Canada en de Verenigde Staten kwamen brieven van kunstenaars en instellingen, gericht aan minister Brinkman uit protest of aan de staf van MonteVideo met een steunbetuiging.

[97] Kijkhuis, Meatball, Mediamatic, MonteVideo en TBA, brief aan minister Brinkman, 4 juni 1986, archief NIMk



Afb. 33 Swip Stolk, Rouwkaartenactie*, 1986. Deze kaarten kon men opsturen om protest aan te tekenen.*

Van alle betrokkenen kreeg MonteVideo de grootste klap. Bij de organisatie bestond de veronderstelling dat de minister een ontwikkelingssubsidie voor drie jaar had toegezegd, maar nauwelijks een jaar later werd deze subsidie weer ingetrokken. In de notulen van de bestuursvergadering van 2 juni 1986 is de reactie van het bestuur op de beruchte brief te lezen. Voorzitter Kees Spaan stelde dat het bestuur altijd rekening heeft gehouden met het mogelijk wegvallen van de subsidie en daarom heeft gestreefd naar een zekere onafhankelijkheid ten opzichte van overheidssubsidie. Deze plotselinge beleidswijziging kon echter niemand voorzien en kwam dus ook hard aan. Op basis van de veronderstelling dat de subsidie voor enkele jaren was toegekend, had MonteVideo een lange termijnplanning ontwikkeld die niet zomaar kon worden stopgezet vanwege lopende verplichtingen aan derden. Zo waren er arbeidscontracten aangegaan en overeenkomsten met betrekking tot technische faciliteiten. Alle mogelijkheden om de minister te overtuigen het advies van de Raad voor de Kunst naast zich neer te leggen passeerden, zelfs de mogelijkheid om de Raad voor de Kunst aan te klagen om zo het advies aan te vechten.

Op 13 juni ging het ministerie van WVC een gesprek

aan met MonteVideo. Aanwezig waren vanuit het ministerie de directeur Kunsten voor de ministeries WVC en OCenW Stevijn van Heusden, het hoofd van de Afdeling Beeldende Kunsten en Bouwkunst van het ministerie van WVC Hoos Blotkamp – de Roos en Arjen Rijnders, werkzaam bij WVC en tevens bestuurslid van MonteVideo. Kees Spaan, Rene Coelho en Niko Paape vertegenwoordigden MonteVideo. Om hun bezwaren nog wat kracht bij te zetten, namen zij een video-installatie van Servaas mee met de toepasselijke titel *Are you afraid of video?*. MonteVideo meende recht te hebben op een overgangssubsidie voor 1986 en 1987 en deze moest minstens *fl* 400.000,- zijn op basis van de beloftes die door WVC waren gedaan en waarop het MonteVideo beleidsplan was gebaseerd. Verder was het advies van de Raad voor de Kunst tot stand gekomen zonder het activiteitenverslag 1985 van MonteVideo te hebben gelezen. Dit verslag kon aantonen of het subsidiebeleid van 1985 goed besteed was, maar was volkomen genegeerd in de besluitvorming over de subsidieverstrekking van 1986. MonteVideo vond dat de stichting recht had op een afbouwsubsidie gedurende 1986 en 1987 zodat de organisatie kon overschakelen van inkomsten voor een groot deel steunend op overheidssubsidie naar een onderneming waar zelfstandig eigen inkomsten werden gegenereerd. WVC bleek gevoelig voor de argumenten en stelde dat als MonteVideo voor 1 september een solide beleidsplan tot privatisering zou presenteren, geld zou worden vrijgemaakt voor een overgangssubsidie. Het bedrag hiervan zou afhangen van de plannen van de stichting.



Afb. 34 Servaas, Are you afraid of video?, *1984. Geïnstalleerd op het ministerie van WVC, Rijswijk, 13 juni 1986*

De beleidsnotitie uit augustus 1986 presenteerde een planning, geënt op een kostendekkende functionering van de stichting in 1988. Dit zou kunnen door zichzelf te profileren als productiestudio voor elektronische mediakunst. Streven was dat de tarieven voor kunstenaars niet omhoog zouden gaan, maar de bezuinigingen zouden onder andere gezocht worden in vermindering van betaald personeel – enkele werknemers waren reeds ontslagen. Verder zou MonteVideo kunnen werken als zelfstandig producent en projecten kunnen aantrekken waardoor inkomen werd gegenereerd. Er zou een evenwicht bereikt moeten worden tussen dit soort productieactiviteiten en het dienen als productiestudio voor

artistieke doeleinden. Het facilitaire deel van MonteVideo zou op deze wijze blijven bestaan, de activiteiten op het gebied van distributie, presentatie, promotie en bemiddeling zouden worden verlaten opdat TBA hierin een monopolie zou krijgen. Wat er moest gebeuren met de collectie van MonteVideo was het bestuur nog niet duidelijk. De overgangssubsidie moest helpen om een structuur te bereiken waarin MonteVideo kostendekkend en zonder overheidssubsidie zou functioneren. Maar voordat WVC over het beleidsplan kon oordelen, kwamen er nog meer problemen op het pad van MonteVideo. De stichting kreeg minder subsidie dan begroot voor 1986 – namelijk *fl* 107.000,- minder. Hierdoor stopte de ABN Bank de kredietverstrekking: door de teruggetrokken subsidie had de bank het vertrouwen verloren in het krediet van MonteVideo. Er ontstond een groot gat in het budget en kon MonteVideo openstaande rekeningen niet meer betalen. WVC schrok van de serieuze geldproblemen. Naast de beleidsnotitie 1987 eiste WVC nu ook een duidelijke begroting en zekerheid over de momentele financiële situatie.[98] Door het onvermogen de schulden van de stichting af te lossen – dit had ook te maken met slechte boekhouding en het plotselinge vertrek van de boekhouder – besloot het bestuur het personeelsbestand terug te brengen tot één persoon: René Coelho. Ook zou MonteVideo verhuizen, terug naar de plek waar het allemaal begon: Singel 137. Deze locatie zou een dagelijks geopende galerie kunnen huisvesten, naast de ruimtes bestemd voor productie en distributie. Technisch personeel zou op freelance basis moeten worden ingehuurd, omdat er simpelweg geen geld beschikbaar was voor een regelmatig salaris. Coelho nam door in te stemmen met dit besluit een inkomensrisico en droeg ook het risico van huisvesting in het geval dat de inkomsten in het begin niet dekkend zouden blijken. In het bestuur was er echter een interne discussie ontstaan. Het bestuur stond perplex van de cijfers. Door de slechte boekhouding was de ernst van de situatie niet eerder bekend. Nu kwamen er steeds meer schulden en onbetaalde rekeningen naar voren waardoor het nadelig saldo 1986 inmiddels een verontrustend bedrag van een ruime *fl* 85.000,- had aangenomen. Daarbij waren nog vele kosten niet berekend, waardoor de schuld nog hoger zou oplopen. Een automatisch faillissement, vreesden Niko Paape en Frans van Hovell.[99] Er ontstond onenigheid over wat de volgende stap van de stichting zou moeten zijn: een accountant inschakelen, een curator aanstellen of nog even afwachten. Harde woorden vielen in de vergadering waaruit het ongenoegen bleek over het functioneren van Coelho. Het feit dat Coelho inmiddels ruim *fl* 6.700,- had uitgegeven

98 W.S. van Heusden, brief aan het bestuur van de stichting MonteVideo, 11 september 1986, archief NIMk

99 MonteVideo, notulen bestuursvergadering, 16 december 1986, archief NIMk

aan de verbouwing van en verhuizing naar Singel 137 werd logischerwijs ook niet geappreciëerd. Coelho verdedigde zichzelf door te wijzen op de *fl* 40.000,- die het WVC had beloofd voor de verhuizing. Het bestuur had ernstige twijfels gekregen in het vermogen van Coelho. Ook verschilden de meningen over welke functie MonteVideo zou moeten vervullen op nieuwe locatie. Coelho pleitte voor een voortzetting van MonteVideo zoals het de afgelopen jaren had bestaan, zij het in een uitgeklede vorm zonder subsidie en zonder personeel in vaste dienst. Coelho had er vertrouwen in dat dit mogelijk was, eigenlijk had hij van 1978 tot en met 1983 precies hetzelfde al meegemaakt. Maarten Noyons en Niko Paape zagen hierin geen toekomst en vonden dat de focus op videokunst passé was. De mediakunst ontwikkelde zich in de richting van de integratie van nieuwe technieken. Met name de interactieve beeldplaat – een combinatie van video met computerfuncties – had hun interesse gewekt. Meegaan in de tijd betekende volgens Noyons en Paape een ruimte bieden voor het experiment met nieuwe technieken in de vorm van een laboratorium of werkplaats waar een kunstenaar de technologie kon verkennen.[100] Zij stelden tevens voor om de faciliteiten een dag per week ter beschikking te stellen aan een organisatie buiten de kunstwereld om inkomsten te verwerven. Het bestuur was bang dat het commerciële aspect het artistieke gedeelte zou overschaduwen. Het lukte Noyons en Paape niet om het bestuur te overtuigen van hun visie en in 1987 bleven zij dan ook achter op de Buiksloterweg 3 – 5 waar zij Media Art Development oprichtten, een werkplaats voor kunst, technologie en wetenschap.[101]

> René Coelho: "Ik had heel even het idee dat de doorbraak van videokunst was gekomen toen *The Luminous Image* kwam, *Firato* video vertoonde en door vergelijkbare activiteiten. Maar die hoop verbleekte snel toen onze subsidie werd ingetrokken. Dat was een grote teleurstelling. Ik belde vanaf mijn vakantie in Ierland en kreeg te horen dat MonteVideo failliet was. Het bleek een opeenstapeling van tegenslagen. Onze boekhouder, dat is een mooi verhaal. Hij bleek helemaal geen boekhouder te zijn! Ik had die man zelf aangenomen nota bene, een jaar eerder. Gedurende een jaar zat hij op het kantoor driftig te tikken op zijn computer. Die hadden we toen al, heel bijzonder. En mijn dochter Mirjam zat tegenover hem en ze had ook niets door. Al die tijd zat die zogenaamde boekhouder te tikken op zijn toetsenbord maar hij deed helemaal niets. Rekeningen werden niet betaald en schulden stapelden zich op waar we geen weet van hadden. Dat kwam pas uit toen onze subsidie wegviel. En onze boekhouder was met de noorderzon vertrokken.

[100] Max Bruinsma, 'Geen subsidie? Net zo makkelijk!', *Mediamatic* 3 (1987) 1 (januari) pp. 99-102

[101] Jan Libbenga, 'Scheiding in de wereld der video-kunst', *NRC Handelsblad* 2 maart 1987

> Daar bovenop waren er enkele deloyale kunstenaars die hun rekeningen niet meer betaalden. Zij dachten waarschijnlijk: 'dat MonteVideo is toch failliet, dus die rekeningen hoeven we niet meer te betalen'. En als laatste tegenslag pleegden twee medewerkers van me een soort coup. Ik was heel teleurgesteld in een aantal mensen. Ik heb overwogen om er helemaal mee te kappen, maar de voorzitter van het bestuur toentertijd, Felix Rottenberg, gaf me weer wat moed. Hij gaf een duwtje in de rug, waardoor ik dacht: 'mooi dan beginnen we helemaal opnieuw'. Toen zijn we terugverhuisd naar de Singel. Mijn dochter en ik gingen mee en ook het bestuur. Maar we werkten gedurende die eerste periode op de Singel voor niets."[102]

TBA beleidsplan

TBA was verbluft door de positie die de Raad voor Kunst had bedacht voor de instelling, maar ging uiteindelijk wel in op de uitnodiging een beleidsplan te schrijven voor 1987. Eind 1986 diende TBA het 'Beleidsplan 1987 e.v.' in met daarin beschreven de te ondernemen stappen om TBA het landelijke centrum voor videokunst met betrekking tot distributie, vertoning, bemiddeling en documentatie te maken. Naast de eisen die WVC en de Raad voor de Kunst hadden opgesteld, had het bestuur van TBA zelf ook nog enkele voorwaarden verwerkt in het beleid, zoals het creëren van betaalbare, eenvoudige productiefaciliteiten die dreigden te verdwijnen door het voorgenomen subsidiebeleid. Ook de theorievorming moest een plek krijgen in het nieuwe TBA. De stichting had een planning gemaakt waarin het in oktober 1987 over zou schakelen naar 'TBA nieuwe stijl'.[103]

> René Coelho: "Die kunstvorm, daar willen ze [WVC] vanaf, ze vinden het te duur en niet interessant, dus hebben ze de productieplaatsen de nek omgedraaid en de distributiefaciliteiten op één na, omdat ze – volgens mij, hoor – eigenlijk vinden dat die hele video maar een natuurlijke dood moet sterven. Het is een sterfhuisconstructie. Ik vraag me af hoe TBA zich daaruit redt, ik hoop dat het goed gaat."[104]

[102] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008

[103] Time Based Arts, 'Beleidsplan 1987 e.v. Time Based Arts', archief NIMk

[104] Max Bruinsma, 'Geen subsidie? Net zo makkelijk!', *Mediamatic* 3 (1987) 1 (januari) pp. 99-102

Deel III: 1987 – 1993 MonteVideo nieuwe stijl

Na een reeks tegenslagen besloot MonteVideo een frisse start te maken op de Singel 137. De activiteiten bleven grotendeels gehandhaafd, maar de organisatie werd teruggebracht tot een minimum. Binnen relatief korte tijd draaide MonteVideo weer volop mee. In 1988 ontving de stichting van de Rijksdienst Beeldende Kunst de opdracht om een internationale, reizende tentoonstelling te maken. Dit resulteerde in de succestentoonstelling *IMAGO*. Met TBA ging het juist bergafwaarts en het onwaarschijnlijke gebeurde: MonteVideo en TBA gingen samen op in het Nederlands Instituut voor Mediakunst.

Galerie René Coelho

PERSBERICHT

MONTEVIDEO OPENT NIEUWE MEDIAGALERIE amsterdam, september 1987

MonteVideo, het amsterdamse produktie- en distributiecentrum voor mediakunst, dat vorig jaar zijn WVC-subsidie kwijtraakte, leeft nog.
Op 1 september opent de stichting een nieuwe galerie, genoemd naar haar oprichter, Galerie René Coelho.
De galerie is gespecialiseerd in kunst, gerelateerd aan het gebruik van de elektronische media.

De eerste expositie, van 1 t/m 30 september (geopend op werkdagen van 12 tot 18 uur), is gewijd aan het werk van NAN HOOVER en omvat fotografie en video.

Verder staan op het programma: oktober – Pieter Baan Müller, november – Richard Hefti, december – Frits Maats.
In 1988 zal aandacht worden geschonken aan het werk van Christiaan Bastiaans, Ricardo Füglistahler, Noel Harding, Bert Schutter, Bill Viola en Peter Zegveld.

Galerie René Coelho is gevestigd aan het Singel 137, Amsterdam.

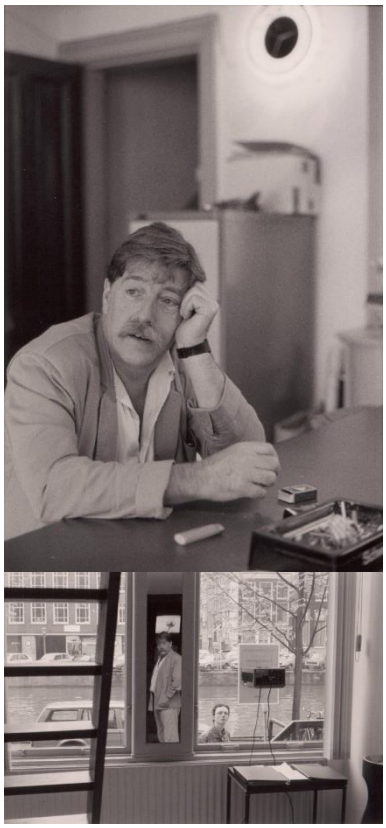
Op 1 januari 1987 verhuisde MonteVideo weer terug naar de Singel. René Coelho had het vertrouwen van het bestuur teruggewonnen en overtuigde het van 'MonteVideo nieuwe stijl'. Coelho had de productiefaciliteiten van de stichting kunnen behouden doordat onder andere het Nederlands Theater Instituut, de Rijksacademie, de Rietveld Academie, de AKI en het Meervaart Theater een jaarcontract hadden afgesloten en vooruit betaalden. Bij elkaar verzamelde hij ongeveer *fl* 50.000,- dat samen met de overgangssubsidie van WVC de schulden van de stichting kon aflossen. Voor Coelho was het een geruststellende gedachte om alles weer zelf in de hand te hebben. Terwijl MonteVideo was uitgegroeid tot een grote instelling, was het tegelijkertijd ook volledig afhankelijk geraakt van de overheid. "Als men in Den Haag de hik krijgt, kun je het wel schudden."[105] Al na een jaar berichtte MonteVideo dat de



Afb. 35 Singel 137

[105] Jan Libbenga, 'Scheiding in de wereld der video-kunst', *NRC Handelsblad* 2 maart 1987

beslissing om ondanks de subsidiestop toch door te gaan de juiste was gebleken. De productiefaciliteiten bleven beschikbaar tegen aanzienlijk lagere tarieven dan in commerciële studio's en er was zelfs geld beschikbaar om nieuwe apparatuur aan te schaffen waardoor de mogelijkheden voor kunstenaar werden uitgebreid.[106] In september 1986 – na acht maanden van ordening en reorganisatie - opende MonteVideo de galerie René Coelho met "de eredivisie van de Nederlandse videokunst".[107] Dit betekende werken met de nadruk op het kunstzinnige aspect waarbij Coelho's persoonlijke voorkeur een grote rol speelde. Nieuwe technieken waren welkom maar moesten altijd in relatie staan tot de beeldende kunst en minder tot de media. "Kunst met een stekker", zoals Coelho het meerdere malen noemde bij gebrek aan een betere benaming. Elke maand presenteerde Galerie René Coelho een solotentoonstelling – (bijlage I). Deze exposities bestonden voornamelijk uit een enkel werk, vaak een installatie die zijn première beleefde in de galerie. Enkele keren – zoals bij de eerste tentoonstelling in september 1987 van Nan Hoover – bestond de expositie uit meerdere werken. Of de galerie organiseerde een overzichtstentoonstelling zoals in mei 1991 in samenwerking met het Stedelijk Museum en de Suzanne Biederberg Gallery ter ere van de 60-jarige verjaardag van Nan Hoover, getiteld 'Hommage aan Nan Hoover'. MonteVideo ondersteunde kunstenaars die niet alleen met video bezig waren, maar op een breder vlak met elektronische media. Zo organiseerde de stichting in januari 1991 een tentoonstelling met twee installaties van Peter Zegveld in zijn nieuwbouwwoning aan de Pieter Nieuwlandstraat. De elektronische *Premie-A installaties* onderstreepten de architectuur van het kale, nieuw opgeleverde appartement. Zegveld gaf zijn pessimisme over de nieuwbouw op een humoristische, absurde manier vorm om te kunnen overleven in zijn Premie-A woning.[108] In deze installaties gebruikte Zegveld geen video maar de werken pasten toch goed bij 'MonteVideo nieuwe stijl'. De stichting anticipeerde op "een nieuw soort kunstenaar door de continue vermenging van disciplines".[109] In dit kader ging MonteVideo samenwerkingsverbanden aan. Zo begon in deze jaren de werkrelatie met de Amsterdamse stichting STEIM – Studio voor Electro-Instrumentale Muziek – een samenwerking die nog steeds voortduurt. Voor het eerste gezamenlijke project van MonteVideo en STEIM zegde WVC een meerjarige projectsubsidie toe.[110] Samen met muziekcentrum de IJsbreker organiseerde MonteVideo een



Afb. 36 René Coelho op de Singel 137, datum onbekend

[106] Mirjam Coelho, persbericht *Non-profit, toch professioneel* januari 1988, archief NIMk

[107] Max Bruinsma, 'Geen subsidie? Net zo makkelijk!', *Mediamatic* 3 (1987) 1 (januari) pp. 99-102

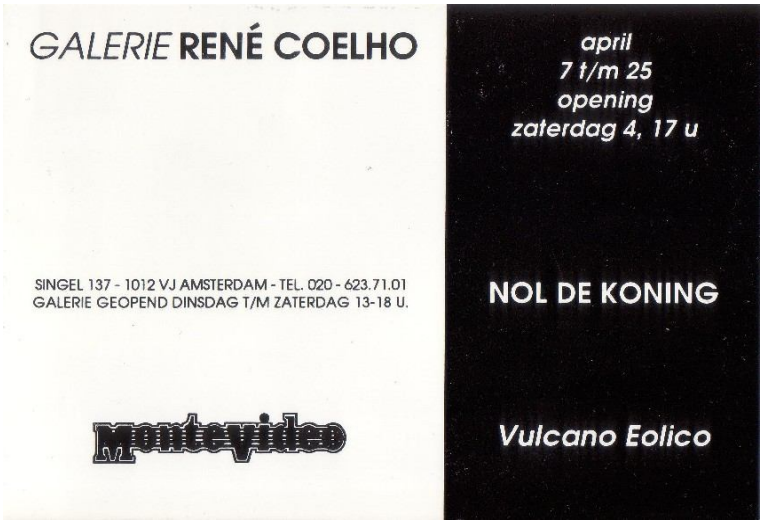
[108] Aad Kruining, 'Luidruchtige "Premie-A" van Peter Zegveld, *Nieuws van de Dag*, 18 januari 1991

[109] René Coelho, Openingstoespraak tentoonstelling Muziekcentrum de IJsbreker, 22 september 1987, archief NIMk

[110] MonteVideo, activiteitenverslag 1989, archief NIMk

tentoonstelling. Op zondagmiddag 22 november 1987 staan vier installaties opgesteld in het muziekcentrum. De vier werken van Fransje Jepkes en Pierre van Berkel plus een performance van Fred Kolman (geb. 1961) die dezelfde middag plaatsvond in de IJsbreker legden een structurele relatie tussen beeldende kunst en muziek.[111]

Galerie René Coelho presenteerde niet alleen mediakunst, maar verkocht ook werk. Het verkopen van videotapes moest een nieuwe inkomstenbron worden, voor MonteVideo en voor de kunstenaar. Deze tapes hadden een beperkte oplage van 25 stuks en waren genummerd en gesigneerd door de kunstenaar. Dit garandeerde een exclusiviteit die verdween zodra de tape illegaal gekopieerd zou worden. Met het bijgesloten certificaat kon de koper een vervanging van een tape krijgen, als deze door veelvuldig gebruik in kwaliteit achteruit was gegaan. Voor kunstkopers moest dit een nieuwe mogelijkheid bieden om contemporaine kunst te verzamelen. Door het plaatsen van advertenties in onder andere de *Quote* hoopte MonteVideo het gewenste publiek te bereiken.[112]



Afb. 37 Briefkaart tevens aankondiging in de huisstijl van Galerie René Coelho

IMAGO

Naast alle activiteiten van MonteVideo / Galerie René Coelho zette Coelho zich nog steeds in voor de algemene promotie van videokunst, nationaal en internationaal. In 1988 ontving MonteVideo de opdracht van de Rijksdienst Beeldende Kunst – tegenwoordig het Instituut Collectie Nederland – om een Nederlandse, rondreizende tentoonstelling samen te stellen. Dit resulteerde in *IMAGO: fin de siècle in Dutch contemporary art*, een tentoonstelling met hedendaagse beeldende kunst met elektronische aspecten als uitgangspunt, geschikt voor buitenlandse museale instellingen.[113] Coelho selecteerde

111 Openingstoespraak van René Coelho op 22 november 1987
112 Anoniem, 'Relatiegeschenk', *Quote* 3 (1988) 4 (april), p.133
113 MonteVideo, activiteitenverslag 1989, archief NIMk

veertien kunstenaars die representatief zouden zijn voor Nederlandse mediakunst. Onder hen bevond zich de jongere generatie die geschoold was in moderne media maar ook de oude garde die van oorsprong uit andere kunstdisciplines kwam. Bij allen diende de techniek slechts als middel en niet als doel, Coelho stelde in de inleiding van de catalogus veel belang te hechten aan het artistieke aspect.[114] De tentoonstelling opende in Nederland en daarna reisde gedurende een periode van vijf jaar over de hele wereld. Om dit te kunnen bewerkstelligen, legde Coelho veel contacten in het buitenland die uiteindelijk ook weer gunstig waren voor MonteVideo als stichting. Tijdens de voorbereidingen van *IMAGO* kwam Coelho in Japan in contact met professor Vitorio Fagone uit Milaan die aan de organisatie van het 'Video Art' festival in Locarno, Zwitserland deelnam. Professor Fagone was geïnteresseerd *IMAGO* en wilde de tentoonstelling graag presenteren op het *Video Art* festival in 1989. Toen hij hoorde dat deze nog niet klaar was – de tentoonstelling was gereed in 1990 – drong Fagone aan op een alternatief waarna MonteVideo met eigen apparatuur een expositie bouwde op de tweede locatie van het festival, Maccagno in Italië. Gedurende veertien dagen stonden *Videobuilder* van Jaap de Jonge, *Het Vuur* (1987) van René Reitzema, *IC / You Watch* (1989) en *ZOO* + beide van Ivo van Stiphout, opgesteld op het internationale festival. Door een bijdrage van WVC in de transportkosten kon het project binnen korte tijd worden gerealiseerd. De moeite die MonteVideo ondernam voor de tentoonstelling loonde, want de stichting ontving van de Raad voor Europa de 'Prix du Conseil de l'Europe' voor de opstelling in Maccagno.[115] De opening van *IMAGO* vond plaats op 30 mei 1990 tijdens de zesde editie van de KunstRAI – het tegenwoordige ArtAmsterdam – waar dertien werken van veertien kunstenaars geplaatst waren in de centrale hal van de RAI. Het aanbod varieerde van video-installaties tot interactieve computerprogramma's. De Rijksdienst Beeldende Kunst kocht alle dertien werken aan in het kader van de Rijksaankopen 1990. Drie werken waren speciaal voor de tentoonstelling gemaakt, namelijk *Revolution* (1989) van Jeffrey Shaw, *A Virus of Sadness* (1990) van Lydia Schouten en *Albert's Ark* (1990) van Bill Spinhoven. Alle werken stonden op laserdisc, waardoor de videotape niet langer nodig was. Dit had als voordeel dat de kwaliteit behouden bleef gedurende de tentoonstelling en terugspoelen van de banden verleden tijd was. Omdat sommige werken meerdere monitoren bevatte die synchroon moesten lopen, ontwikkelde MonteVideo een synchronisatieapparaat, de zogenaamde 'Disctator'. Het apparaat sloot dertig laserdiscspelers van in totaal 35 monitoren op elkaar die vanuit MonteVideo gestuurd konden worden. Dit toentertijd



[114] René Coelho e.a., *IMAGO : fin de siècle in Dutch Contemporary Art*, tent.cat. Amsterdam (Rijksdienst Beeldende Kunst) pp. 111-112

[115] MonteVideo, activiteitenverslag 1989, archief NIMk

futuristische aspect van de besturing maakte het mogelijk dat via een modem dagelijks de tentoonstelling gestart kon worden, waar ter wereld die ook stond.[116] Tot eind 1993 reisde de tentoonstelling nog langs Locarno in Zwitserland, Bratislava in Slowakije, Boedapest in Hongarije, Barcelona in Spanje, Gunma in Spanje, Oporto in Portugal, Sevilla in Spanje en Taipei in Taiwan. Op elke locatie was de gehele tentoonstelling met alle werken opgesteld. Mediamatic verzorgde in opdracht van de Rijksdienst de begeleidende publicatie. Deze Engels- en Nederlandstalige catalogus bevatte fotomateriaal van de werken, biografische gegevens van de kunstenaars en inleidende essays. Zowel de productie van de tentoonstelling als de catalogus werden financieel gesteund door WVC.[117]



Afb. 38 IMAGO *op de RAI, 1990*

René Coelho aan het woord: "Het primaire doel van *IMAGO* was het promoten van Nederlandse videokunst (en van MonteVideo) over de hele wereld. En dat ging redelijk makkelijk want het buitenland heeft altijd goed gereageerd op Nederlandse videokunst, beter dan in Nederland. Maar het kwam wel heel gunstig uit dat al die apparatuur na de tentoonstelling overbleef en dat MonteVideo dat kon verhuren aan kunstenaars. Want wij kregen subsidie om een hele tentoonstelling op te bouwen om het als een kant-en-klaarpakket aan het buitenland te kunnen aanbieden. Dus al de benodigde apparatuur werd aangeschaft en dat kon MonteVideo gebruiken achteraf. En (grappend) toen die apparatuur van *IMAGO* verouderd was, werd het tijd voor The Second. Maar zonder gekheid, ik vond die tijd fantastisch. Dat mis ik af en toe nog wel. Voor *IMAGO* is ook de digitale sync-starter ontwikkeld, omdat de buitenlandse suppoosten geen idee hadden hoe al die installaties werkten. Door de sync-starter hoefde de suppoost een enkele knop in te drukken en dan ging alles vanzelf aan. Dat werkte wel. Het was ook de bedoeling dat wij vanuit Amsterdam konden volgen hoe alles liep, maar dat heeft nooit gewerkt. Dan lagen we een week op onze knieën om alle snoertjes goed te leggen en dan hadden we nog geen verbinding. De internationale telefonie was nog niet zover. Maar voor de suppoost was het handig, zo'n eenvoudige knop voor het aan- en uitschakelen."[118]

<u>Een nieuwe impuls voor de mediakunst</u>

Terwijl MonteVideo succesvol overleefde zonder structurele overheidssubsidie, worstelde TBA juist met haar bestemming om het Nederlandse videokunstinstituut te worden. Eind 1986 leverde TBA op uitnodiging van WVC een beleidsplan in dat volledig steunde op subsidie, essentieel

116 Bas van Lier, 'Overzicht Nederlandse mediakunst primeur op de zesde KunstRAI', *NRC Handelsblad* 7 mei 1990

117 Informatie grotendeels ontleend aan het digitale archief van IMAGO op: www.montevideo.nl/en/_projecten/imago/index.htm , laatst bekeken op 8 december 2008

118 Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008

om te kunnen groeien als instituut. Het 'Beleidsplan 1987 e.v.' omvatte stappen om TBA het landelijke centrum voor de distributie, vertoning, bemiddeling en documentatie van videokunst te maken met een bijbehorende begroting van *fl* 600.000,-. Pas in april 1987 kwam hier een reactie op vanuit het WVC: het bedrag was te hoog, het geld bleef uit. TBA reageerde met een nieuwe begroting waarover weer opnieuw overlegd moesten worden tussen WVC en de Raad voor de Kunst. Drie jaar en slechts twee reacties van WVC later teerde TBA nog steeds op een minimale subsidie en bestond er geen landelijke instelling. Onderwijl stelde WVC in oktober 1987 wederom een adviescommissie samen, ditmaal met mensen die tot dan toe nog niet eerder betrokken waren bij de advisering. Dit betekende impliciet dat de beleidsnotities van TBA al terzijde waren geschoven. De meeste commissieleden kwamen voornamelijk uit de hoek van film en televisie, zoals ook Ernie Tee, mediatheoreticus. Hij schreef twee rapporten: *Videokunst en video-installingen* (september 1988) en *Elektronische mediakunst: archiveren, stimuleren* (april 1989). De Raad voor de Kunst nam deze twee rapporten over en bracht op 11 juli 1989 een nieuw advies uit dat opnieuw pleitte voor de oprichting van één centraal instituut voor de elektronische mediakunst. 'Videokunst' bestond inmiddels door de ontwikkelende techniek niet meer uit enkel video, maar groeide uit tot een breder begrip: mediakunst. Het instituut zou kunnen fungeren als een centraal archief en informatiecentrum dat naast promotie en ondersteuning van de elektronische mediakunst ook archivering en behoud van videokunst als kerntaak zou hebben.[119] Eind jaren '80 werd het belang van conservering van video steeds duidelijker doordat de videobanden in de loop der tijd steeds kwetsbaarder werden. Beeldmateriaal dreigde verloren te gaan. Het rapport van Tee *Elektronische mediakunst: archiveren, stimuleren* droeg bij aan de groeiende aandacht voor conservering.[120] Het oprichten van een centraal instituut voor elektronische mediakunst betekende ditmaal echter niet dat andere, reeds bestaande instellingen konden verdwijnen. De samenwerking tussen meerdere initiatieven kon de diversiteit van mediakunsten stimuleren, een 'inherente eigenschap van deze nog jonge kunstvorm'.[121] De centralisatie zou evenwel orde moeten scheppen in de jungle van de vele instituten, die alleen nog subsidie zouden ontvangen zolang ze een bijdrage konden leveren aan het landelijke instituut voor mediakunst. De Raad voor de Kunst adviseerde WVC om op korte termijn – voor 1 november 1989 – een dergelijk instituut op te richten. Daarnaast gaf de Raad nog een zogenoemde kwaliteitsadvies waarin het oordeelde over de kwalitatieve waarde van het

---

119 Raad voor de Kunst, 'Instituut voor de elektronische mediakunst' *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 20 (1989) 4, pp. 26-29

120 Raad voor de Kunst, 'Instituut voor de elektronische mediakunst' *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 20 (1989) 4, pp. 26-29

121 Raad voor de Kunst, 'Instituut voor de elektronische mediakunst' *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 20 (1989) 4, pp. 26-29

Kijkhuis, MonteVideo en TBA. Ditmaal concludeerde de Raad voor de Kunst dat alleen MonteVideo in aanmerking kwam voor een driejarige 'projectsubsidie'.[122] TBA verloor haar subsidie. In de loop der jaren was er bovendien frictie ontstaan binnen de organisatie. TBA en de Vereniging van Mediakunstenaars – zoals de Vereniging van Videokunstenaars zich inmiddels was gaan noemen – kregen steeds meer meningsverschillen over het te voeren beleid. Aart van Barneveld – de directeur van TBA – bemiddelde bij deze conflicten tot zijn overlijden in 1990. TBA zag geen andere uitweg meer dan haar deuren te sluiten voor publiek. Het pand aan de Bloemgracht 121 bleef in beheer van de Vereniging van Mediakunstenaars evenals de videocollectie die TBA had opgebouwd en inmiddels 750 tapes bevatte.[123]

Door het kwaliteitsoordeel van de Raad van de Kunst verloor ook het Kijkhuis haar overheidssubsidie. Maar omdat deze instelling al gedurende enkele jaren een aanzienlijke subsidie van Gemeente Den Haag ontving, had het wegvallen van de subsidie minder invloed op het Kijkhuis dan bij TBA. Gemeente Den Haag had architect Herman Herzberger opdracht gegeven een ontwerp te maken voor een nieuwe, ruimere locatie aan het Spui. Op basis hiervan was het Kijkhuis de perfecte kandidaat om uit te groeien tot het landelijke centrum voor mediakunst zoals de Raad voor de Kunst dat adviseerde, dacht het Kijkhuis.[124] Op initiatief van het Kijkhuis werd op 9 maart 1990 een studiedag georganiseerd over het mediakunstbeleid waarbij alle betrokken partijen plus een aantal buitenlandse deskundigen waren uitgenodigd.[125] "Wat is het toekomstige lot van 'kunst met een stekker' in Nederland?" was de vraag die het symposium bezighield. Alle emoties van de afgelopen vijf jaar kwamen tot uiting in een debat met de Raad voor de Kunst, het Kijkhuis, MonteVideo en TBA, waarin de drie laatstgenoemde vochten om het landelijke instituut te worden. Het symposium bracht geen concrete oplossingen of antwoorden, maar het was wel op deze middag dat TBA en MonteVideo tot de eerste plannen kwamen om samen de krachten te bundelen.[126] Vanaf 1991 kwamen MonteVideo en Time Based Arts regelmatig bij elkaar om te praten over een eventuele fusie. Hoewel MonteVideo sterker in haar schoenen stond dan TBA, maakte TBA zich met name in het begin sterk voor een evenwichtige samenwerking waarbij de naam TBA bleef behouden uit vrees voor een 'vijandige

---

122 Kitty Kilian, 'Drie video-huizen maken de spoeling dun, *NRC Handelsblad* 8 maart 1990

123 Kunstredactie, 'Video-galerie moet dicht', *Parool* 1 februari 1990

124 Ironisch genoeg bleek deze nieuwe locatie uiteindelijk de reden dat het Kijkhuis vertrok uit Den Haag en in Amsterdam verder ging, zoals te lezen in: Jeroen Boomgaard, Bart Rutten (red.), *De magnetische tijd: videokunst in Nederland 1970 – 1985*¸ Rotterdam / Amsterdam 2003

125 Kunstredactie, 'Amsterdam dreigt vestiging videocentrum mis te lopen', *Parool* 7 februari 1990

126 Kunstredactie, 'Ruzie om stekker in de kunst', *NRC Handelsblad* 10 maart 1990

overname'.[127] TBA had jarenlang hard gewerkt en was bang dat MonteVideo andere plannen had met haar collectie dan zij zelf voor ogen had. Al snel werd het beide partijen echter duidelijk dat hun doelstellingen overeen kwamen en dat het gebrek aan financiële middelen de instellingen tot dan toe had gedwongen tot een selectie van hun beoogde activiteiten. De fusie moest dit probleem tot verleden tijd maken. Door gedurende 1991 en 1992 te blijven overleggen, kwamen MonteVideo en TBA tot een beleidsplan dat voor beide partijen bevredigend bleek.[128]
MonteVideo en TBA initieerden twee gezamenlijke projecten in aanloop naar de officiële fusie op 1 januari 1993. Samen met de Vereniging voor Mediakunstenaars produceerden zij een maandelijks kunstprogramma voor de Amsterdamse kabel: Kanaal Zero. De drie uitgangspunten voor het programma waren:
- een podium bieden voor de – voornamelijk Amsterdamse – kunstenaars die zich actief bezighouden met de moderne media
- het vertonen van zelfstandige kunstproducties die speciaal voor de kabel zijn gemaakt
- het presenteren, bekritiseren en het mede-ontwikkelen van elektronische kunsten[129]

In 1992 organiseerden MonteVideo en TBA in het cultureel politiek debat centrum De Balie, Amsterdam een drietal lezingen over kunst en massamedia onder de naam *I HAD A DREAM*. Beide instelling meenden dat er te weinig aandacht was voor de kunsthistorische en filosofische achtergronden van mediakunst en wilden deze leegte opvullen. Als inleider was Awee Prins uitgenodigd, docent fenomenologische methode en wijsgerige antropologie aan de Faculteit der Wijsbegeerte en medewerker van het Centrum voor Esthetica aan de Erasmus Universiteit in Rotterdam. Het Centrum voor Esthetica werkte ook mee aan *I HAD A DREAM.* Op vrijdag 27 maart gaf Kees Vuyk – publicist en docent Hogeschool der Kunsten te Kampen – een lezing met de titel 'Redding door de kunst!: kan de Kunst de ongebreidelde expansie van de Technologie in goede banen leiden?'. De week erna, 3 april, was Henk Oosterling – universitair docent dialectische methode en medewerker Centrum voor Esthetica – aan de beurt met 'Mediaverslaving'.[130] De afsluitende avond op 10 april getiteld 'Kunst en Mediatechnologie' bestond uit een uiteenzetting door Jeffrey Shaw – mediakunstenaar en directeur Kunsten van het Zentrum für Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe (ZKM) – over het instituut ZKM waarna hij in

[127] Uitspraak van Heiner Holtappels tijdens een bijeenkomst van MonteVideo en TBA, specifieke datum onbekend maar bijeenkomst vond plaats gedurende 1991, notulen archief NIMk
[128] Verslag van bijeenkomst MV/TBA DD. 29/11/91, archief NIMk
[129] MonteVideo,TBA,VMK, subsidie-aanvraag kabel-tv, archief NIMk
[130] De Balie, persbericht *I HAD A DREAM,* maart 1992, archief NIMk

ging op vragen uit het publiek.[131]

Met de fusie speelden MonteVideo en TBA in op het 'Kunstenplan 1993 – 1996' van WVC en Gemeente Amsterdam. Dit kunstenplan moest een heldere structuur bieden voor het overheidsbeleid, onder andere op het gebied van de mediakunsten. Tevens ontwikkelde WVC het Deltaplan Cultuurbehoud dat mogelijkheden bood voor het conserveren van de kwetsbare collecties van beide instellingen, voornamelijk bestaande uit videotapes.[132] Op advies van de Raad voor de Kunst kende WVC het nieuwe centrum MonteVideo/Time Based Arts een subsidie van *fl* 250.000,- per jaar toe voor de komende vier jaar. Deze subsidie werd in 1997 en in 2001 uitgebreid en omgezet in een structurele subsidie voor vier jaar.[133] Gemeente Amsterdam voegde hier een jaarlijkse *fl* 100.000,- aan toe en zegde toe te helpen met het zoeken naar een nieuwe huisvesting in Amsterdam. Kernpunten van het nieuwe centrum werden de distributie en presentatie van beider collecties. MonteVideo had een collectie van ongeveer 800 tapes en installaties. De collecties van De Appel (1975 – 1983) en van TBA (1983 – 1993) werden daaraan toegevoegd. Bovendien kreeg het nieuwe centrum ook het beheer over de collectie van het Rotterdamse Lijnbaancentrum (1970 – 1982). Deze toegevoegde collecties waren allemaal afgesloten, alleen de MonteVideo/TBA collectie bleef actief en breidde verder uit met gemiddeld twintig werken per jaar.[134] Elk jaar kwam een previewtape uit met de aanwinsten uit het afgelopen jaar.[135] Door de samenwerking kon de distributie nationaal en internationaal effectiever worden aangepakt. MonteVideo/TBA hoopte hierdoor ook het aantal vertoningsplaatsen van mediakunst uit te breiden. Een deel van collectie bestond uit documentatie. Over alle kunstenaars en werken verzamelde MonteVideo/TBA systematisch informatie die voor iedereen toegankelijk was, net zoals de tapes. Een nieuwe taak voor het centrum was de conservering van de collectie. WVC maakte een extra geldbedrag vrij om de serieuze conserveringsproblemen met het oudste deel van de collectie op te lossen. In eerste instantie werden bedreigde werken overgezet op Betacam, in een later stadium werd de collectie gedigitaliseerd. Ook onderzoek en theorievorming kreeg meer ruimte in het nieuwe centrum. Een laboratorium werd

---

131 De Balie, aankondigingsposter *I HAD A DREAM* vrijdag 10 april 1992, archief NIMk. Het ZKM is een culturele instelling op het gebied van kunst en media. Het richt zich op nieuwe media in theorie en praktijk en combineert productie en onderzoek, tentoonstellingen en evenementen, coordinatie en documentatie, volgens informatie gevonden op www.zkm.de, laatst bekeken op 7 december 2008

132 MonteVideo, TBA, persbericht MV en TBA, datum onbekend, archief NIMk

133 www.nimk.nl

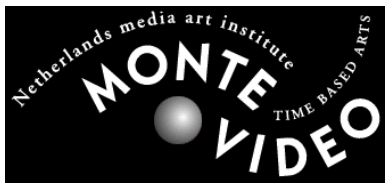
134 Sander Kollaard, 'Inleiding' *MonteVideo/TBA Netherlands Media Art Institute Catalogue*, 1996, pp.10-22

135 Sander Kollaard, *MonteVideo / Time Based Arts [introductie nieuw centrum]*, archief NIMk

opgezet waar onderzocht werd hoe video- en computertechnieken voor een artistiek doeleinde gebruikt kon worden. Een technisch medewerker kon kunstenaars helpen bij hun projecten, eventueel werd extra expertise extern ingehuurd. Zowel analoge en digitale technieken waren beschikbaar.[136] Contact met het ZKM en Le Fresnoy, Tourcoing was gelegd om samen een Europees Laboratorium voor de Kunsten te vormen.[137] De samenwerking zou uitwisseling van onderzoeksgegevens en kunstenaars en organisatie van gezamenlijke exposities moeten bevorderen.[138]

René Coelho aan het woord: “We noemden dat officieel een fusie maar dat was het helemaal niet, we namen gewoon de collectie over. TBA zat toen zonder subsidie en kon niets meer. Dus toen hebben we de helpende hand toe gestoken. Maar omgekeerd, toen wij een paar jaar eerder zonder subsidie zaten, hoorden we niets van hen. We hebben naam TBA gehouden want dat wilde het TBA bestuur graag en dat vond ik ook redelijk. En er zijn vanuit TBA twee bestuursleden meegekomen met de collectie, één van die bestuursleden is tegenwoordig de directeur. Dat is wel geestig. Dus toen heetten we ‘MonteVideo / Time Based Arts’ en vlak daarna kwam de ondertitel ‘Nederlands Instituut voor Mediakunst’. Die titel was eigenlijk een slimme truc om subsidie te kunnen ontvangen en het werkte nog ook. Ineens kregen we subsidie, vooral door de woorden ‘Nederlands Instituut’. Maar in het buitenland kennen ze het instituut nog steeds voornamelijk als MonteVideo. Wat zeg je, ook in Nederland? Dat wist ik niet.”[139]

Op 1 januari 1993 ging MonteVideo officieel verder als het NIMk. In de loop van 1993 kreeg het NIMk de mogelijkheid uit te breiden op een nieuwe locatie op de Spuistraat. De collectie, de distributie, het conserverings-project en de bibliotheek verhuisden naar de tweede locatie. Het kantoor, de vergaderruimte en de montagefaciliteiten bleven op de Singel. Tevens kwamen er laboratorium-faciliteiten op deze locatie. In 1994 verhuisde de organisatie definitief naar de Spuistraat. Door de ruimere behuizing en de structurele subsidie kon het NIMk nieuw personeel aantrekken. De gehele organisatie werd omgegooid waardoor een heldere structuur ontstond. René Coelho was algemeen directeur en oud-bestuurslid Roelf Huizenga werd aangetrokken als zakelijk directeur. Het artistieke beleid kwam in handen van Miriam Coelho die zich met name boog over de distributie. Daarnaast droeg een aantal



Afb. 39 Het nieuwe logo, 1993

[136] Sander Kollaard, 'Inleiding' *MonteVideo/TBA Netherlands Media Art Institute Catalogue*, 1996, pp.10-22

[137] Le Fresnoy is een centrum voor audiovisueel onderzoek en productie en biedt daarnaast een postdoctorale kunstopleiding aan

[138] Roelf Huizenga, 'MonteVideo/Time Based Arts: een nieuwe impuls voor de mediakunst' 7 december 1992, archief NIMk

[139] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008

freelancers zorg voor de (post)productiefaciliteiten, namelijk de kunstenaars Marc Burkett en Ivo van Stiphout, en de zoon van René Coelho, Ramon Coelho die sinds *IMAGO* was betrokken bij MonteVideo. Verdere werknemers waren een coördinator verhuur, technisch medewerker en een medewerker voor het conserveringsproject.[140] Op de Spuistraat werd zeven jaar na *IMAGO* een tweede reizende tentoonstelling georganiseerd: *The Second: Time Based Art from The Netherlands*. Deze tentoonstelling reisde van 1997 tot 2000 de wereld rond. René Coelho schrijft in de inleiding van de catalogus dat hij *The Second* ziet als "een tweede blik op de ontwikkeling van hedendaagse kunstenaars die hun ideeen verbeelden met technologische media."[141] De tentoonstelling bestond uit zeventien media-installaties van twaalf Nederlandse kunstenaars. Als in dezelfde catalogus Marieke van Hal vraagt naar zijn toekomst, antwoordt Coelho:

"Die wordt alsmaar korter en korter. De toekomst is obscuur en vol verrassingen. Ik ben een opportunist, als dat niet te negatief klinkt. Ik ben nooit een man geweest met grote ambities, wat ook impliceert dat ik geen duidelijk beeld heb van mijn toekomst. Ik heb nooit de verwachting gehad directeur van een Instituut voor Mediakunst te worden. En ik vind het nog steeds een vreemde rol, ook al speel ik het nu al meer dan twintig jaar. Voor mij is dat al wonderbaarlijk genoeg, want ik zou het zelf nooit op deze manier bedacht hebben. Wat betreft mijn persoonlijke toekomst, ik denk dat ik over een jaar of zoiets misschien wel een nieuw ritme aan mijn leven kan geven. Misschien word ik wel weer kunstenaar, dat is namelijk altijd mijn bedoeling geweest."[142]



Afb. 40 Logo The Second,*1997*

In 1997 verhuisde de stichting een laatste maal, naar het huidige pand op de Keizersgracht 264. De Spuistraat was verre van ideaal en het NIMk was blijven zoeken naar een definitieve huisvesting.[143] Op de Keizersgracht was voldoende ruimte en na enkele renovaties was er een nieuwe expositiezaal, laboratorium en een mediatheek met viewing-faciliteiten, speciaal ontworpen door Martijn Veldhoen. Op 12 december 1997 vierde het instituut de officiële opening op de nieuwe locatie. De openingsexpositie bestond uit twee recente werken: *Reflex Chamber* (1996) van Gary Hill en *Ritual 1 & 2* (1997) van Peter Bogers. Daarnaast was een selectie gemaakt van vijf een-kanaals installaties. Het waren werken van vijf kunstenaars die verbonden waren met de



Afb. 41 Viewingfaciliteiten

[140] MonteVideo/Time Based Arts, activiteitenverslag 1992-1993, archief NIMk

[141] René Coelho, 'Introduction', vrij vertaald zoals gevonden op de internetcatalogus van *The Second*: www.nimk.nl/second/introductionfr.html, laatst bekeken op 8 december

[142] Marieke van Hal, 'About Art, Media and Media Art. An interview with René Coelho', vrij vertaald zoals gevonden op de internetcatalogus van *The Second*: www.nimk.nl/second/introductionfr.html, laatst bekeken op 8 december

[143] MonteVideo/Time Based Arts, activiteitenverslag 1992-1993, archief NIMk

geschiedenis van MonteVideo en TBA: *Nothing* (1979) van Han Bierman, *Desert* (1985) van Nan Hoover, Aan/Uit (1992) van Pieter Baan Müller, Escultura (1983) van Bert Schutter en Pffft (1984) van Servaas. Tijdens de opening werd ook het twintigjarig bestaan van het instituut gevierd. Dit geeft aan dat de oprichting van MonteVideo wordt aangehouden als begindatum. Op deze dag nam Coelho afscheid van het instituut dat hij zelf begonnen was en waar hij zich twintig jaar lang met hart en ziel voor had ingezet.

> René Coelho: "Ik was klaar, mijn taken waren volbracht. Videokunst was geaccepteerd als een volwassen, autonome kunstvorm. Het instituut had een eigen gebouw waar het kon blijven en kon groeien. Voor mijn gevoel kon ik gerust verder met mijn leven. En dat heb ik gedaan. Ik ben eindelijk kunstenaar, daar ben ik oorspronkelijk voor opgeleid. Ik doe alles in periodes van twintig jaar. Twintig jaar school, twintig jaar televisie, twintig jaar MonteVideo en twintig jaar kunstenaar. Ik ben nu tien jaar bezig, dus ik zit pas op de helft. Na veertig jaar bezig te zijn geweest met bewegende beelden, begon ik te beseffen dat die beelden eigenlijk lange series zijn van stille momenten. Ik werk weinig met moderne media, hoewel je dat misschien wel zou verwachten. Ik werk met tijd."[144]

[144] Gebaseerd op het interview met René Coelho op 5 december 2008 en www.coehlostulips.com, laatst bekeken op 8 december 2008

Conclusie

De geschiedenis van MonteVideo in bijna 60 pagina's. Van een kleine galerie is het op onwaarschijnlijke wijze uitgegroeid tot hét Nederlands Instituut voor Mediakunst. Inmiddels heeft het twee directeuren, vijf verhuizingen, elf ministers op het gebied van cultuur en dertig lentes meegemaakt. Zoals de oprichter René Coelho zelf al aangeeft in meerdere interviews had niemand dit kunnen voorzien. Terugkijkend op de eerste vijftien jaar – de periode dat MonteVideo een op zichzelf staande stichting is – lijkt MonteVideo voornamelijk door (externe) omstandigheden te zijn gevormd. Ik doel op de veranderlijke beleidsvoeringen omtrent subsidie, de verhuizingen en toevallige ontmoetingen. Als Coelho in 1977 niet toevallig zijn oud-leraar Livinus tegen het lijf was gelopen, was hij waarschijnlijk niet begonnen met een videogalerie in zijn eigen huis. "Zo gaat het leven, dat komt zo op je pad allemaal" om met Coelho's woorden te spreken. De constante factor in het verhaal blijkt zijn motivatie te zijn. Ondanks enkele tegenslagen ging Coelho door, omdat hij geloofde in wat hij deed. Het idealisme liet zich niet temperen door de realiteit. Van de vele instellingen uit de jaren zeventig en tachtig die zich bezig hielden met mediakunst lijken alleen MonteVideo en het Kijkhuis te hebben overleefd, hetzij in een andere vorm dan oorspronkelijk. De overeenkomst die deze instellingen hebben gehad, is een sterk gemotiveerde leider aan het roer die zich niet liet tegenhouden door een ongunstig subsidieklimaat of het ontbreken van een geschikte huisvesting. Bij andere instellingen zoals TBA zorgden dit soort tegenslagen meestal voor interne conflicten die uiteindelijk onoverkomelijk bleken.

De historie van MonteVideo loopt gelijk met de opkomst en ontwikkeling van videokunst in Nederland. Het is onmogelijk om met zekerheid te zeggen hoeveel invloed MonteVideo heeft gehad op de ontwikkeling van Nederlandse videokunst. In de jaren tachtig bood het voor veel beginnende kunstenaars een mogelijkheid om werk te maken door faciliteiten en technische ondersteuning te bieden. Ook kende Coelho de meeste kunstenaars persoonlijk en was hij vaak geneigd om zich ook inhoudelijk met de productie te bemoeien. Langzamerhand is deze taak naar de achtergrond verdwenen. Het NIMk concentreert zich tegenwoordig voornamelijk op presentatie, onderzoek en conservering. Dit heeft, mijns inziens, te maken met de betere beschikbaarheid van apparatuur. Tegenwoordig heeft bijna iedereen een digitale (video)camera en een computer met bewerkingsprogramma's. De experimentele fase vindt dus grotendeels bij de kunstenaars thuis, op de academie of in het atelier plaats. Bovendien zijn er genoeg voorgangers die de weg enigszins hebben geplaveid. Dat het werk van de eerdere generaties nog te bestuderen is, is mede dankzij de

collectie van MonteVideo. De doelstellingen, taken en functies van MonteVideo zijn in de loop der tijd bijgesteld, dat valt te verwachten omdat het Nederlandse klimaat voor mediakunst ook veranderde. In tijden dat (post)productiefaciliteiten onbetaalbaar en onbereikbaar waren, nam MonteVideo de taak van productiecentrum op zich. Toen de Nederlandse musea en culturele instellingen videotentoonstellingen en –festivals gingen organiseren, trad MonteVideo vaak op als distributeur. En zodra er werd gesproken over de noodzaak van conservering, onderzocht MonteVideo hoe dit het best kon gebeuren.

Eén aspect is gedurende de jaren hetzelfde gebleven. Sinds de oprichting heerst er bij MonteVideo de overtuiging dat (ontwikkelingen in) de nieuwe media tot een wezenlijke vernieuwing van de kunst kunnen leiden. Vanuit deze basis heeft de instelling zich op een breed front kunnen ontwikkelen.

Nawoord

Vele mensen – familie, vrienden en collega's – die mij voor zijn gegaan in het schrijven van de afstudeerscriptie waarschuwden mij: de laatste loodjes wegen het zwaarst. En inderdaad, nu ik deze laatste zinnen schrijf, ben ik opgelucht en blij dat het klaar is. Toen ik op 16 mei 2008 aan mijn eerste werkdag bij het NIMk begon, verwachtte ik niet begin januari 2009 nog steeds bezig te zijn. Desondanks ben ik het onderwerp nog niet zat. Op momenten dat ik te lang in beleidsnotities en bestuursnotulen had zitten lezen, hielp het om een werk te bekijken van Servaas, Han Bierman of één van hun collega's. Hiermee kon ik mijn gedachten altijd even verzetten.

Mijn dank gaat uit naar het Nederlands Instituut voor Mediakunst voor de mogelijkheid daar een onderzoeksstage te kunnen doen. In het bijzonder wil ik Gaby Wijers, Jason Langdon en Sandra Fauconnier bedanken voor alle steun.
Ook René Coelho wil ik graag bedanken voor zijn tijd en zijn enthousiaste verhalen.

Bibliografie

- Geert van Beijeren, Kapteyn, Coosje (red.), *Sonsbeek 71: Sonsbeek buiten de perken*, uitgave bij tent. Arnhem (Sonsbeek) 1971
- Bijvoet, Marga, e.a., *Video & Film Manifestatie: kijken en doen*, cat.tent. Maastricht (Bonnefantenmuseum) 1977
- Boezem, Maria-Rosa, Peters, Philip, *Forum 1977-1987 : een verkenning van kunst in de luwte*, Eindhoven 1994
- Boomgaard, Jeroen, Rutten, Bart (red.), *De magnetische tijd: videokunst in Nederland 1970 – 1985*¸ Rotterdam / Amsterdam 2003
- Coelho, René, e.a., *IMAGO : fin de siècle in Dutch Contemporary Art*, tent.cat. Amsterdam (Rijksdienst Beeldende Kunst)
- Drijver, Patrick, Eshuis, Erik, Scholten, Peter (red.), *Videoase*, tent.cat. Enschede 1984
- Garofalo, Reebee, *Rockin' Out: Popular Music in the USA*, Boston 2007
- Henny, Leonard, *Raising Consciousness through Film: Audio-visual Media and International Development Education,* Utrecht 1980
- Kollaard, Sander, 'Inleiding', *MonteVideo/TBA Netherlands Media Art Institute Catalogue*, 1996
- Maliangkay, Evert, 'Inleiding' *MonteVideo/TBA Netherlands Media Art Institute Catalogue*, 1996
- Mignot, Dorine , *Het Lumineuze Beeld / The Luminous Image*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1984
- Nederlands Instituut voor Mediakunst, *Jaarverslag 2007*, Amsterdam 2007
- Szénássy, István L. e.a., *Video & Film Manifestatie: kijken en doen*, cat.tent. Maastricht (Bonnefantenmuseum) 1977
- Stokvis, Willemijn, Zijlmans, Kitty (red.), *Vrij Spel: Nederlandse kunst 1970 - 1990*¸ Amsterdam 1993
- Vliet, Tom van, e.a., 'Inleiding', *World Wide Video Festival*, cat.tent. Den Haag (Kijkhuis) 1983

Tijdschrift- en krantenartikelen

- Anoniem, 'Montevideo nu stichting', *AV : audio-visueel : tijdschrift voor gebruikers van audiovisuele communicatiemiddelen* 2 (1981) ? (april)
- Anoniem, 'Werkgroep video-art gevormd', *AV : audio-visueel : tijdschrift voor gebruikers van audiovisuele communicatiemiddelen* 1 (1980) ? (juni)
- Anoniem, 'Video-marathon Canada', *Dagkrant Holland Festival*, 3 juni 1985
- Anoniem, 'Videokunst moet onbenulligheid doorbreken', *Noord Amsterdammer* 16 januari 1984
- Anoniem, 'Tien dagen kunst en cultuur in Noord' *Noord Amsterdammer* 16 mei 1984
- Anoniem, 'Tiendaags festival in Noord belooft veel goeds', *Noord Amsterdammer,* mei 1984
- Anoniem, 'Kijkkijk', *Parool* 9 januari 1980
- Anoniem, 'Relatiegeschenk', *Quote* 3 (1988) 4 (april), p.133
- Beenker, Erik, ' 'n Snippertje uit Duitsland naast wilde Hongaars pop' *Volkskrant* 26 september 1985
- Bruinsma, Max, 'Geen subsidie? Net zo makkelijk!', *Mediamatic* 3 (1987) 1 (januari)
- Kilian, Kitty, 'Drie video-huizen maken de spoeling dun, *NRC Handelsblad* 8 maart 1990
- Kruining, Aad, 'Luidruchtige "Premie-A" van Peter Zegveld, *Nieuws van de Dag*, 18 januari 1991

- Kunstredactie, 'Amsterdam dreigt vestiging videocentrum mis te lopen', *Parool* 7 februari 1990
- Kunstredactie, 'Ruzie om stekker in de kunst', *NRC Handelsblad* 10 maart 1990
- Kunstredactie, 'Video-galerie moet dicht', *Parool* 1 februari 1990
- Kuyl, Carel, 'Montevideo', *Registratie* 12 (1980) 1 (april)
- Libbenga, Jan, 'Techniek Canadese video's imponeert' *NRC* 7 juni 1985
- Libbenga, Jan, 'Scheiding in de wereld der video-kunst', *NRC Handelsblad* 2 maart 1987
- Lier, Bas van, 'Overzicht Nederlandse mediakunst primeur op de zesde KunstRAI', *NRC Handelsblad* 7 mei 1990
- Raad voor de Kunst, 'Instituut voor de elektronische mediakunst' *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 20 (1989) 4
- Raad voor de Kunst, 'Ontwikkelingssubsidies 1984', *Informatiebulletin Raad voor de Kunst* 15 (1984) 3
- Reijnders – de Groot, Tineke, 'Video Kunst', *De Noord Amsterdammer*, 9 december 1983
- Terreehorst, Pauline, ' 'n Wagner-verhaal in 12 minuten', *Volkskrant* 7 februari 1985
- Terreehorst, Pauline, 'Opkomst en ondergang van Videokunst in Nederland', *Kunst en beleid in Nederland 5*, Amsterdam 1991
- Wilbrink, Felix, 'MonteVideo op de bres voor videokunstenaars', *Telegraaf* 11 juli 1985

Archivalia

- Anoniem, 'Ministerie ziet toekomst in videokunst' *krant onbekend*, archief NIMk
- Coelho, Mirjam, persbericht *Non-profit, toch professioneel* januari 1988, archief NIMk
- Coelho, René, Brief aan Bill Viola, 4 januari 1983, archief NIMk – kunstenaarsmap Bill Viola
- Coelho, René, Brief aan Bill Viola, 3 augustus 1983, archief NIMk – kunstenaarsmap Bill Viola
- Coelho, René, Openingstoespraak tentoonstelling Muziekcentrum de IJsbreker, 22 november 1987, archief NIMk
- De Balie, aankondigingsposter *I HAD A DREAM* vrijdag 10 april 1992, archief NIMk
- De Balie, persbericht *I HAD A DREAM,* maart 1992, archief NIMk
- Heusden, W.S. van, brief aan het bestuur van de stichting MonteVideo, 11 september 1986, archief NIMk
- Hill, Gary, tekst performance *Happenstance (explaining it to death)* 10 december 1983, archief NIMk – kunstenaarsmap Gary Hill
- Huizenga, Roelf, 'MonteVideo/Time Based Arts: een nieuwe impuls voor de mediakunst' 7 december 1992, archief NIMk
- Interview met René Coelho, bron en datum onbekend, archief NIMk – kunstenaarsmap Darcy Lange
- Kollaard, Sander, *MonteVideo / Time Based Arts [introductie nieuw centrum]*, archief NIMk
- MonteVideo, aankondigingsposter tentoonstelling van Bert Schutter en Robert de Vries 9 t/m 31 januari 1979, archief NIMk
- MonteVideo, aankondigingsposter tentoonstelling *Van Onderen* van 9 t/m 30 november 1979, archief NIMk – kunstenaarsmap Rene Coelho
- MonteVideo, 'activiteitenverslag 1984', archief NIMk
- MonteVideo, 'activiteitenverslag 1985', archief NIMk

- MonteVideo, 'activiteitenverslag 1989', archief NIMk
- MonteVideo, 'financieel verslag 1985', archief NIMk
- MonteVideo, notulen bestuursvergadering, 16 december 1986, archief NIMk
- MonteVideo, persbericht [Galerie René Coelho/MonteVideo legt koekoeksei], januari 1991, archief NIMk
- MonteVideo, persbericht [catalogus], september 1982, archief NIMk
- MonteVideo, *Opening MonteVideo Buiksloterweg 1984*, videoregistratie, Amsterdam (MonteVideo) 1984, archief NIMk
- MonteVideo/Time Based Arts, activiteitenverslag 1992-1993, archief NIMk
- MonteVideo, TBA, persbericht MV en TBA, datum onbekend, archief NIMk
- MonteVideo,TBA,VMK, subsidie-aanvraag kabel-tv, archief NIMk
- Raad voor de Kunst, 'Verslaggeving Raad voor de Kunst', bron onbekend, archief NIMk
- Time Based Arts, 'Akte oprichting Time Based Arts' 26 april 1983, archief NIMk
- Time Based Arts, 'Beleidsplan 1987 e.v. Time Based Arts', archief NIMk
- Van Abbemuseum, persbericht *Darcy Lange – het land van de Maori*, archief NIMk
- Vereniging KabelTV Amsterdam, *MonteVideo op Firato-TV,* videoproductie, Amsterdam 1982, archief NIMk
- Verslag van de bijeenkomst MV/TBA DD. 29/11/91, archief NIMk
- Versney, Ad, 'Videohoorzitting van de Raad voor de Kunst', bron onbekend, januari 1981, archief NIMk
- Vleeshal, Programma *Videokunst in Nederland*, 1983, archief NIMk

Internetbronnen

- www.coelhostulips.com
- www.infermental.de
- www.montevideo.nl/en/_projecten/imago/index.htm
- www.nimk.nl/second/introductionfr.html
- www.zkm.de

Verantwoording afbeeldingen

Tenzij anders vermeld, komen de gebruikte afbeeldingen van het Nederlands Instituut voor Mediakunst.
Afb. 3: www.leftmatrix.nl
Afb. 4-5: Stichting De Appel, Amsterdam
Afb. 6: www.wwvf.nl
Afb. 8: www.luxonline.org.uk
Afb. 13: Wim Bors
Afb. 14: www.rewindmuseum.com/umatic.htm
Afb. 17-18: www.infermental.de

Bijlagen

Bijlage I : Overzicht activiteiten MonteVideo 1978 - 1992

Bijlage II : Programma *Nederlandse Videokunst*

Bijlage III : Programma Nederlands Videocircuit