

Paul Virillio's

La Conduite Intérieure

Video Worldwide

Tokyo, it's a Phoney

Híbridos Muntadas

Frank & Koen Theys

Moving Broadcast Archives

Computer Graphix

Young Einstein

Video Brutality

E=MTV²

Warhol Films

Prince Nose

TV-Fetishism

Paul Garrin

Tokyo Limbo 2!

Mediamatic

The European Art/Media Magazine



132

ANNA ABRAHAMS / JAN FREDERIK GROOT

Computergraphics & Televisiefetisjisme*De volksgezondheid wordt bedreigd door
een nieuwe perversie.*

- *Public health is threatened by
a new perversion.*

128

MARIJN VAN DER JAGT

 **No***De woorden nemen wraak!*

- *The words take revenge!*

158

PAUL GROOT

Warhol Films*Warhol verschijnen en verdwijnen*

- *Warhol in- and outside art history*

151

GERARD LAKKE

Lied van mijn Land-De Walkure*Bayreuth in België*

- *The Theys-brothers'
portable video Wagner*

169

VINCENT VERWEY

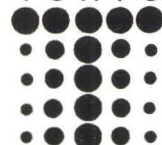
Video Worldwide*Koeweit, Polen, Chili, Belize*

148

ALFRED BIRNBAUM

Real Media, Virtual Culture

T O K Y O



It's a Phony

171

LIDEWIJDE DE SMET

Hibridos Muntadas*Catalaanse video-gebruiken*

- *Talking back to the media*

170

ANNA ABRAHAMS

Picture This*Hij gek of wij gek?*

- *He loony or us loony?*

172

GLENN O'BRIEN

Letter to the Editor*Amsterdam it's a phoney***MEDIAMATIC VOL.3 #3, APRIL 1989****UITGEVER/PUBLISHER**

Stichting MEDIAMATIC Foundation
Binnenkadijk 191
1018 ZE Amsterdam
Nederland
Tel. (+31 20) 241054
Telefax (+31 20) 263793

ISSN 0920-7864

REDACTIE/EDITORS

Willem Velthoven
Jans Possel
Maurice Nio
Geert Lovink

Sydney:

Philip Hayward

eindredactie/final editors:

Anna Abrahams
Barbara Groenhart

drukwerk/printed matter:

Geert Lovink

kalender:

Marga Bijvoet.

REDACTIE-ADVIESRAAD/ADVISORY**BOARD**

Anne-Marie Duguet, Paris
Steve Fagin, San Diego
John Archibald Pump II,
Amsterdam
Ed Taverne, Groningen
Peter Weibel, Frankfurt/Buffalo

VERTALERS/TRANSLATORS

Anna Abrahams, Amsterdam
Maarten Bavinck, Amsterdam
Arjen Mulder, Amsterdam
Fokke Sluiter, Groningen
Annie Wright, Amsterdam

COPYRIGHT

De auteurs/the authors

VORMGEVING/DESIGN

Willem Velthoven, Amsterdam

FOTO OMSLAG/COVER PHOTO

front: Frank en Koen Theys
De Walkure, still

ZETWERK/TYPE-SETTING

Perscombinatie, Amsterdam

DRUK/PRINTING

DrukGoed, Amsterdam

BINDEN/BINDING

Van Tol, Amsterdam

Abonneert U!

.....
instelling
.....

naam
.....

adres
.....
.....
.....

telefoon
.....

eerste nummer van abonnement
.....

handtekening
.....

cadeau-abonnement voor:
.....

adres
.....
.....

AANBIEDING 1: eerste nummer gratis!
(f 10 korting)

of

**AANBIEDING 2: de afgelopen jaargang van
Mediamatic (4 nummers) voor f 30**
(normaal f 50)

- ik neem aanbieding 1, trek tien gulden van mijn rekening af.
- ik neem aanbieding 2, stuur me de vier nummers na ontvangst van mijn betaling, bereken me f 30 extra.

- ik ben een particulier, abonnementsprijs f 40.
- wij zijn een instelling/bedrijf, abonnementsprijs f 55.

(foreign subscriptions + Dfl 12 shipment)

post

ze

gel

Stichting MEDIAMATIC

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

136

MAURICE NIO

Videobrutality*Paul Garrin's geweldadige vocabulaire.*● *Paul Garrin's violent vocabulary.*

162

PHILIP HAYWARD

E = MTV²*Een pastoraal landschap boordevol
volgzame schapen, vriendelijke kangaroes en
zo hier en daar een plunderende,**gremlin-achtige Tasmaanse Duivel*● *Pastoral landscape crowded with
docile sheep, amiable kangaroos and
the occasional marauding,
gremlin-like Tasmanian Devil*

174

MARGA BIJVOET

Calendar*Where the action is*

19 april 1989

FRANK & KOEN THEYS

De Walkure*Mediamatic presentatie van de nieuwe THEYS
in de ROXY DISCOTHEEK Singel 465 Amsterdam
21.30 uur + party. zie p.151*

140

KOEN THEYS

pagina's*Platenhuis*● *Image-building*

142

PAUL VIRILIO

La Conduite Intérieure*Snelheid = Informatie*● *Velocity = Information*

168

GEERT LOVINK

Kunstforum 97 + 98*De onzekerheid van het immateriële*● *The uncertainty of the immaterial.*

165

WOLFGANG PREIKSCHAT

Everything that moves*Suggesties voor uw nalatenschap*● *Potential beneficiaries of your
video collection*

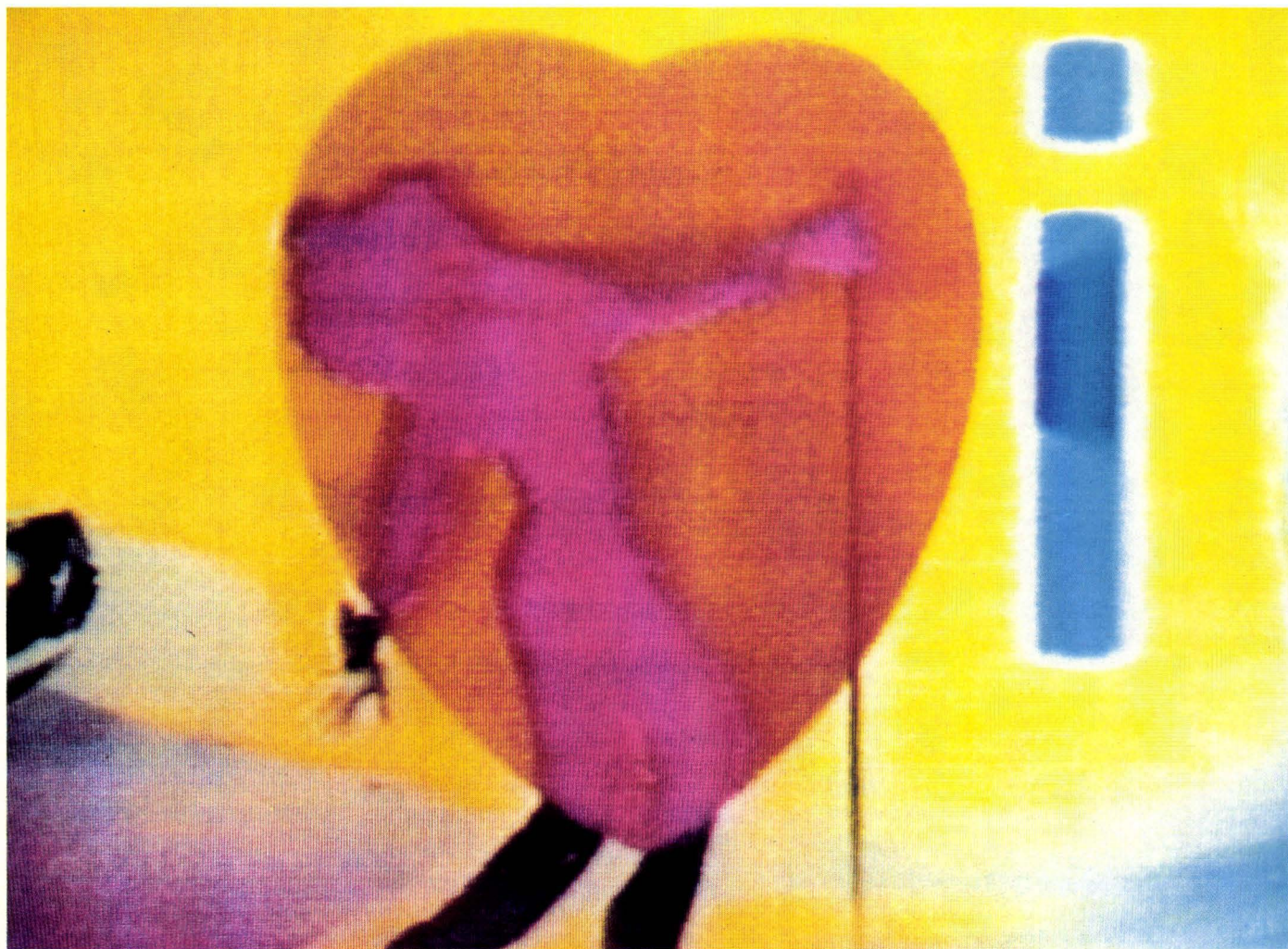
Supplement 2

Abo-briefje / Subscription-form*Belangrijk!*● *Important!*

Supplement 1

Limbo 2*The Japan Connection***MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:**ANNA ABRAHAMS filmhistoricus / film
historian, Amsterdam. ALFRED
BIRNBAUM kunstenaar en publicist /
artist and writer, Tokyo. JAN
FREDERIK GROOT mediakundige /
media specialist, Amsterdam. PAUL
GROOT kunstcriticus / art critic,
Amsterdam. MARIJN VAN DER JAGT
redacteur / editor *Toneel Teatraal*,
Amsterdam GERARD LAKKE
kunsthistoricus en redacteur
Bijvoorbeeld, Amsterdam WOLFGANG
PREIKSCHAT videocriticus / video
critic, Amsterdam. LIDEWIJDE DE
SMET kunsthistoricus / art historian,
Amsterdam. KOEN THEYS kunstenaar/ artist, Brussels VINCENT VERWEY
mediakundige / media specialist,
Amsterdam PAUL VIRILIO dromoloog
/ dromologist, Paris.
BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS
worden belangstellend
tegemetgezien. Desalniettemin
kunnen wij geen
verantwoordelijkheid aanvaarden
voor toegezonden tapes, foto's etc.
Als prijs gesteld wordt op
terugzending, retourporto bijsluiten
● are looked forward to with
interest. Still we can not take any
responsability for tapes, photo's etc.
sent to us. If you want your material
returned. Please enclose return
postage.**DEZE UITGAVE/THIS PUBLICATION**
is mede mogelijk gemaakt door een
financiële ondersteuning van het
Ministerie van vvc.
● was also made possible by the
financial support of THE DUTCH
MINISTRY OF CULTURE.**DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION**
Nederland: Betapress, Gilze /
Stichting Mediamatic *Great Britain:*
Central Books, London T 01-4075447 /
Spain: Metrònom,
Barcelona T 93-31061626 *West*
Germany: 235 Video,
Cologne T 0221-523828 381 *Canada:*
Marginal Distribution, Toronto
Ontario T 416-767-5168**ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS**4 nummers / issues:
Nederland/België: particulieren f40,-
instellingen/bedrijven f55,- Maak dit
bedrag over op giro 4412210 t.n.v.
Mediamatic Amsterdam.
Other: individuals f52,-
institutions f67,-
Abonnementen
kunnen elk nummer ingaan en
worden stilzwijgend verlengd tenzij is
opgezegd voor verschijnen van het
laatste nummer van het lopende
abonnement
● Subscriptions can start every issue
and will be renewed tacitly unless
terminated before appearance of the
last issue of the current subscription.

MARIJN VAN DER JAGT




De woorden nemen wraak. Ze nemen er geen genoegen meer mee simpelweg uitgesproken of neergeschreven te worden. Ze willen bestoken en de blik verontrusten. Ze willen uitzwermen en het beeld in beslag nemen. Ze staan niet meer in dienst van de taal als middel om te communiceren, maar visualiseren het *volume* van de taal, haar substantie, haar snelheid en haar kracht. Zoals de stem opnieuw macht heeft verworven dankzij de *rappers*, zo verwerven de woorden en de letters macht door middel van de *graphics*. De twee artikelen waarmee dit nummer van *MEDIAMATIC* opent, centreren zich rond de verwezenlijking van dat ene grote wonder: het Woord is *graphic* geworden. →

●
Words are taking revenge. It's just no fun anymore simply being uttered or written down. They want to go on the offensive, to appear alarming. They want to breed and multiply and take over the image. They no longer serve language as the means of communication rather they visualize its volume, its substance, speed and strength. Just as the voice has regained its power thanks to the *rappers*, words and letters have achieved prominence by graphic means. The first two articles in this issue of *MEDIAMATIC* focus on the fulfilment of that one great miracle: the word is made *graphic*.

In the days when pop programs still mainly consisted of studio recordings, large letters were often used as stage sets. Heavy, three-dimensional capitals - TOP POP - which the musicians could stand on top. The advent of the videoclip has robbed space of its real dimensions. And the letters have acquired a new freedom. They have shed their volume and consequently their sluggishness: they can appear at any moment within the flat image, changing format, colour or direction, intrusively filling the screen or providing it with rapid marginalia. They have a life of their own.

JULIA FORDHAM WOMAN OF THE 80'S. The singer's name and the title of her record pass by in slender, pastel-coloured letters. Not as a stage set but as a large scale newstraiter within the image. Meanwhile there's the singer who sings, jogs, throws a javelin and swims. The clip lasts just the time needed all the letters to appear, their purpose is achieved once the words are spelled out to the viewer. JULIA is advertising her new life-style and the letters are advertising her song.

KNOW WHAT I MEAN? COMPRENDS? WEET JE WEL? VERSTEHEN SIE? All at once these texts appear somewhere in the middle of NENEH CHERRY's clip and vanish again almost before you have time to read them. Yet they reveal her song's most important message. The rest of the story is of little importance, everything concerns the catchphrase *you know what I mean?* It's about NENEH's extraordinarily beautiful eyes and lips and her strong and aggressive rapping voice. To see and hear NENEH is to understand her.

UH HEY UH NANANANANA. The catchphrases of the HEAVEN 17 singer leap across the screen in various formats the moment they are uttered. Their visualisation makes the words hesitate, as if they are frozen for a second. *Train of Love in Motion* consists of recordings of a live concert that happened at some other place and time. But the letters bridge that distance: the singer burst onto the screen with the physical power of his voice and the image moans and shrieks along with him.

WICKED GUITAR BREAK! The commentary of hiphoppers BOMB THE BASS consists of a series of cheeky scribbles. *Go, Tony, Go!* cheers on a boy who flashes past on a skateboard. A friendly explanation of *Boyz Lamping* accompanies a series of incomprehensible but essential hiphop arm movements. A hand *scratching* a record is given extra visual sound: *SKRTSY*, just like the fights in the old BATMAN films. The group's name is cheerfully written across the screen: *Bomb the Bass, Bom, Bomberdumm.* The screen is an empty surface that begs to be covered with graffiti. The nicest text is the announcement of a nicked guitar solo: *Wicked Guitar Break.* These texts depict the essence of hiphop: everything you sign is yours.

Alphabet Street

From the stately procession of the letters of JULIA FORDHAM to the scribbles of BOMB THE BASS: the letters have become faster looser, more satanic. It now seems just one small step to PRINCE's Alphabet Street where the letters have jumped out of their context and flutter across the screen like confetti. But the way in which PRINCE works with letters differs fundamentally from everyone else. In most clips with texts the letters have been simply added to the images, they are an extra element alongside other visual material. With PRINCE the letters have a self-evident presence, they are a part of his universe. The *Sign O' the Times* clip just consists of letters. The song's text appears against a black background, word for word, letter for letter. Exactly in the song's tempo. There is plenty of variation in colour, size and direction, but this variation is the logical consequence of the speed or intensity of the words being sung and is not only intended to delight the viewer's eye. It's typical that PRINCE only used letters to illustrate this song in particular, with its panoramic and poignant summary of life: *my sister killed her baby 'cause she couldn't afford to feed it and still we're sending people to the moon.* As if images, not words fall short. Hence this is the absolute antithesis of MICHAEL JACKSON's commentary on the world's ills in *The Man in the Mirror*, in which the tear-jerking images of the starving, wounded demonstrators and politicians shaking hands are simply too much and have become preposterous. In *Sign O' the Times* PRINCE restores the job of representation to the text. Not to words but to the material of words: letters.

In his search for signs of the times PRINCE plays with the meanings of words and their material representation. For years now he has carefully replaced words with letters and numbers in the texts on his

record sleeves. Hence, the word *for* has become the number 4, the word *to* is replaced with the number 2, *You* is represented by the letter *U* and *are* with *R*: *When 2 R in Love, I would Die 4 U.* You can recognize a text by PRINCE at a glance, and the special secret language means that *U* isn't some arbitrary *you* but contains all the significance that PRINCE attributes to the concept of *you*. Word and image melt into a hieroglyph with a new and unique meaning.

It doesn't just stop at letters and numbers. On the *Sign O' the Times* album PRINCE represents the *O'* with a hand-drawn peace sign. On the latest *Lovesexy* album PRINCE has also found a sign for his interpretation of the concept *I*: he replaces the word *I* with a drawn *eye*, as if he wants to show us that it's no coincidence that *I* and *eye* sound the same, as if he's revealing some mystical link. PRINCE creates the same connection between the words *know* and *no* in the number *٤* *No.* I know there's a heaven and a hell, sings PRINCE, but the representation of this knowledge (*know*) reveals resistance (*no*) to accept the consequence of this knowledge. Knowledge and insight do not yet result in faith. It is only after actual repentance (and PRINCE is always concerned with seduction, sin, atonement and final conversion) that *YES* prevails on *Lovesexy*, and *YES* is written so that it forms a heart.

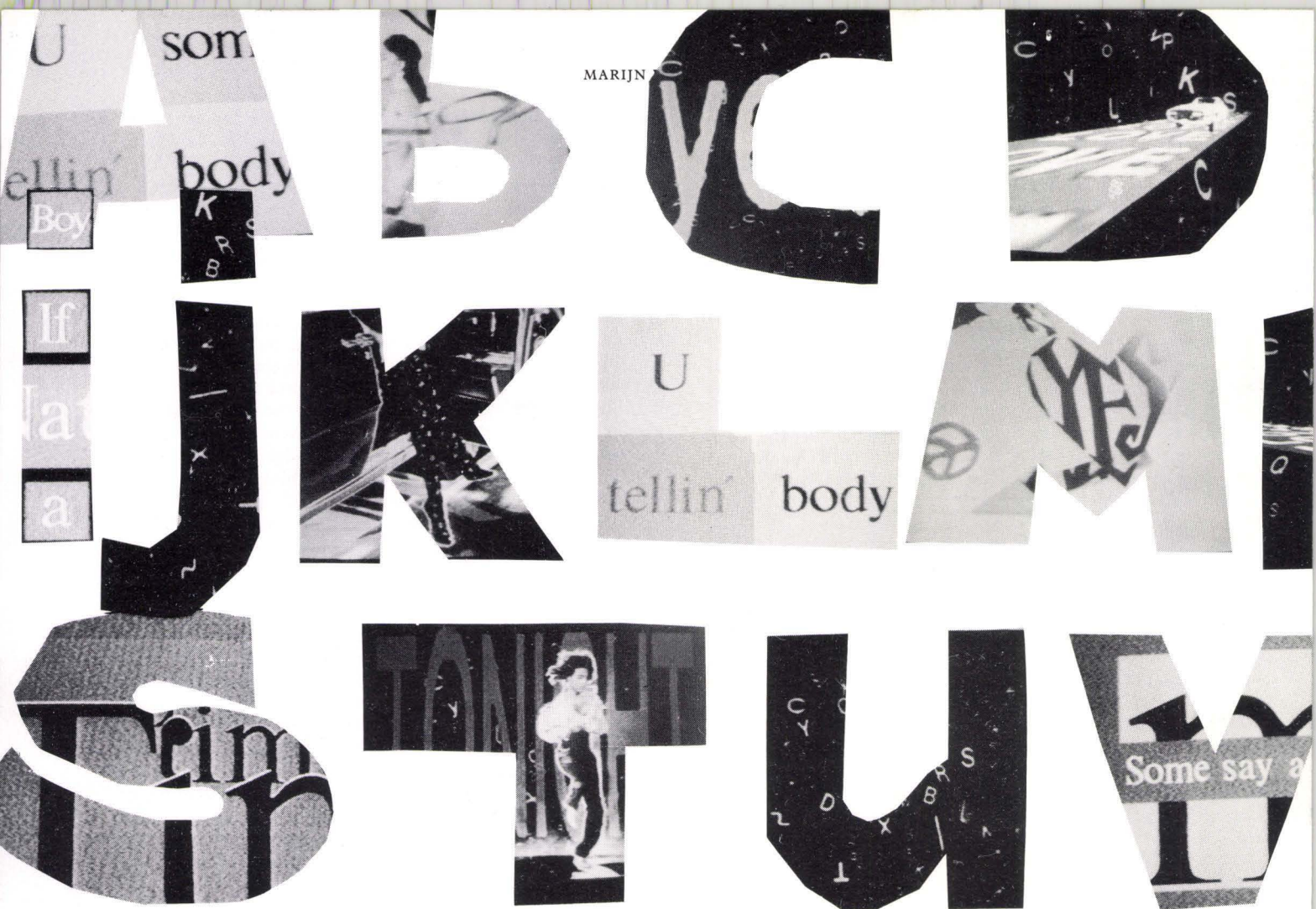
PRINCE leaves his hieroglyphs on every surface he encounters as a pop singer. On his musical instruments, on the decor of his live-shows. During the *Lovesexy* tour letters and signs were even projected onto the stage floor and onto the ceiling. Even his body is adorned with letters and signs. PRINCE is covered with symbolic jewels: a bracelet in the form of a reflecting heart, a peace sign as an earring, a cross around his neck. During the *The Cross* song from the *Sign O' the Times* concert he had a white cross painted on his face. Recently words appear on his clothes: *SOUND* was on his shirt sleeve, *MINNEAPOLIS* on his jacket and *PRINCE* on the upper part of his leg. *It put my name upon my thigh.* he sings in the song *Lovesexy, It make me dance, it make me cry.* It is the writing of something that's greater than he is, that can point to and name the elements in his universe.

B = beautiful

The whole screen is filled with letters in *Alphabet Street*. PRINCE has created a world of letters through which he can speed in his father's *Thunderbird*. The letters move constantly, they shrink and grow, turn on their axis, change colour, race like the highway under his car. It's as if PRINCE is plunged into the microcosm of his own material. Letters as molecules. One by one the letters of the alphabet jump forward out of the images, order in chaos. Each letter is given a special PRINCE meaning (B=beautiful) and the alphabet stops at *I (I love you)*. PRINCE shows us round his laboratory. *Put the right letters together and make a better day* is his do-it-yourself advice. These are no longer the letters of the presenting program, nor are they those of the pop musician. These belong to no-one, they have their own right to existence and we can borrow them to speak with.

PRINCE zooms out once again with *٤* *Wish U Heaven* Here it's not the microcosm but the macrocosm of PRINCE's world. A soft, undulating world where everything is equal: PRINCE's symbolic jewels, the heart-shaped word *YES*, the arrow-shaped words *NEW POWER*, scraps of the text, PRINCE's guitar, SHEILA E.'s drum-sticks, a gun, kissing lips and the three back-up singers (CAT, SHEILA E. and BONI BOYER) and PRINCE himself all move with the same calm suppleness across the image. Words bend and undulate double so that you see their backs. Reflective objects move between the scraps of texts and word symbols and make the letters appear to have more volume. A hand lovingly strokes a guitar that floats past and makes it seem so palpable that it almost seems to break free of the image. The letters and signs in the clip are just as tangible. They don't look stuck onto the images, rather they exist in a sweet, light world where quite by chance the camera caught them passing by. This space is not actual, real, it's new and completely fictitious. PRINCE's space, filled with elements which he has transformed into His elements. The beginning and end of *٤* *Wish U Heaven* shows the kind of power with which PRINCE rules His universe: the clip begins with a hand plucking an apple from a tree, the symbol for Man's first sin. At the end PRINCE rewinds the images and the apple is returned to the tree. PRINCE transforms not just letters but The Scripture itself and with that he changed the entire history of Mankind.

translation ANNIE WRIGHT



Toen popprogramma's nog voornamelijk bestonden uit studio-opnames had je van die grote letters als decor. Zware, driedimensionale kapitalen - TOP POP - waar de musici bovenop konden gaan staan, als tastbaar bewijs voor hun fysieke aanwezigheid. Met de komst van de videoclip heeft de ruimte haar reële dimensies verloren. De letters hebben zich een nieuwe vrijheid verworven. Ze hebben hun volume verloren en daarmee hun traagheid: op ieder moment kunnen ze in het platte beeld verschijnen, van formaat, kleur of bewegingsrichting veranderen, het beeld opdringerig vullen of het van een snelle kantekening voorzien. Ze zijn een eigen leven gaan leiden.

JULIA FORDHAM WOMAN OF THE 80'S. In slanke, zachtgekleurde letters komen in deze clip de naam van de zangeres en de titel van haar nummer voorbij. Niet als decor maar als een opgeblazen lichtkrant. Ondertussen verschijnt de zangeres zingend, joggend, speerwerpend of zwemmend. De clip duurt net zo lang als het de letters kost om één keer voorbij te trekken, hun doel is bereikt als alle woorden voor de kijker zijn gespeld. JULIA maakt reclame voor haar nieuwe levensstijl en de letters maken reclame voor haar song.

KNOW WHAT I MEAN? COMPRENDS? WEET JE WEL? VERSTEHEN SIE? Ergens midden in de clip van NENEH CHERRY verschijnen deze teksten in een flits en zijn al bijna weg voor je ze hebt kunnen lezen. Toch onthullen ze de belangrijkste boodschap uit haar song. De rest van het verhaal is slechts bijzaak, alles draait om de kreet *begrijp je wat ik bedoel?* Het gaat om NENEH's waanzinnig mooie ogen en lippen, en om haar sterke, agressief rappende stem. Zodra je NENEH ziet en hoort begrijp je haar.

UH HEY UH NANANANANA. In verschillende letterformaten springen de kreten van de zanger van HEAVEN 17 over het beeldscherm op het moment dat de zanger ze uitspreekt. Hun visuele verbeelding vertraagt de kreten voor een moment, alsof ze even worden vastgehouden. De beelden van *Train of Love in Motion* zijn opnames van een live-concert dat op een andere plaats en tijd heeft plaatsgevonden. Maar de letters overbruggen de afstand: met de fysieke kracht van zijn stem breekt de zanger op het beeldscherm in, en het beeld kreunt en schreeuwt met hem mee.

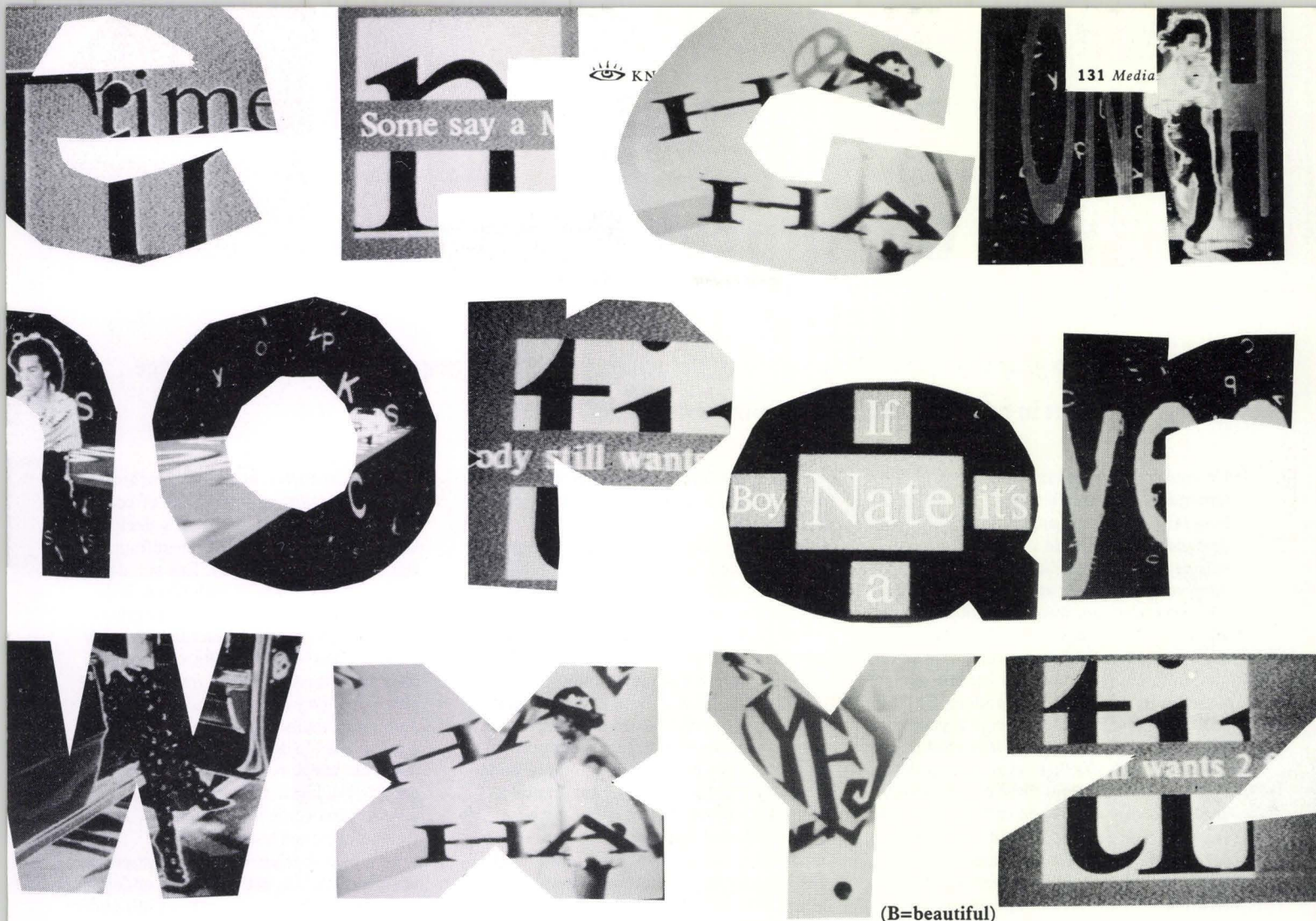
WICKED GUITAR BREAK! Met brutale hanepoten voorzagen de hiphoppers van BOMB THE BASS hun filmpje van commentaar. *Go, Tony, Go!* moedigt een jongen aan die op een skateboard voorbij komt flitsen. Een vriendelijke explicatie *Boyz Lamping* bij jongens die met hun armen onbegrijpelijke maar essentiële hiphop-bewegingen ma-

ken. Een hand die een plaat scratcht krijgt extra visueel geluid *SKRTSY*, net als bij de gevechten in de oude *BATMAN*-films. De eigen naam van de groep wordt vrolijk over de beelden geschreven: *Bomb the Bass, Bom, Bomberdummm*. Het beeldscherm is een leeg vlak dat erom vraagt met graffiti te worden beklad. De leukste tekst is de aankondiging van een (gepikte) gitaarsolo *Wicked Guitar Break*. Deze teksten verbeelden de essentie van hiphop: zet je handtekening ergens op en het is van jou.

Alphabet Street


Van de statige voorbijtrekkende letters van JULIA FORDHAM tot de hanepoten van BOMB THE BASS: de letters worden sneller, lossier, satanischer. Het lijkt een kleine stap naar *Alphabet Street* van PRINCE, waar de letters uit hun verband springen en als confetti door het beeld dwarrelen. Maar de manier waarop PRINCE met letters omgaat, verschilt fundamenteel van alle andere. In de meeste clips met visuele teksten zijn de letters toegevoegd aan de beelden, het zijn extra elementen naast andere beelden. Bij PRINCE hebben de letters een vanzelfsprekende aanwezigheid, ze zijn een onderdeel van zijn universum. De clip van *Sign O' the Times* bestaat alleen maar uit letters. Op een zwarte ondergrond verschijnt de tekst van dit nummer, woord voor woord, letter voor letter. Precies in het tempo waarin de tekst gezongen wordt. Er is wel variatie in kleur, grootte en bewegingsrichting, maar die variatie komt logisch voort uit de snelheid of intensiteit van de gezongen woorden en niet alleen uit de behoefte het oog van de kijker te strelen. Typisch dat PRINCE juist dit nummer, dat met een panoramische blik een schrijnende samenvatting van het leven geeft (*my sister killed her baby 'cause she couldn't afford to feed it and still we're sending people to the moon*) slechts met letters heeft verbeeld. Alsof niet woorden maar beelden tekort schieten. Precies het tegenovergestelde dus van Michael Jacksons commentaar op misstanden in de wereld in de clip *Man in the Mirror*, dat met de pathetische montage van hongerende mensen, neergeschoten demonstranten en handenschuddende politici volledig haar doel voorbijschiet. In *Sign O' the Times* geeft PRINCE de verbeelding terug aan de tekst. Niet aan de woorden maar aan het materiaal van de woorden, de letters.

Op zoek naar tekens van deze tijd speelt PRINCE een spel met de betekenis van woorden en hun materiële verbeelding. Zo vervangt hij al jarenlang consequent in de teksten op platenhoezen het woord *for*



(B=beautiful)

door het cijfer 4, en het woord *to* door het cijfer 2. *You* wordt verbeeld met de letter *U* en *are* met de *R*. *When 2 R in Love, I would Die 4 U*. In een oogopslag herken je een tekst van PRINCE, en de speciale geheimtaal zorgt ervoor dat *U* niet staat voor een willekeurige *you* maar alle betekenis in zich draagt die PRINCE aan het begrip *you* heeft toegeschreven. Woord en beeld versmelten tot een hiërogliefe met een nieuwe, unieke betekenis.

Het blijft niet bij letters en cijfers. Op de LP *Sign O' the Times* verbeeldde PRINCE de *O'* in de titel (spreektaal voor *of*) door middel van een met de hand getekend ban-de-bom-tekeningje. Op zijn nieuwste *Lovesexy*-LP heeft PRINCE ook een teken gevonden voor zijn opvatting van het begrip *I*: hij vervangt het woord *I* door een getekend oog, alsof hij ons erop wil wijzen dat *I* en *eye* niet voor niets hetzelfde klinken, alsof hij een mystiek verband tussen het ik en het oog onthult. Eenzelfde verband legt PRINCE tussen de woorden *know* en *no*: in het nummer  *No*. Ik weet dat er een hemel en een hel is, zingt PRINCE, maar de verbeelding van deze kennis (*know*) onthult een weerstand (*no*) om de consequenties van die kennis te aanvaarden. Kennis en inzicht leiden nog niet tot geloof. Pas na de werkelijke inkeer (en het gaat bij PRINCE altijd over de verleiding, de zonde, de boetedoening en de uiteindelijke bekering) krijgt op *Lovesexy* het *YES* de overhand, en het woord *yes* is zo geschreven dat het een hart vormt.

PRINCE laat op alle oppervlakken die hij als popzanger tegenkomt zijn hiërogliefen te voorschijn komen. Op zijn muziekinstrumenten, op het decor van zijn live-shows. Bij de *Lovesexy*-toernee werden er zelfs letters en tekens op de podiumvloer en op het plafond geprojecteerd. Bestaande, maar ook zelfgecreëerde letters. Ook zijn eigen lichaam beschrijft en betekent hij. PRINCE hangt zich vol met symbolische sieraden: een armband in de vorm van een spiegelend hart, een vredes-teken als oorbel, een kruis om zijn hals. Op het *Sign O' the Times* concert had hij bij het nummer *The Cross* een wit kruis op zijn gezicht geschilderd. De laatste tijd verschijnen er woorden op zijn kleding: *SOUND* staat op de mouw van zijn bloes, *MINNEAPOLIS* op zijn jasje en *PRINCE* op zijn bovenbeen. *It put my name upon my thigh* zingt hij in het nummer *Lovesexy, It make me dance, It make me cry*. Het is het handschrift van iets dat groter is dan hijzelf en dat de elementen van zijn universum kan aanwijzen en benoemen.

In de clip *Alphabet Street* is het hele beeld gevuld met letters. PRINCE heeft een letterwereld gecreëerd waar hij met zijn vaders *Thunderbird* doorheen kruist. De letters bewegen voortdurend, ze krimpen en groeien, draaien om hun eigen as, veranderen van kleur, snellen als de *highway* onder zijn auto door. Het is alsof PRINCE in de microkosmos van zijn eigen materiaal is gedoken. Letters als moleculen. Een voor een springen de letters van het alfabet uit het beeld naar voren. De ordening in de chaos. Iedere letter krijgt een eigen PRINCE-betekenis (B=beautiful) en het alfabet stopt bij *I* (*I love you*). PRINCE toont ons zijn laboratorium. *Put the right letters together and make a better day* is zijn doe-het-zelf advies daarbij. Dit zijn niet meer de letters van het presenterende programma, maar ook niet meer die van de popmusicus. Deze letters zijn van niemand, ze hebben een eigen bestaansrecht en wij kunnen ze lenen om ons ermee uit te spreken.

Bij  *Wish U Heaven* zoomt PRINCE weer uit. Hier gaat het niet om de microkosmos, maar om de macrokosmos van de wereld van PRINCE. Een zachte, golvende wereld waarin alles aan elkaar gelijk is: PRINCE zijn symbolische sieraden, het hartvormige woord *YES*, de pijlvormige woorden *NEW POWER* golven in en uit de tekst. PRINCE zijn gitaar, de drumstokjes van SHEILA E., een pistool, kussende lippen, de drie zingende dames (CAT, SHEILA E. en BONI BOYER) en PRINCE zelf bewegen zich allemaal met dezelfde rust en soepelheid door het beeld. De woorden buigen en golven en klappen sierlijk dubbel zodat je hun achterkant kunt zien. Spiegelende voorwerpen bewegen zich tussen de tekstflarden en woordsymbolen, en geven de letters nog meer volume. Een hand strijkt liefdevol over de voorbijzwevende gitaar en maakt deze daarmee zo tastbaar dat ze bijna uit het beeld loskomt. De letters en tekens in het filmpje zijn even tastbaar en ontspannen. Ze zijn niet in het beeld vastgezet, maar bevinden zich in een zoete, licht, bedwelmende wereld, waar de camera ze toevallig registreerde. Geen reële ruimte maar een nieuwe en fictieve ruimte. Het is de ruimte van PRINCE, gevuld met elementen die Hij tot Zijn elementen heeft getransformeerd. Het begin en einde van  *Wish U Heaven* laten zien met welke macht PRINCE over Zijn universum regeert: de clip begint met een hand die een appel van een boom plukt, het symbool voor de eerste zonde die de mens beging. Aan het einde van het filmpje draait PRINCE die beelden terug. De appel wordt aan de boom teruggehangen. PRINCE transformeert niet zomaar letters, Hij transformeert Het Schrift en verandert daarmee de hele menselijke geschiedenis.

Computer Graphics

Het gebruik van *graphics* als vierde spoor, naast het iconisch beeld, de gesproken tekst en het overige geluid, resulteert in een vorm van zeer informatiedichte televisie:

De vraag of de *coup* van de televisie op onze samenleving tot analfabetisme van de bevolking zal leiden is een anachronisme. En ook de onderzoeken waarin sigaretten, glazen whiskey en revolverschoten worden geteld doen weinig meer ter zake. Er is een nieuwe televisie opgestaan, waarin letters en teksten alle aandacht opzuigen. Dit klinkt mischien geruststellend, een terugkeer naar de traditie van het schrift. Maar het ene gevaar is slechts ingeruild voor het andere. De volksgezondheid wordt bedreigd door een nieuwe perversie: het *televisiefetisjisme*.

Tot voor kort was de televisie een geavanceerde radio. Het gezin bleef met de komst van de televisie in de jaren vijftig in een halve cirkel rond een apparaat zitten dat verdacht veel leek op zijn voorganger. De programma's volgden min of meer dezelfde formule als men van de radio gewend was, alleen hadden de stemmen een lichaam gekregen in een mistig kastje.

Naarmate de technologie zich ontwikkelde trok voor de kijker de sneeuw op. Toch maken veel programmamakers nog altijd radio met plaatjes. Het beeld ondersteunt het geluid door het een *garantie van echtheid* te geven, maar voegt inhoudelijk weinig toe. Met een druk op de knop zet de kijker zijn wereld aan. De onmiddellijkheid van de *live*-televisie geeft hem de illusie dat hij midden in de geschiedenis staat. Het grote verhaal van de wereld komt tot hem via het enkelvoudige perspectief van het personage van de presentator. Deze eenvoudige structurering, deze voorgekauwdheid, maakt het de kijker mogelijk volkomen passief de informatiestroom op te slurpen. Het scherm is in één richting transparant: via identificatiemechanismen is de kijker de presentator, maar de rondsuisende kogels zullen hem nooit raken. De kijker nestelt zich in zijn comfortabele televisiestoel en vormt een volkomen eenheid met deze geruststellende vorm van televisie.

Sinds de koppeling van computertechnologie en televisie komt langzaam verandering in deze situatie. De televisiekijker die gewend was tegelijkertijd te breien, kaas in blokjes te snijden, de krant te lezen, of iets anders huiselijks te doen, schrikt op. Het spel met computereffecten in het duidelijk afgebakende terrein van de *clips*, blijkt slechts een vingeroefening te zijn geweest voor een totale omverwerping van de heersende televisie-orde. Vooral de combinaties van beeldmanipulatie of *special effects* met grafische toepassingen van de computer lijken een nieuw televisietijdperk in te luiden, waarin het visuele element zeker zo belangrijk is als het auditieve en waarbij het mono-

culaire *Renaissance*-perspectief vervangen is door het meervoudige *computer*-perspectief.

De meeste nationale zendgemachtigden gebruiken de nieuwe technologie slechts in een wanhopige poging de schijn van herkenbaarheid op te houden. De logo's, ingevoerd in een grafisch computerprogramma, draaien in het beeld en rollen naar de kijker toe, met de verborgen boodschap: *Ik best!*

Volgens de Nederlandse wetgeving is iedere omroep verplicht een belangrijke groep in de samenleving te representeren. Omdat dit gemeten wordt aan het aantal leden dat een omroep heeft, heeft er een inversie plaatsgevonden en hangt het bestaansrecht van een omroep af van het aantal burgers dat zich met haar identificeert. Een omroep moet dus leuk en herkenbaar zijn. Aangezien deze combinatie natuurlijk onmogelijk is, kiezen de zendgemachtigden voor programma's die het in Amerikaanse laboratoria goed deden op de amusementschaal, en profileren ze zich alleen nog via hun logo. Wat begon als een bescheiden naamsvermelding tijdens de presentatie, werd al snel een vermelding bij iedere amusante passage. Nu fladderen er tijdens speelfilms vrijwel constant logo-voortslepende duiven door het beeld en het ligt in de lijn der verwachtingen dat het niet lang zal duren voor een vlucht vogels met logo's het beeld zal overnemen.

Aanwezige Tekst

Op de Amsterdamse lokale televisie maakte RABOTNIK hier een rake parodie op. Het RABOTNIK-*team* stapte met hun logo onder de arm naar een computerbedrijf en gaf de opdracht er alle standaard-effecten op los te laten. Het resultaat is een logo dat omflapt, om verschillende assen rolt, uit elkaar getrokken wordt... en dan verschijnt de tekst: *net echt*.

RABOTNIKS experimenten met de grafische mogelijkheden van de computer voeren verder. Teksten onderbreken de televisieopnamen als aparte titelbladzijden, zoals in de periode van de zwijgende film, of in het werk van JEAN LUC GODARD. De *computergraphic* is voor hen een vormelement waarmee ze hun *cultureel magazine* op esthetisch niveau onderscheiden van het gemiddelde televisie-aanbod.

Afgelopen zomer zond de BBC de televisie-reisgids *The Rough Guide to Europe* uit, waarin een structureler gebruik van deze *devices* werd gemaakt. Een televisieploeg van het jongerenprogramma *Def II* trok door de hoofdsteden van Europa, monteerde haar belevenissen met het razende ritme

van de videoclip en maakte onbeschrond gebruik van elektronische video-effecten als *strokes* en *digitizers*. Regelmatig deelde het beeld zich op, waarbij ieder beeldfragment zijn eigen verhaal vertelde. Een van de vernieuwingen van *The Rough Guide* is de combinatie van de *squeeze* met *graphics*.

De aflevering over Amsterdam besteedt aandacht aan het ANNE FRANK Huis. Tijdens de vertoning van een fragment uit de film *The Diary of Anne Frank*, waarin ANNE zich wanhopig afvraagt waar LIES is gebleven, drukt de onderste rand van het kader het beeld in. In de balk die daardoor onderin het beeld ontstaat, geeft een computergegenereerde tekst de feiten van haar vroeg afgebroken leven.

Het op deze wijze in tweeën splitsen van het televisiekader, geeft een heel ander effect dan de gebruikelijke manier van ondertitelen. Bij *Def II* staat de tekst in contrast met het beeld. In dit geval is de emotionele lading van het beeld dramatisch, terwijl de tekst koel en zakelijk is. De tekst is altijd nadrukkelijk aanwezig als een ingreep, vaak in de vorm van een recalitrant commentaar, zoals in de rosse buurt sequentie uit de Amsterdam-aflevering.

Do you have any cheque-ups or anything here, for things like AIDS? I mean, does the government, uh... you know, run any kind of... Onder het antwoord op deze vraag, No, governments... no, they only have campaigns, verschijnt een tekst in een zwart kader: *Prostitutes are now banned from street-walking. Onder het vervolg, But yeah, we always were safe you know. It's not new, staat: More than half of those who did are thought to carry the AIDS virus.*

Als een hedendaagse variatie op EISENSTEINS intellectuele montage, richt deze vormgeving zich op een keiharde botsing van twee autonome informatiebronnen, die een nieuwe betekenis genereert. Zonder de grafische articulatie van de tekst als een zelfstandig element van het programma, zouden de tegenstrijdige berichten een ontcijferbare brij van informatie opleveren.

Een *voice over* zou in deze situatie ook niet werken, er zouden dan immers twee stemmen tegelijk te horen zijn. Net als de titelpagina kan de *voice over* de inhoud van een gesproken tekst pas relativeren wanneer hij is afgelopen (de twee tekstinhouden staan dan in een *diachrone* relatie tot elkaar). De kracht van de *Rough Guide* is juist de gelijktijdigheid, de *synchroniciteit*, van gesproken en geschreven tekst, waardoor de onmiddellijke liquidatie van de aanvankelijke betekenis van de eerste mogelijk is.

In de *Rough Guide* is weliswaar de *voice*

& TV Fetisjisme

The use of *Graphics* as a fourth track, along with the iconic image, the spoken text and other sound, results in a form of extremely information-packed television:

The question of whether television's assault on society will result in illiteracy is an anachronism. Equally those research projects that count the number of cigarettes, glasses of whisky and revolver shots are virtually irrelevant. A new television has surfaced where letters and texts absorb our attention. This may sound reassuring, a return to the tradition of writing. But one danger has simply been traded in for another. Our well-being is now threatened by a new perversion: *television fetishism*.

Until recently television was simply advanced radio. With the advent of television in the 1950s the family gathered in a semi-circle around an appliance that looked suspiciously like its predecessor. The programs followed more or less the pattern one expected of radio, but the voices were made flesh in a blurry box.

For the viewer the snow-storm cleared with the progress of technology. Yet many program makers still create radio with pictures. Images support sound by providing a *guarantee of authenticity* but add little by way of content.

The viewer turns on his world at the touch of a button. The immediacy of live TV gives him the feeling of standing slap in the middle of history. He receives the world's great story via the simple perspective of the character of the presenter. This easy structuring, this pre-digestedness enables the viewer to lap up the stream of information in a completely passive state. The screen is transparent in a one-way direction: by means of the mechanisms of identification the viewer becomes the presenter but he will never be hit by the spray of gunfire. The viewer nestles in his comfy chair and forms an absolute unity with this reassuring form of television.

This situation is gradually changing since the coupling of computer technology and television. And the viewer who is used to simultaneously knitting, opening a can of beer, reading the newspaper or carrying out some other household activity has received something of a shock. The use of computer effects in the clearly delineated field of clips appears to have been nothing more than a finger exercise in the total overthrow of the established order of television. Above all it is the combination of image manipulation or special effects with the graphic application of the computer that seems to herald a new era of television in which the visual element is at least as important as the auditive and where the monocular Renaissance

perspective has been replaced by the multiple computer perspective.

Most stations use the new technology simply in a desperate attempt to maintain the semblance of an identity. The logos, generated graphically by computer, appear on screen and tumble towards the viewer with the hidden message: *I exist!*

Dutch law insist that every station represents an important section of society. Because in Holland this is measured by the number of individuals who become members of a particular station the system is reversed and a station's right to exist in fact depends on how many people identify with it. So a station must be attractive and identifiable. Considering, of course, that this combination is impossible, Dutch stations opt for those programs that scored well in the amusement stakes of American laboratories, and merely profile themselves by means of their logo. What began simply as modestly announcing the name during the station presenter's introduction was soon flashed on the screen during every amusing sequence. Now feature films are almost constantly visited by doves in logo formation that flap across the screen and the way things are going it won't be long before the screen is completely over-run by flocks of logo-bearing birds.

Obvious Text

RABOTNIK created a pointed parody of this on Amsterdam TV. Clutching their logo the RABOTNIK team approached a computer company with the request to unleash all the standards effects. The result is a logo that unfurls, rotates on various planes, comes apart... and then the text appears: *Net Echt*, just like the real thing.

RABOTNIK's experiments with computer *graphics* have progressed still further. Texts interrupt television footage as separate blocks of titles like in silent films or the work of JEAN LUC GODARD. Computer *graphics* are the formal elements with which on an aesthetic level they distinguish their *cultural magazine* from the usual TV fodder.

Last summer the BBC broadcast its travel guide *The Rough Guide to Europe* which used these devices in more structural way. A television crew from *Def II*, a program for young people, travelled through Europe's capitals and edited its experiences at the breakneck tempo of the videoclip, openly exploiting video effects such as *strokes* and *digitizers*. Regularly the image was divided up with each fragment telling its own story. One of *The Rough Guide's*

innovations was to combine the *squeeze* with *graphics*.

The program about Amsterdam focused on the ANNE FRANK House. During an excerpt from the film *The Diary of Anne Frank* in which ANNE wonders despairing what has become of LIES, the bottom edge is pushed up into the image. In the block that is created underneath the image, a computer-generated text spells out the facts of a life that was forcibly ended.

This way of splitting the television frame in two creates an effect that completely differs from the normal way of subtitling. *Deff II* contrasts the text with the image. In this case the emotional charge of the image is dramatic while the text is cool and impersonal. The text is always and emphatically an intrusion, often performing as a recalcitrant commentary as in the Red Light District part of the Amsterdam program.

Do you have any check-ups or anything here, for things like AIDS? I mean does the government, uh... you know run any kind of... Beneath the spoken answer to this question (No governments... no, they only have campaigns), ran a text in a black border: Prostitutes are now banned from street-walking. Beneath: But yeah, we always were safe you know. It's not new, ran: More than half of those who did are thought to carry the AIDS virus.

Like a contemporary variation on EINSTEIN's intellectual montage, this design is aimed at the sudden collision of two autonomous sources of information. This generates new meaning. Without the text's graphic articulation as an independent element within the program, these conflicting messages would produce an undecipherable mishmash of information.

A *voice-over* would be no use in this situation either, for you'd have to listen to two voices at once. Just like titles, it is only after a text has been spoken that the *voice-over* can place its content in perspective (the contents of the two texts are placed then in a *diachrone* relation to each other). *Rough Guide's* power is its simultaneity, its *synchronicity* of spoken and written text enabling the immediate elimination of the initial meaning of the former.

Although in the *Rough Guide* the *voice-over* has been struck dumb, there are regular appearances of presenters. Yet there are no presenters in the weekly BBC pop program *Behind the Beat*. This is striking because the presenter has always played such an important role in this genre of

over verstomd, maar er zijn nog wel regelmatig presentatoren in beeld. In het wekelijks op de BBC te ontvangen popprogramma *Behind the Beat*, heeft ook de presentator het veld geruimd. Dit is opvallend omdat de presentator juist in dit televisie-genre altijd zo'n belangrijke rol heeft gespeeld. Tussen de snel gemonteerde, luidruchtige video-clips, was de steeds terugkerende personage van de presentator een houvast, een bakken van rust. Zijn verdwijning zwengelt in *Behind the Beat* het tempo verder aan.

De *graphics*, die net als in *The Rough Guide* meestal onder een in elkaar gedruwd beeld verschijnen, vervangen de presentator als informatiebron. Ze kondigen de clips aan en als het nodig is verschijnen ze in de veelvuldig voorkomende interviews met artiesten. Nooit staat er een interviewvraag op de geluidsband en wanneer deze niet uit het antwoord te destilleren valt, helpt de *graphic* op weg.

Graphics worden dus voor verschillende doeleinden ingezet: ze zijn een element van de herkenbaarheidsformule, ze hebben een esthetische functie, ze maken een botsing van twee elkaar bestrijdende inhouden mogelijk, ze veroorzaken een moordend tempo - bovendien sluit de ene functie de andere natuurlijk niet uit en zijn vele combinaties mogelijk.

Anonieme Stem

Met de introductie van de *graphics* is er samen met een nieuwe vorm van televisie, ook een nieuwe ideale toeschouwer geboren. De werkelijke toeschouwer moet zich aanpassen aan deze imaginaire toeschouwer. Hoe beter hij in dit model past, hoe meer plezier hij beleeft aan een avondje

voor de buis.

Het gebruik van *graphics* als een vierde spoor, naast het iconische beeld, de gesproken tekst en het overige geluid, resulteert in een vorm van zeer informatiedichte televisie, die een grote concentratie van de kijker verlangt. De doelbewuste fragmentatie van het beeld dwingt de kijker al zijn zintuigen in te zetten om het programma-aanbod te volgen. Door het meervoudige perspectief kan de kijker niet meer door identificatie met de vertelinstantie de imaginaire bron van het beeld zijn. Zijn illusie via de afstandsbieding macht te hebben over de wereldgeschiedenis, is doorbroken. De dolgedraaide televisie leidt een eigen leven, met een eigen taal, een eigen snelheid en een eigen logica. De televisie is autonoom geworden en de kijker moet zijn infantiele houding laten varen.

De nieuwe televisiekijker is gefascineerd door de mysterieuze verdwijning van de enkelvoudige vertelinstantie. Nostalgisch als hij is, verlangt hij terug naar de tijd dat alles nog simpel was, de tijd van de betrouwbare presentatoren die er altijd waren als je de televisie aanzette. Hun wereld was jouw wereld. Met het verdwijnen van de glimlachende, menselijke presentator heeft de televisie de toeschouwer, die de televisie als een verlengstuk van zichzelf zag, gecastreerd. Al zijn activiteiten zullen zich verder richten op de heling van deze gapende wond.

De *voice over* is de stem zonder lichaam, de *graphic* het woord zonder stem. Aanwijzingen over sexe en leeftijd van de vertelinstantie ontbreken. Deze anonimiteit maakt de vraag naar wie er spreekt nijpend. De kijker tuurt en tuurt. Dit is gezien de aard van

de *graphic* natuurlijk een zinloze zaak. De *graphic* heeft de plaats van de verdwenen enkelvoudige vertelinstantie (verpersoonlijkt door de presentator) dan wel opgevuld, maar wijst daarmee tegelijkertijd op zijn afwezigheid. De *graphic* is het monument van het verlies. De zoekende blik van de kijker zal zijn object nooit vinden, bevrediging is per definitie uitgesloten: de directe ervaring van de vertelinstantie via een presentator of *voice over* is verloren.

Hoewel de kijker best weet dat de enkelvoudige vertelinstantie niet meer bestaat, gelooft hij toch stiekem dat deze zich ergens achter de *graphics* verbergt. De kijker wil niet weten en koestert de *graphics*, die hem naar de oorzaak van zijn verlies lijken te leiden. Hij bloeit op zodra ze in beeld zijn. Hij slaakt kreten van bewondering en zit op de punt van zijn stoel. Vooral de technische kant ervan boeit hem. Die is ten minste in principe te doorgronden. De computer is voor hem een tastbaar bewijs dat de *graphics* een bron hebben en verbindt zijn wereld, de materiële wereld, met die van de chaotische elektronische beelden.

Het vreemde is dat de televisie zijn aantrekkingskracht behoudt, juist omdat er nooit een volledige bevrediging wordt bereikt. Het perverse plezier van de televisiefetisjist bestaat juist uit het eeuwig rekken van het verlangen. Zoekend naar de verteller kan hij geloven dat er nog een verteller bestaat. Zijn grootste angst is dan ook dat het werkelijk mogelijk is een blik achter de *graphic* te werpen. De leegte waarmee hij dan geconfronteerd zou worden, zou zijn angstige vermoedens bevestigen en tegelijk de breuk tussen hem en de wereld van de televisie definitief maken.



television. Between the clamorous high-speed editing of the video-clips the constant returning to the figure of the presenter has a steadying effect, it provided a haven of peace. His disappearance from *Behind the Beat* has cranked up the tempo still further, just as in *The Rough Guide*. The *graphics* which mostly appear under a squeezed image, replace the presenter as the source of information. They announce the clips and they appear in the frequent interviews with musicians. You never actually hear a question during an interview and when this cannot be deduced from the answer, the *graphics* are brought in to help.

So *graphics* are used for various purposes: they are an element in the identity formula, they have an aesthetic function, they allow for a confrontation between two opposing contents, they create a lethal tempo - and of course the one function does not exclude the other and many combinations are possible.

The Anonymous Voice

The introduction of *graphics* marks the birth not only of a new form of television, but also of a new *ideal viewer*. The *real viewer* must adapt to this *imaginary viewer*. The more like this model he is, the more he will enjoy an evening's TV.

The use of *graphics* as a fourth track, along with the iconic image, the spoken text and other sound, results in a form of extremely information-packed television which demands full concentration from the viewer. The purposeful fragmentation of the image compels the viewer to use all his senses to follow a program. The multiple

perspective means that the viewer can no longer identify with the narrator and be the imaginary source of the image. His illusion that he and his remote control determine world history has been shattered. Stamping television is leading a life of its own, with its own language, at its own speed and with its own logic. Television has become autonomous and the viewer must adapt his infantile attitudes.

The new television viewer is fascinated by the mysterious disappearance of the single narrator. Being a nostalgic creature, he longs for the time when everything was easy, for the era of dependable presenters who were always there when you turned on the telly. Their world was your world.

The disappearance of the smiling, human presenter marks television's castration of the viewer who always experienced TV as an extension of himself. All his energy is now directed towards healing this gaping wound.

The *voice-over* is a voice without a body, *graphics* are words without a voice. There is no information about the age and gender of this form of narration. This anonymity begs the question of who actually is speaking. The viewer stares and stares. Of course this is pointless considering the nature of *graphics*. *Graphics* have taken the place of the single narrator (as personified by the presenter) yet at the same time point to his absence. *Graphics* are a monument to loss. The viewer's searching gaze will never find its object, satisfaction is by definition excluded; the direct experience of narration by means of a presenter or *voice-over* has been lost.

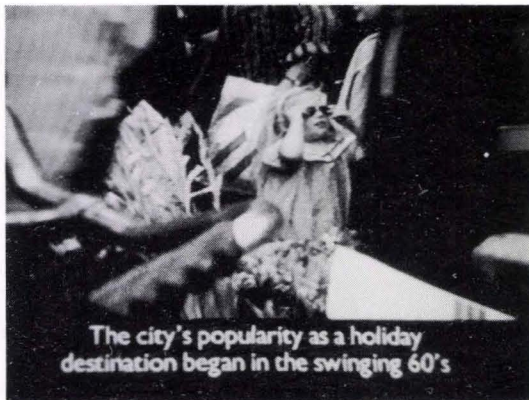
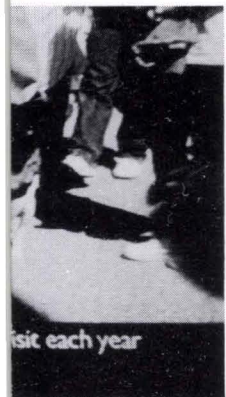
Although the viewer is quite aware of the

fact that a single narrator no longer exists, he still secretly believes that he is hiding somewhere behind the *graphics*. The viewer doesn't really want to know and cherishes the *graphics* that seem to lead to the source of his loss. He perks up everytime they appear. He cries out in amazement and sits on the edge of his chair. And it's particularly the technical side that fascinates him which at least in principle seems possible to fathom. For him the computer is tangible proof that *graphics* lead to a source and connect his, the material, world with the world of chaotic electronic images.

What is strange is that television has managed to maintain its attractiveness. This is precisely because it never provides complete satisfaction. The perverse pleasure of the television fetishist actually consists of the eternal prolonging of desire. By seeking the narrator he can make believe that a narrator still exists. His greatest fear is that it really is possible to glance behind the *graphics*. The emptiness he would find would confirm his worst fears and also make the break between him and the world of television final and absolute.

translation ANNIE WRIGHT

BBC Def 2: *Rough Guide to Europe*,
Amsterdam summer 1988





Vide

Opbreken, stukscheuren, inkinkelen, loswringen, wegbranden, uitroken, omgooien - dat is het gewelddadige vocabulaire dat toepasselijk is bij het videowerk van PAUL GARRIN. Brute woorden die het beste de onchristelijke gedachte weergeven dat geweld beantwoord moet worden met geweld.

Nutteloos om de andere wang toe te keren.

Je moet offensief optreden, het beeld stenigen, het geweld zelf attaqueren.





Brutality

- Breaking, tearing apart, smashing, wringing, burning down, smoking out, knocking over - this is the vocabulary of violence that can be used to describe the video work of PAUL GARRIN. Brutal words that best reflect the unchristian idea that violence begets violence. It is pointless to turn the other cheek. You must go on the offensive, stone the image, attack violence itself.



Het visuele geweld in het werk van PAUL GARRIN is nooit gezocht of gemanierd. Dat zou het geval zijn wanneer het hem ging puur om het geweld zelf. Maar daarin is hij niet geïnteresseerd. Geweld aanwenden om veel indruk te maken laat hij over aan de autoriteiten. Zijn videografische gewelddaden zijn geen losse flodders, ze beantwoorden op precieze en effectieve wijze zowel de alledaagse als structurele vormen van geweld waarmee hij in New York te maken heeft en die hij in zijn werk thematisch behandelt: het agressieve evangelische en politionele geweldsapparaat in *Free Society*, het destructieve effect van een ontredder stadsdeel in *A Human Tube*, het schimmige, het hemelse en het desastreuze van de heroïneroes in *A Place to Hide*.

Het gaat om een videografisch geweld, dat niet zozeer de veraanschouwelijking of uitdrukking is van het fysieke en onderhuidse geweld, maar de rechtstreekse omzetting ervan in video. Er is sprake van een letterlijke *transpositie* van het thema in video, van een overheveling van de intensiteit van een gewelddadig gebeuren naar de esthetiek van het videografisch proces. Het videobeeld is niet meer een intermediair tussen de idee en de toeschouwer: het materialiseert de idee, het wordt zelf gewelddadig. Je kunt dan ook niet meer spreken van een simpele illustratie of van een naïeve kritiek op wantoestanden in de samenleving (waarvan men GARRIN zou kunnen betichten). Zijn videowerk *verhaalt niet*, het verhaalt niet hoe de situatie zich heeft kunnen voordoen, hoe het komt dat de politie in *Free Society* op de menigte inslaat. *Free Society* zelf is een slag van een politiek-nuppel, een regen van slagen, precies zoals *A Human Tube* een afbraakproces is en zoals *A Place to Hide* een hallucinatoire ervaring is. Maar ook bij zijn minder brute werken kun je spreken van een volledige assimilatie van het videobeeld met het thema, alsof het uit zichzelf in staat is om zich met het thema te vereenzelvigen (in *The Dreaming* is het het beeld dat dagdroomt, in *A Rain Song* verandert het beeld in een kleine vijver, besprenkeld door gekleurde regendruppels).

Dit is een van de redenen waarom men GARRIN's werk (en niet alleen dat van hem) zou kunnen bestempelen als 'te letterlijk'. Video is een letterlijk medium, althans dan is ze op haar sterkst. Ze spreekt niet in metafoeren, ze mist de diepte van de metafoer. Videobeelden zijn bars, ze zijn ongevoelig voor welke overdracht ook, ze staan niet voor iets anders, ze staan voor zichzelf. De militairen in *Free Society* bijvoorbeeld zijn militairen, niet meer, niet minder. Daarom heeft het geen zin om je te richten op de verhouding tussen het beeld en zijn betekenis, of op de verhouding tussen betekenissen onderling (daarom ook zal de semiotiek nooit echt raad weten met video en wel met film). Je moet je richten op het beeld zelf, op de bewerking van het beeld, op de wijze waarop de verwoestende energie van het beeld wordt vrijgemaakt.

Neem bijvoorbeeld het moment in *A Human Tube*, waarop RYUICHI SAKAMOTO door de desolate vlakte van de Lower East Side rent en zijn schoenen vlam vatten, zodat er een dichte roetzwarte rooksluier ontstaat. Een digitale rooksluier. Een videografische vlam die als het ware van binnenuit het beeld oplaait. GARRIN had de schoenen natuurlijk ook net zo goed kunnen laten ontploffen of wegsmelten, maar wanneer je in het begin van *A Human Tube* de beelden ziet van de uitgebrande blokken in de Lower East Side en die van de in brand geschoten gebouwen in Beiroet, dan weet je dat de schoenen geïdentificeerd zijn om in de fik te vliegen. Dat is wat video doet: de inwendige energie van het beeld vrijmaken, zijn moeilijk traceerbare en obscure bestemming zo goed mogelijk uitlichten. En ook alle transformaties die het hoofd van SAKAMOTO in het verdere verloop van dit korte werk ondergaat (ik heb nog nooit iemand zo letterlijk uit zijn bol zien gaan), dienen om de virtuele krachten van dat beeld los te maken, alsof het beeld een kostbare ertsлаг of oliebron is die op de juiste wijze moet worden aangeboord. De videotechnieken die dit mogelijk maken, moet je daarom niet beschouwen als losse kunstgrepen, als foefjes om een bepaald effect te sorteren zodat het beeld interessanter wordt (de toegevoegde transformatie) maar als *structurele* kunstgrepen om de virtuele kracht van het opgenomen materiaal vrij te maken, om de metamorfosekracht van het beeld aan te spreken (de elementaire transformatie).

Het beeld dat door de camera is opgenomen, is niets dan één van de vele verschijningsvormen van dat beeld zelf. Het onderscheidt zich van de andere beelden enkel omdat het primair is en simpel en omdat er enige verwantschap lijkt te bestaan tussen hem en zijn referent. Maar door de elementaire transformatie moet toch duidelijk zijn dat er absoluut geen verband bestaat tussen het beeld en zijn referent. Dat men dit verband soms toch nog probeert aan te tonen, zegt genoeg

over dat vervelende en obsessieve geloof in de waarheidsgetrouwheid van de beelden, dat het kijken naar fotografie, film en televisie voortdurend heeft gedomineerd. Het gefilmde gezicht van SAKAMOTO heeft evenveel met zijn eigenlijke gezicht te maken als het op gewelddadige wijze getordeerde en opgeblazen gezicht in *A Human Tube*. Niets dus. Ongetwijfeld is een videowerk dat de illusie wekt iets met de realiteit te maken te hebben altijd boeiender dan een volstrekt losgeslagen en zelfreferentieel werk, net als *Free Society*, *A Human Tube* en *A Place to Hide*, waarin 'herkenbare' beelden zijn opgenomen, prikkelender zijn dan de formele en abstracte *The Dreaming of A Rain Song*. Maar dit heeft niets uit te staan met de hang naar getrouwheid en alles met de noodzaak van de illusie. Wat prikkelt is het mogelijke bedrog, het duivelse spel dat het beeld speelt met de herkenbaarheid.

De beelden willen niet herkend worden, ze willen worden getransformeerd, en iedereen die met video werkt moet wel zwichten voor deze aandrang, zo sterk is de fascinatie van de transformatie (dat is trouwens ook de reden waarom *transformers* bij kinderen zoveel succes hebben: ze willen niet simpelweg spelen, ze willen transformeren, ze willen inspelen op de wil tot transformatie van de dingen). In de *transformatie* schuilt de essentie van de videografie, zoals in de ogenblikkelijke *fixatie* de essentie schuilt van de fotografie en in de *narratie* die van de cinematografie. Heeft de narratie evenwel alles te maken met de mogelijkheden van de montage, dan heeft de transformatie te maken met een soort inwendige montage, met een *montage in de diepte*. Precies hierin is PAUL GARRIN een meester.

Laten we als voorbeeld de eerste seconden van *Free Society* nemen. Direct na de openingsbeelden (maar beelden kun je ze eigenlijk nauwelijks noemen, wat je ziet zijn flitsen van opnames), na de beelden van een evangelist, zijn pianiste en de extatische adepten, dringen militairen, keursoldaten, baardragers en infanteristen in paradeuniformen zich een voor een op de voorgrond, alsof het ene het andere in een onafgebroken beweging verwekt en elk nieuw beeld op collageachtige wijze bovenop de andere beelden is geplakt. Deze hele militaire processie, deze videografische montage in de diepte, creëert op zichzelf al een visuele duizeling, die nog eens versterkt wordt door een continue elektronisch gegenereerde zoom-in en de stuwende muziek van ELLIOTT SHARP.

Deze inwendige montage heeft duidelijk niets te maken met de filmische montage in de diepte, met de dieptescherpte die, zoals we van ANDRÉ BAZIN hebben kunnen leren, de organische eenheid van de gebeurtenis intact houdt. Het gaat ook niet om de continuïteit van een dramatische ruimte maar om een letterlijke diepte, om een letterlijke openstapel van beelden. Wanneer de beelden niet meer ten dienste staan van het drama en de betekenis, puur materiaal zijn geworden en onverschillig tegenover elkaar staan, moet je een vorm zien te vinden waarin zij op een andere wijze opnieuw een spanningsvolle verhouding met elkaar kunnen aangaan, net zoals je een vorm moet zien te vinden waarin het woekerende geweld op een of andere manier richting kan krijgen. Dat is dan ook het bijzondere van *Free Society*: dit werk beantwoordt het geweld niet zomaar met geweld, het brengt het in scène, het geeft er contour aan, het geeft vorm aan iets wat volstrekt vormloos, zinloos en ongericht is (de stokslagen van de politieagent bijvoorbeeld). Tegenover het excessieve *police brutality* stelt het een welomschreven *video brutality*.

The visual violence in PAUL GARRIN's work is never contrived or mannered. That would be the case if violence was his only concern. But he is not interested in that. Violence for the sake of creating an impression is something he leaves to the authorities. His videographic acts of violence are not blank cartridges, they respond precisely and effectively to both the contemporary and structural forms of violence that he encounters in New York and which he deals with thematically in his work: the aggressive, machinery of violence from both police and evangelists in *Free Society*, the destructive effect of a run-down part of town in a *A Human Tube*, the shadowy, sublime and disastrous heroine rush in *A Place to Hide*.

This is a videographic violence that is not so much the observation or expression of physical or repressed violence but its direct transformation into video. It's a question of a theme's literal transposition into video, of a siphoning of the intensity of a violent event into the aesthetics of the videographic process. The video is no longer an intermediary between the idea and the viewer: it materializes the idea, it becomes violence. It's no longer a matter of simple illustration or of a naive critique on society's wrongs (which GARRIN could be accused of). His video work is *non-narrative*, it doesn't recount how a situation has come about, why the police in *Free Society* began beating the crowd. *Free Society* itself is the blow of a police baton, a rain of blows, exactly in the way that *A Human Tube* itself is the process of disintegration and *A Place to Hide* itself is a hallucinatory experience. But his less brutal works also completely incorporate the video image into the theme as if it has the autonomous power to identify with that theme (it's the image that daydreams in *The Dreaming*; in *A Rain Song* the image changes into a small pond, sprinkled with coloured drops of rain).

This is one of the reasons why GARRIN's work (and not only his) can be labelled as being 'too literal'. Video is a literal medium, and that's its strength. Its language excludes the metaphor, it lacks the depths of the metaphor. Video images are stern, they are impervious to simile, they do not represent anything else, they represent themselves. For instance, the soldiers in *Free Society* are soldiers, no more, no less. That's why there's no point in concentrating on the relation between the image and its significance or on the relation between the various significances (and that's why semiotics will never really be able to cope with video in the way they can with film). You must concentrate on the image, on the treatment of the image, on the way in which the image's destructive energy is released.

For instance, take the moment in *A Human Tube* when RYUICHI SAKAMOTO runs through the desolate wastes of the Lower East Side and his shoes catch fire creating a dense, pitch-black trail of smoke. A digital trail of smoke. A videographic flame that seems to ignite the image from within. Of course, GARRIN could have as easily let the shoes explode or melt but when you see the burntout blocks of Lower East Side or the burning buildings of Beirut at the beginning of *A Human Tube* then you know that the shoes are doomed to go up in flames. That's what video does: it releases the image's internal energy, it spotlights its intricate and obscure purpose. And all the transformations that SAKAMOTO's head undergoes towards the end of this short tape (I've never seen anyone so literally out of their skull) function as a way of releasing the virtual powers of that image, as if the image is a valuable deposit of ore or an oil field that must be tapped in precisely the right way. The video techniques that make this possible shouldn't be regarded as mere tricks, as gimmicks to produce a particular effect to make the image more interesting (the additional transformation) but as *structural* devices used in order to release all the recordings' possibilities and to draw on the image's powers of metamorphosis (the fundamental transformation).

The image recorded by the camera is simply one of the many manifestations of that image. It distinguishes itself from other images only because it is essential and simple and some affinity appears to exist between it and its referent. But the fundamental transformation must render it obvious that there is absolutely no connection between the image and its referent. That there are still people trying to demonstrate this link says more than enough about that tedious and obsessive belief in the veracity of images that has always dominated the viewing of photography, film and television. When filmed SAKAMOTO's face has as much in common with his actual face as the contorted and blown-up face in *A Human Tube*. In other words: nothing whatsoever. Undoubtedly a video work that creates the illusion of having something to do with reality is always more fascinating than a completely detached and self-referential work; just

as *Free Society*, *A Human Tube* and *A Place to Hide* (which include recognizable images) are more exciting than the formal and abstract *The Dreaming* or *A Rain Song*. But this is not connected with the penchant for representation and everything to do with the need for illusion. What is stimulating is the possibility of deception, of the devilish game that the image plays with the recognizable.

Images refuse to be recognized, rather they must be transformed. And everyone who works with video has to submit to this pressure, so strong is the fascination for transformation (and, for that matter, that's the reason why *transformers* are so popular with children: they don't just want to play, they want to transform, they respond to the things' desire for transformation). In *transformation* lies the essence of videography, just as photography's essence lies in the instantaneous fixing and cinematography's lies in the *narrative*. If the narrative completely depends on the possibilities of editing, then transformation depends on a kind of internal editing, on multi-layer *in-depth editing*. And PAUL GARRIN is a master of this process.

Let's use the first few seconds of *Free Society* as an example. Immediately after the opening images (that in fact are not so much images as flashes of recordings) after the shots of an evangelist, his pianist and the ecstatic followers, follow images of troops pushing forward, crack regiments, pall-bearers and infantrymen in parade uniforms who push forward one by one into the foreground. It is as if the one creates the other in an unbroken movement and each new image is stuck on top of the other as in a collage. This whole military procession, this whole military parade, this videographic in-depth editing is in itself visually dizzying and is emphasized still more by a constant electronically-generated zoom-in and ELLIOTT SHARP's forceful music.

This internal editing clearly has nothing to do with in-depth film editing, with the depth of field which, as ANDRÉ BAZIN tells us, maintains the event's organic unity. It's not about the continuity of a dramatic space, rather it's about a literal depth, about a literal accumulation of images. Once the images no longer serve the drama and the significance, and become pure material, you have to find a different form in which they can acquire an exciting relation, just as you must find a form in which rampant violence can in some way be directed. This is what is so special about *Free Society*: this work does not so much respond to violence with violence, it spotlights it, it indicates its contours, it gives form to something that is completely formless, senseless and undirected (for instance: the police baton blows). In contrast to excessive *police brutality* it poses a well-defined *video brutality*.

translation ANNIE WRIGHT

PAUL GARRIN (★1957)

Cooper Union School of Art

Lives in New York

Videos:

1985

A Place to Hide

1986

A Human Tube

The Dreaming

A Rain Song

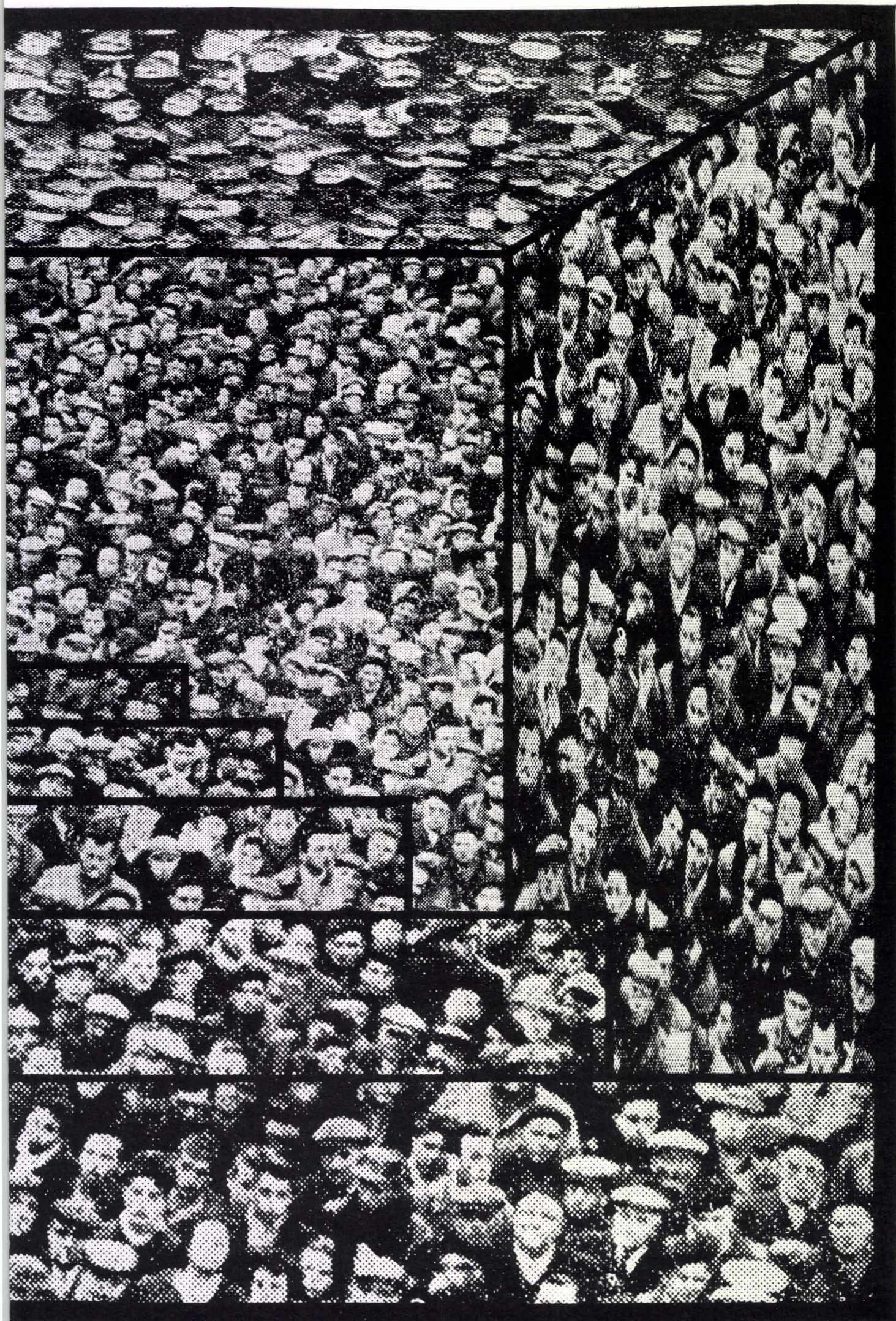
1987

Hear Nothing...See Nothing...Say Nothing

1988

Free Society





Deze tekst is een gedeelte uit *De binnenbesturing (La conduite intérieure)*, een hoofdstuk uit *Het horizon-negatief* van PAUL VIRILIO, dat begin mei van dit jaar zal verschijnen bij uitgeverij DUIZEND & EEN in Amsterdam.

La Conduite

PAUL VIRILIO, dromoloog en oorlogsspecialist, analyseert in een op zichzelf al teledynamisch essay (*De Binnenbesturing*) op welke wijze de huidige technologie een verborgen vorm van de catastrofe is.

De revolutie van de verkeersmiddelen

Vroeger, ten tijde van de heerschappij van het schrift en ten gevolge van de geringe hoeveelheid beschikbare data, werd het transport van informatie het belangrijkste gevonden. Metabolisch transport (hardloper, paard, duif...) of technisch transport (signalen, wagen, boot...). De macht van de pontifex (etymologisch degene die energieën opvangt en stuurt) viel in eerste instantie samen met de *bewegingsmacht* (de wegmacht). Zijn paleis functioneerde destijds als 'traagheids-navigatiesysteem' voor de informatie uit het land. De politieke en politonele macht, in de hoedanigheid van *kennismacht*, resulteerde dus regelrecht uit het vermogen van een geprivilegieerde kaste van boodschappers (wagennemers, beroeps-renners, ruiters...) om gegevens te verzamelen; deze kaste was in staat tot in de verste uithoeken van het rijk informaties los te troggelen, 'binnenlandse inlichtingen', die voorafgingen aan het heffen van belastingen en dus, indirect, aan de strategische en economische controle over het land.

De waarde van een boodschap stond gelijk aan de snelheid waarmee ze werd overgebracht, en het is daarom niet moeilijk om je voor te stellen hoe groot het belang was van deze 'koeriersdienst' (deze Romeinse *cursus publicus*, waarvan de hoofdverantwoordelijke het keizerlijk purper kon bereiken).

Herinneren we ons het privilege van de feodaliteit, en later van de adel en het grootkapitaal, om een duiventil te bezitten als snel systeem voor postverzending. Na het statische systeem van de optische signalen uit de oudheid en na de ontwikkeling van de telegrafie is er dan opeens de revolutie van de verkeersmiddelen. De trein volgt de postkoets op. In feite is deze revolutie van de verplaatsingsmiddelen dus het logistieke eindresultaat van een inspanning van meerdere millenia, waarin de hoofdnadruk gelegd werd op de draag- en transportcapaciteiten (over rivier, zee en land), om daarop de economische en strategische macht van de verschillende heersende regimens te grondvesten. De informatieverspreiding profiteerde slechts secundair van de 'spin-off' van deze technologische ontwikkeling van de verkeersmiddelen (galleïen, vervolgens zeilschepen, wagens en relais voor ruiters, diligences en poststations, telegrafische systemen en spoorwegen...). Bedenk overigens dat in dit historische tijdvak de openbare macht was gebaseerd op de fysieke kracht van de infanterie en de penetratiekracht van de cavalerie, daar geen enkele geavanceerde, aan de bodem gebonden techniek, ook niet de artillerie, in staat was deze metabolische kracht van de in beweging gezette lichamen te overtreffen (van CAESAR tot NAPOLEON bleef de snelheidsmaat steeds die van het wisselpaard).

Als ware *culturele revolutie* van het moderne Westen, vormt de revolutie van de verkeersmiddelen feitelijk de inleiding tot de 'informatie-revolutie'. Met de door de industrie mogelijk gemaakte proliferatie van de ver-

keersmiddelen (trein, auto, vliegtuig, radio, telefoon, televisie...) groeit de macht van de informatie in hetzelfde tempo als de informering van de macht. Het is het tijdperk van de eerste 'persagentschappen', maar ook van de wetenschappelijke en internationale ontwikkeling van de politie, dat wil zeggen van de (civiele en militaire) 'inlichtingendiensten'. Met de informatica en telematica zal alleen maar een cyclus worden voltooid die een eeuw eerder was ingezet met de telegrafie en de spoorweg.

We zijn dus getuige van een verschijnsel van 'deanimalisering' en vervolgens van 'dematerialisering': niet alleen verdwijnt het (ren-, pak- en trek)paard ten gunste van de machine, op zijn beurt zal dit technische overbrengingsvoertuig langzaam maar zeker verdwijnen ten gunste van de doorgeseinde boodschap, die weer verdwijnt ten gunste van de ogenblikkelijkheid van het radio- of radarsignaal... De auto, bijproduct van de stoommachine, zal ondanks de elektrische motor tot het midden van de twintigste eeuw moeten wachten voor hij kan gaan meedraaien in de 'informatie-revolutie' door middel van de autoradio en -telefoon, en door de schuchtere eerste schreden van de boardtelevisie. We moeten constateren dat de auto vanaf zijn mechanische en thermodynamische oorsprongen (CUGNOT), en onder invloed van de scherpe concurrentie van de kant van spoorwegen en commerciële luchtvaart, het informeringsprincipe van het vervoer voortdurend gemaskeerd heeft door middel van het autonomie-principe van het vervoer. Met de elektronica loopt dit tijdperk nu ten einde.

De automobiele machine

In de ontwikkeling van verplaatsing naar transfer, van transport naar emissie is sinds kort duidelijk geworden dat elektronica niet meer een kwestie is van het simpelweg samenvoegen van onderdelen, maar van het wegvallen van verschillen tussen genres. Nu de elektronica wordt toegepast op de werking van voertuig-aandrijving en zender, leidt ze in tot een ware technologische mutatie. Als er een radicaal verschil bestond tussen de duif en het manuscript, en als er een duidelijk onderscheid bleef bestaan tussen de kristalontvanger en de auto, is dat verschil momenteel volledig aan het verdwijnen. Het beste voorbeeld van deze vermenging van emissie en aandrijving is ongetwijfeld de boordsimulator in de Amerikaanse luchtmacht, die niet alleen in staat is tot het simuleren van eenvoudige bewegingen, zoals landen, opstijgen en allerlei soorten averij (wat ook de commerciële of particuliere luchtvaart-simulatoren kunnen), maar ook tot de simulatie van zeer complexe vliegpatronen, zoals die van de jachtvliegerij.

Momenteel worden deze simulatoren voor grondtraining in de vliegtuigen geïnstalleerd. Het zware transporttoestel GALAXY bezit daarom twee aan elkaar gekoppelde bestuursposten: de traditionele cockpit in het luchtruim, waaruit het traject van het straalvliegtuig



Intérieure

PAUL VIRILIO, dromologist and warspecialist, analyses in an in itself teledynamic essay (*Interior Conduction*) in which way the contemporary technology is a hidden form of the catastrophe.

● The revolution of the means of transport

In the past, when the written word was supreme and the quantity of available facts small, emphasis was laid on the transport of information: metabolic transport (runner, horse or carrier-pigeon...) or technical transport (signals, wagon, boat...). The authority of the pontifex (etymologically speaking the person who captures and directs energies) corresponds in the first place with *movement-control*. His palace functioned as a 'inertia navigation system' of the country's information. Political and policing power, based on *knowledge-control*, therefore resulted directly from the capacity a privileged caste of messengers (charioteers, runners, horsemen) had of collecting information from even the most distant corners of the empire: general information, which preceded the collection of taxes and, indirectly, laid the foundation of the strategic and economic control of the country. Because the value of the message corresponds with the speed of delivery, one can easily imagine the importance of this courier service (the head of the Roman *curtus publicus* could even be nominated for the imperial purple).

It was a privilege in feudal times, later passed on to the nobility and to big capital, to have a dovecot: a rapid system of sending messages.

After the static system of optical signals in ancient times and the development of the telegraph, there is a sudden development of the means of transport. The train succeeds the stage-coach. In fact, this revolution in the means of transport is the logistic result of efforts exerted over thousands of years to improve loading capacity and transport (by river, sea and land) – efforts made to establish the economic and strategic command of various dominant powers. The area of information benefitted only secondarily from the technical development of the means of transport (galley, sailing vessels, wagons and relay stations, mail coaches, telegraph systems and telephone lines...). It should be remembered, by the way, that in this historical epoch, public power was based on the physical strength of the infantry and on the cavalry's capacity to penetrate. No advanced ground-based technique, not even artillery, was able to surpass the metabolic force of mobilized bodies (from CAESAR to NAPOLEON the measure of speed was that of the relay horse).

As a true *cultural revolution* of the modern western world, the revolution in transport in fact, introduces the *information revolution*. With the proliferation of the means of communication (train, automobile, aircraft, radio, telephone, te-



levision...) made possible by industry, the power of information increases at the same pace as does the informing of power. It is the era of the first press agencies, but also of the scientific development and internationalization of the police and the intelligence services (civil and military).

Computer science and telecommunication shall only complete a development started hesitantly a century ago by the telegraph and the railway. We therefore witness consecutively a process of *de-animalization* followed by a process of *de-materialization*: not only does the machine replace the (pack, draft or racing) animal, this technical method of transport tends to make way for the transmitted message and, in the end, for the immediacy of radio and radar signals. The automobile, byproduct of the steamengine, will, despite its electrical motor, have to wait until halfway the 20th century to enter the *information-revolution*. It then does so with the car radio, the car telephone and, timidly, the car television. Ever since its mechanical and thermodynamical origins (CUGNOT), and considering the very lively competition with the railways and with commercial aviation, it must be noted that, with the automobile, the principle of independence of transport has always masked the principle of the information of transport. With electronics this period is coming to an end.

The automobile machine

The transition from movement to transfer and from transport to transmission involves, using electronics, not a simple combining of parts like in the past, but the disappearance of differences between kinds. Applied to the propulsion of a vehicle as well as to a transmitter, electronics results in a true technological mutation. If there used to be a radical difference between the pigeon and the manuscript, and a certain distinction between the crystal-receiver and the automobile, this difference is now in the process of disappearing completely. The best example of the mixing of transmission and propulsion is, without doubt, the American airforce board-simulator. This instrument is capable not only of simulating movements like landing, taking off and various breakdowns (of which commercial and private simulators are capable too), but is also able to simulate flight patterns of the most complex kind, like those of fighter aircraft.

Presently, these ground-training simulators are being installed on board. The heavy transport aircraft GALAXY has two connected control centers: the traditional cockpit from where the plane's trajectory through airspace is plotted, and

wordt bestuurd, en één waarin de structuur en de organen van het vliegtuig tijdens de vlucht worden gestuurd. Deze ietwat merkwaardige 'co-piloot' observeert niet langer de hemel maar de monitoren, de schermen die hem permanent op de hoogte houden omtrent het effect van de vlucht op de vleugels en omtrent vervormingen en andere technische storingen die het vliegtuigeraamte, de circuits en het functioneren van de reactoren beïnvloeden.

Bij gebrek aan werkelijke mankementen simuleert deze 'testpiloot' ongelukken en motorpech. Om zijn reactievermogen te testen tart hij tijdens de vlucht het technologische universum van het object, zoals de andere piloten van het toestel dat doen met de atmosferische omstandigheden op het traject.

Een paar jaar geleden maar verzorgde de piloot in zijn eentje de controle op zicht door de signaallichten en andere storingsdetectoren op zijn instrumentenpaneel in de gaten te houden. Nu maken de overontwikkeling en de toenemende complexiteit van het toestel een overdracht van verantwoordelijkheden van de bestuurder naar de simulator noodzakelijk (of deze laatste nu een traagheids-navigatiesysteem of een menselijke expert is doet er uiteindelijk weinig toe, het eindresultaat blijft hetzelfde). De GALAXY wordt tegelijk 'handbestuurd' door zijn piloten en 'computer-gestuurd' door z'n vluchteffecten-simulator. Omdat deze laatste steeds meer invloed krijgt (zie wat dit betreft de eerste vlucht van de HIMAT van ROCKWELL in juli 1979) ten koste van de eersten, moet opnieuw worden vastgesteld dat de indirecte informatie bezig is om op alle terreinen de directe informatie te verdringen, wat overigens ook uit de beroepspraktijk van de piloten blijkt: simulator-uren worden als vlieguren geboekt...

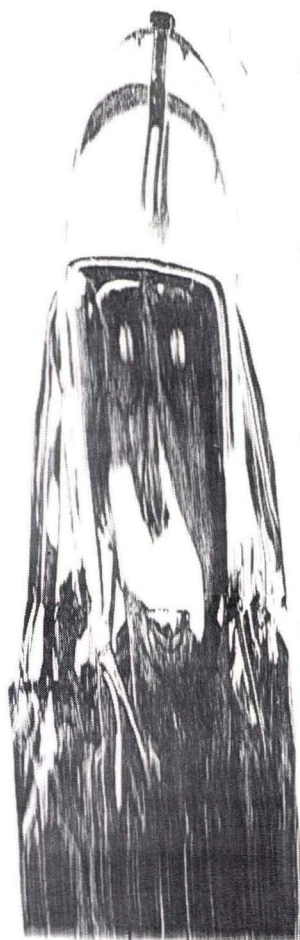
Hier vindt pal naast de strikt 'politie' dimensie van de vliegtuigbesturing, dat wil zeggen de vluchtcontrole, de puur 'ludieke' dimensie van het elektronische spel zijn allereerste officiële erkenning. Economische redenen versterken deze analyse: enerzijds rechtvaardigen de kosten van de toestellen en de brandstof het volledig om simulatie-uren als vlieguren te rekenen, anderzijds maakt men de ont koppeling mee tussen het tarief en de feitelijk afgelegde afstand (zie hier de fameuze deregulerings-energie: eerst betrof het de telecommunicatie, nu het internationale luchtverkeer...). Zoals de nieuw-ecoonom GARY BECKER zegt: *Het enige wat zich nog ontwikkelt, is de prijs van de Tijd*. Omdat de prijs van de ruimte onophoudelijk devalueert, constateren we voor een laatste maal dat de boodschap niet bestaat uit de beweging van het voertuig maar, zoals we al eerder aangaven, uit de beweging van de beweging, anders gezegd: uit de snelheidsvector.

De fusie van de verschillende verkeers- en telecommunicatiemiddelen, dat wil zeggen het geleidelijke wegvalen van de verschillen tussen overdracht en lange afstandstransport, is nu begrijpelijker geworden: de maat waarmee de waarde van zowel de boodschap als de reis wordt bepaald is niet langer de technische karakteristiek van de audiovisuele en automobiele machine, maar de transitosnelheid en -intensiteit (veelbetekenend spreekt men in de communicatie-netwerken van 'clusterverkeer' en van het elektronische 'toegangsprotocol', het 'pass-word'). De meest recente fusie/confusie van informatica en telematica maakt het mogelijk het grote theoretische en praktische belang hiervan af te meten.

De teledynamica van de machine

Aangezien de 'boodschap' niet langer bestaat uit de zelfstandige beweging van een voertuig, maar uit de beweging van de beweging, de vector, maakt het weinig meer uit wat er wordt verplaatst (object) of overgedragen (data, beelden), het enige wat nog telt is het vectoriële vermogen van de transfer. Essentieel aan de elektronica is dat ze tegenwoordig de meest effectieve toepassing van de snelheidsvector is.

Laten we eens bekijken hoe ver de moderne jachtvliegtuigrij zich al ontwikkeld heeft: ondergeschikt gemaakt aan



het toestel en opgesloten in de gesloten circuits van de elektronica, is de gevechtspiloot een motorisch gehandicapte. Wanneer hij iets doet en de positie van de stuurknuppel van het toestel verandert, meet de registratie-apparatuur in hoeverre hij zich verplaatst heeft en wordt dat omgezet in een signaal; dit eerste signaal wordt naar een rekenmachine gestuurd, die ook gegevens binnenkrijgt van de gyrometers en de versnellingsmeters. De computer van het traagheids-navigatiesysteem brengt vervolgens de verschillende signalen bij elkaar en berekent dan zo'n uitgangssignaal, dat de volgende beweging van het toestel overeenkomt met het beoogde vluchtplan. Als de servo-besturingen met elkaar overeenstemmen, bezorgt de uitwerking van het vluchtplan de piloot het gevoel dat door deze centering z'n instabiele aërodynamische toestel stabiel, homogeen en makkelijk manoeuvreerbaar is. Omdat de strategische vereisten onophoudelijk noodzakelijk tot het verbeteren van de motorische prestaties van het toestel, wordt ook de wanverhouding tussen werkelijkheid en fictie onophoudelijk groter, dit leidt ertoe dat definitief wordt afgezien van mechanische overdrachtsystemen ten gunste van elektronische relais.

Als penetratiemiddel op afstand wordt het zelf standige transportmiddel er dus een waarin de soorten transmuteren. Dit wordt overigens bevestigd door het onderzoek naar afstand-bestuurde toestellen (RPV, voor Remotely Piloted Vehicles), maar vooral door het onderzoek betreffende de toekomstige jachtvliegtuigen met hoge wendbaarheid (HIMAT, Highly Manoeuvrable Aircraft Technology), waarin de controle op het draagvermogen integraal of bijna integraal berust bij de elektronica, de vleugelvlakken zijn niet langer als steun en draagvlak bruikbaar, omdat die helemaal ingezet worden bij het sturen van de vliegbaan (de variabele geometrie van het vliegtuigdesign heeft deze technologie ingeluid), het principieel instabiele vliegtuig voert bij hoge snelheid zwenkingen uit terwijl het voortdurend (qua hoogte en richting) 'neerstort' en dus permanent bezig zijn evenwicht te herstellen.

Al verkeert deze toptechnologie nog in het experimentele stadium, ze levert desalniettemin een aanwijzing omtrent de toekomst van de voertuigelektronica. Bij de HIMAT zal de ondersteuning van het voertuig door z'n elektronica even belangrijk worden als die door zijn aandrijfkraft. Het toekomstige Franse gevechtsvliegtuig (ACF: Avion de Combat Futur) wordt niet langer gedragen in de ruimte door de statische vlakken van de vleugels, maar door de combinatie van de uitstootsnelheid van zijn straalpijpen en een uiterst complexe traagheids-navigatiesysteem, die afgaat op de receptoren op de huid van het toestel. Deze onderling verwisselbare receptor-elementen bezitten een beheerste flexibiliteit (die vergelijkbaar is met het vibrerende huid-oppervlak van dolfijnen).

In feite brengt de onmiddellijke feedback van de vlucht data dus de immateriële ondersteuning tot stand van een toestel dat praktisch verstoken is van een draagvlak.

Deze geprogrammeerde instabiliteit, of eerder deze voortdurende uitgestelde crash, stelt het jachtvliegtuig bij supersonische manoeuvreersnelheden in staat tot een ongeëvenaarde wendbaarheid, en uiteindelijk maakt de koppeling van de uitstootsnelheid van de reactor aan de informatieverwerkingsnelheid van het traagheids-navigatiesysteem een telematische controle mogelijk op het draagvermogen, dat dan totaal los is komen te staan van de mechanische controle die bij het traditionele vliegtuig verzorgd werd door de bouw (vleugels, romp, staartbesturing, ailerons en stabilisatoren...).

Als de informatica in de telematica is opgegaan, dat wil zeggen opgegaan in de ogenblikkelijke transmissie over grote afstanden (in het net van de telecommunicatiesatellieten), dan zien we hier dat ze ook in een begrensd object al aan het verdwijnen is. Het verdwijnen van de grote tijdsafstanden maakt niet alleen een eind aan de zin, aan de geografische dimensie van de wereld, maar

the center which controls the structure and the instruments of the aircraft. This somewhat peculiar *co-pilot*, instead of scanning the sky, now scans the monitors and screens. These continually indicate the effect the flight has on the wings and the distortions – and other technical disturbances – affecting the body, the circuits and the functioning of the engines. In absence of real defects, this *test-pilot* simulates accidents and engine trouble; to test response capacity it challenges the technical universe of the aircraft in flight, like the other pilots do with the atmospheric conditions on the way.

Only a few years ago the pilot took care of the aircraft on his own, attentively observing the light signals and other instruments on his instrument panel which could indicate defects. Now the hugeness and the increasing complexity of the aircraft contribute to realising a transfer of responsibilities from the pilot to the simulator (whether this is a inertia navigation system or a human expert is of little importance, as the result is the same). The GALAXY is at the same time hand-operated by the pilots, and remote-controlled by its flight simulator. As the flight simulator is gaining influence and pilots are losing it (the first flight of ROCKWELL's HIMAT in July 1979 illustrates this), it must again be noted that indirect information is supplanting direct information in all areas. This is confirmed by the fact that simulator hours are now registered as flight hours...

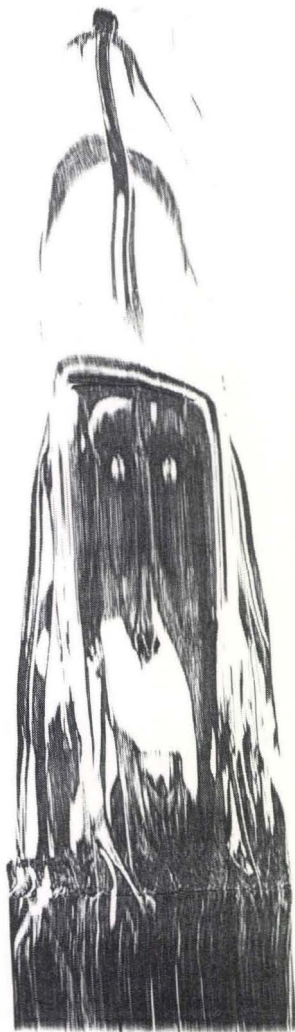
Side by side with the strictly *police-like* dimension of the operation of the aircraft (the control of the flight) the purely *play-* dimension of the electronic game finds its first official recognition here. Economic reasons support this analysis: the cost of the aircraft and its fuel fully justify the counting of simulation hours as flight hours. Also, however, we see here the disconnection of price rates from the distance effectively covered (this is the famous deregulation: yesterday, telecommunications were involved, today it is international aviation...). As the new economist GARY BECKER explains: *The only thing which develops in the end is the price of Time.*

The price of space does not cease to be devalued; we observe for the last time, that the message does not consist of the movement of the vehicle but, as indicated before, of the movement of the movement. Formulated differently: the speed-vector.

The fusion of the various means of communication and of telecommunication – the gradual disappearance of the differences between transfer and long-distance transport – are now better understood. The measure of the value of the message and the journey is no longer the technical characteristic of the audio-visual machine or the automobile; it is the speed and intensity of transit (see in this regard, the term *packet-switching* used in communication networks, or the electronic password). The most recent fusion/confusion of computer science and telecommunication indicates the theoretical and practical importance of this point.

The teledynamics of the machine

Since the *message* no longer consists of the independent movement of a vehicle, but rather, of the movement of the movement – the vector – it matters little what is moved (object) or transmitted (data, images). What counts from here on is the vectorial capacity of the transfer. The essential characteristic of electronics is the fact that it currently represents the most effective application of the vector speed.



Let us take a look at the sophistication of the modern fighter plane: the pilot, subservient to the machine, boxed up in electronic closed circuits, is a motor disabled person. When he acts and moves the control stick, receptor instruments measure the movement and transform it to a signal; this first signal is sent to a calculator which also receives information from the gyro-meters and the accelerometers. The computer of the inertia navigation system mixes the different signals and calculates an output signal so that the movement of the aircraft will correspond with the planned flight movement.

Power steering being analogous, the elaboration of the flight plan gives the pilot the feeling that, by his alignment, his aerodynamically unstable aircraft is in fact, stable, homogeneous and easy to manoeuvre. Strategic considerations lead to continuous demands for further improvement of engine performance; the discrepancy between reality and fiction is hereby constantly increased. This results in the definite abandoning of mechanical transmission systems in favour of electronic relays.

The autonomous vehicle, capable of covering long distances, thus resulted from a transmutation of species. This is confirmed by the research being done on Remotely Piloted Vehicles (RPV) and on Highly Manoeuvrable Aircraft Technology (HIMAT). Here, lifting power is controlled almost entirely by electronics: the wings, no longer serving as support and airfoil, participate in steering the aircraft along its trajectory (this technology originated from variable geometry).

This fundamentally unstable high speed aircraft, continually in the process of crashing and losing altitude and direction, is ceaselessly involved in restoring its balance.

Although this high technology is still in the experimental phase, it does give some indication of the future of aircraft electronics. In the case of the HIMAT, electronics are becoming as important as engine power in keeping the aircraft airborne. The future fighter aircraft (ACF) is propelled by air ejected from its exhaust nozzles at high speed, and equally, no longer by fixed wing planes, but by a very complex inertia navigation system receiving information from receptors installed in the skin of the aircraft, and regulating its stability. These interchangeable elements have a controlled flexibility (comparable to the vibrating skin surface of dolphins).

In fact, the instantaneous feedback of flight data provides immaterial support to an aircraft almost entirely lacking airfoil. This programmed instability or, better still, this constantly postponed crash, gives the supersonic fighter plane an unsurpassed manoeuvring capacity at high velocities.

The connecting of the exhaust ejection speed to the speed of information of the inertia navigation system, finally makes telecommunicative control over lifting power possible, completely distinct from the mechanical control in a traditional aircraft (wings, fuselage, tail fin, elevators and stabilizers).

Computer science has already merged with telecommunication, i.e. with its instant transmission across a distance (using the network of telecommunication satellites); now we also note that it is disappearing into a limited object too. The disappearance of great *time-distances* not only exhausts the meaning and the geographic dimension of the world, but also the technical dimension of the aircraft, even its outer design.

Following *speed-distance* (milliseconds, Mach...) the body of the moving airplane experiences

ook aan de technische dimensie van het toestel en zelfs aan het uiterlijk ervan.

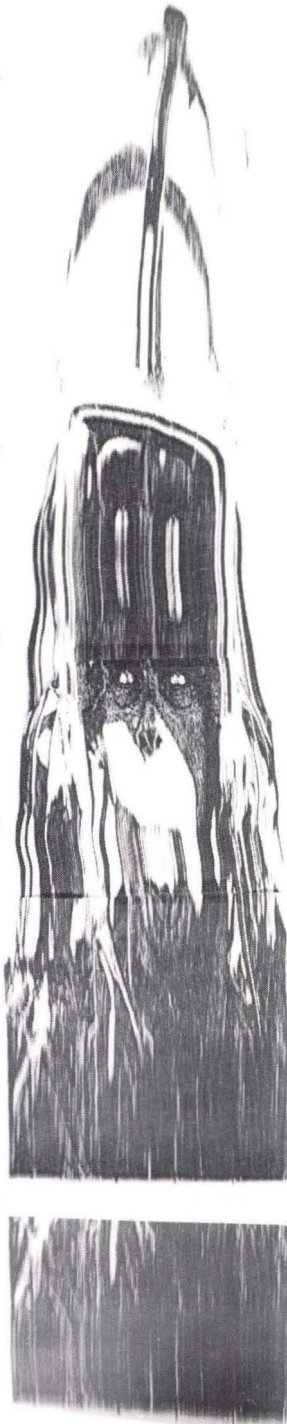
Na de *snelheidsafstand* (in miliseconde, Mach...) ondergaat het lichaam van het voortbewegende vliegtuig nu een druk, die overeenkomt met die op het territoriale lichaam: het technische object ondergaat een deformatie die inherent is aan de snelheid van de informatie-overdracht. Omdat de snelheid van de datatransmissie uiteindelijk dezelfde uitwerking op de vorm van het toestel heeft als de luchtweerstand, wordt de telematica en de aërodynamica gecombineerd, en zou je dit type voertuigen niet langer 'super-' of 'hypersonisch', maar teledynamisch kunnen noemen, aangezien de informatiesnelheid oneindig dicht bij de lichtsnelheid dan bij die van het geluid ligt. De televisie is het resultaat van de telesnelheid van de lichtdeeltjes die versneld worden in de kathodebuis van het televisietoestel, net zo is het beeld dat wij momenteel van de vorm van het supersonische toestel hebben nauwelijks meer dan een hologram, resultaat van de excessieve dynamiek van de informatie, anders gezegd, van de vermogens van de informatieve teledynamica.

Zelfs als de research naar de elektronica van de toekomstige auto geen direct voordeel heeft van het onderzoek aangaande deze hogere vliegtuigtechnologie, blijft het onderzoek naar de aërodynamica van het grondeffect niettemin heel wat vergelijkingspunten bieden binnen dit perspectief van de mutatie van het voertuig (denk hierbij ook aan het principe van het dragende en uit de koers drijvende profiel van Formule I wagens). Meer en meer maakt men gebruik van de verbinding tussen *onderstel* (banden, onderkant van het voertuig) en *opervlak* (racebaan, piste...) en neigt men ertoe de ruimte tussen het bewegende lichaam en de grond op te vatten als een motor, als een straalpijp waar de 'relatieve wind' zich in stort (de wind als gevolg van de snelheid, de meteorologische wind of de kunstmatige wind in een windtunnel...), eens te meer dus neigt men ertoe twee elementen die voorheen strikt van elkaar onderscheiden werden met elkaar te combineren door ze te koppelen, en dat dan niet door een eenvoudige inrichting van de weg (van aarde, van asfalt of van ijzer), zoals vroeger gebeurde, maar door de *technische mutatie van de interface*. De fusie/confusie van het bewegende en niet-bewegende leidt aldus tot een compleet nieuwe economie van het traject van het object.

De relatieve onzichtbaarheid van de machine

Laten we chronologisch het terrein bekijken waarbinnen de evolutie van de overdracht-technieken (voor besturing en stuurbevestiging) heeft plaatsgevonden, vanaf de mechanische methoden, via de elektromechanische en elektromagnetische, tot aan de huidige microprocessors. Wat zien we dan? Een toenemende miniaturisering van de elementen en processen, anders gezegd, een statistisch significante tendens tot het uit het blikveld laten verdwijnen, het weggooien van apparatuur, ja van het apparaat zelf...

Op zichzelf zegt deze ontwikkeling bijzonder veel over de recente evolutie van de technologieën, met name van de elektronica. We hebben eerder gezien dat de snelheid van de verplaatsing over de grond de oorzaak is van de verarming van de plekken waar die verplaatsing plaatsvindt (pistes, wegen, snelwegen of circuits), doordat ze het traject effen en uniform maakt, terwijl anderszits de hoge snelheden van het luchtvervoer tot een steeds uitzinniger aërodynamische stroomlijning van de voertuigen leiden; nu moeten we constateren dat ook de onmiddellijkheid van de informatie-overdracht uitloopt op een extreme miniaturisering van de onderdelen uiteindelijk op het plotselinge verdwijnen van het technische object zelf. Welnu, laten we vaststellen dat deze *waarnemingsdrempel* van direct belang is voor zowel het gebruik als de aantrekkelijkheid van het instrument of apparaat. Voorbij een bepaalde kritische drempel gaat het technische object op in een nieuw geheel, in een nieuw apparaat, dat op zijn beurt de oogappel van



de koper of gebruiker wordt, het mikpunt van zijn belangstelling.

Dit is niet alleen een kwestie van marketing, de onderneming van de verschijningen betreft niet alleen de aanschaf van het instrument, maar ook en vooral het gebruik ervan, het nut zelfs van het technische object (vector of voertuig); dat is de reden waarom het bij de elektronica van essentieel belang lijkt nauwkeurig de aard van de display (numeriek, analoog of in beelden) te bekijken. Hoe meer de miniaturisering toeneemt, des te belangrijker wordt in feite de visualisering, je kunt risicoloos voorspellen dat op den duur de elektronica in de opto-elektronica zal verdwijnen, net zoals de telematica bezig is op te gaan in de telematica, dat wil zeggen in het terminalscherf van de display op afstand. We zien dus eens te meer dat vermenging een integraal onderdeel is van de toptechnologieën, misschien is de huidige technologie alleen een bijzondere vorm van de fusie en de splijting (van materialen, soorten, wetenschappen...), anders gezegd, een verborgen figuur van de catastrofe en de kettingreactie. De miniaturisering is één aspect van de crisis van de dimensies en lijkt uiteindelijk één van de assen van de wetenschappelijke en technologische ontwikkeling, maar ook hier zijn we opnieuw getuige hoe de procedures van het weggochelen versneld worden. Ook vroeger nam de grootte van ieder technisch object geleidelijk af, maar dit proces strekte zich tenminste over langere perioden uit. Vandaag leidt de wil om ruimte te scheppen en de onderdelen lichter te maken ertoe dat de vormen en volumes versneld in elkaar worden gedrukt, het technische object moet niet alleen het resultaat zijn van de gebruikseisen (motorische, economische prestaties...), maar moet ook deel uitmaken van een miniaturiseringsreeks; wat verouderen voor de consumptie-economie is, is verkleinen voor de productie-technologie. Als dit uiteindelijk oplossen van het object in een nieuw geheel het equivalent vormt van de onderzoeken naar de aërodynamica in hun begintijd, dan moet de 'vorm met de minste weerstand' voortaan niet alleen de minste weerstand tegen de lucht en de relatieve wind hebben, maar in de eerste plaats tegen de ruimte-tijd van de technologische ontwikkeling, die uiteindelijk uitloopt op de *afwezigheid* van het geëvolueerde element.

Laten we dit duidelijk vaststellen: de informatica verdwijnt in de telematica, omdat de megacomputer zichzelf heeft opgelost in de chip van de microprocessors... En de elektronica tendert te vervagen in de 'opto-elektronica', omdat de werkelijkheid van het object zelf haar zin en waarde verliest ten gunste van een kortstondig voortbestaan in haar representaties.

Deze beweringen zijn op dit moment te staven met het Amerikaanse ontwikkelingsprogramma voor het onzichtbare vliegtuig: de STEALTH. Hierbij is het onderzoek naar de aërodynamica van het toestel niet meer gericht op een verbetering van de atmosferische penetratie-coëfficiënt, maar probeert men het toestel zo onzichtbaar mogelijk te maken voor de radar. Het silhouet van het toestel is niet alleen een afgeleide van de voortstuwingsnelheid en de onmiddellijke reacties van de draagvlak-receptoren (zoals in de HIMAT), maar ook van de detectie-snelheid van de radargolven...

De uiterlijke vorm van het supersonische toestel is dus de vrucht van een dubbele dromologische prestatie: de snelheid van de reactoren en de snelheid van de *detectoren* bepalen de relatieve onzichtbaarheid van de machine waarnaar men op zoek is. Dit om de strategische mogelijkheden te vergroten van een luchtruim, dat als gevolg van zijn te grote doorzichtigheid tendentieel zijn waarde verliest ten gunste van een ruimte onderzee, die ondoorgrondelijk en dus *afschrikwekkend* is. Samenvattend kunnen we stellen, dat op de esthetiek van het verschijnen van een stabiel beeld, *aanwezig juist doordat het stilstaat*, de esthetiek volgt van de verdwijning van het beeld, *aanwezig juist doordat het vervliegt*...

pressure analogous to the pressure on the territorial body: the technical object undergoes a deformation inherent to the rapidity of the information transfer. Because the rapidity of data transmission

acts in the same way on the form of the aircraft as air resistance does, we now see telecommunications and aerodynamics being combined. The combining goes to the point where – instead of *super-* or *hypersonic* – we could call these aircraft teledynamic, speed of information resembling the speed of light more than the speed of sound. In fact, just like television is the result of the movement of light particles accelerated in the cathode of the appliance, the image we have of the form of the supersonic aircraft is hardly more than a hologram, result of the excessive dynamics of the information or, in other words, the capacities of informative teledynamics.

Even if research in the field of automobile electronics do not profit from this high aviation technology, it is certain that studies of the aerodynamics of ground effects will have many points of comparison with this perspective on the mutation of the machine (remember in this connection the principle of positive and negative carrying capacity in Formula I racing cars). More and more use is being made of the linkage of the *undercarriage* (the tyres, the belly of the vehicle) with the *surface* (trajectory, racing track); the space between the moving body and the ground is tended to be regarded as a motor, as a nozzle into which the *relative wind* is propelled (the wind as a result of speed, the meteorological wind, the artificial wind in a wind tunnel...).

Once again, two elements which in the past were strictly separate, are combined and joined, no longer by the simple construction of a road (earth, bitumen, asphalt), but by *the technical mutation of the interface*. The fusion/confusion of the mobile and the immobile thus leads to a completely new economy of the object's trajectory.

The relative invisibility of the machine

Let us take a chronological look at the field of the evolution of transmission technology (steering and power-steering), starting with mechanical methods, electromechanic and electromagnetic techniques, and finally the present microprocessors. What do we see? An increasing miniaturization of elements and processes, i.e., a statistically significant tendency to the disappearance from sight, the camouflaging of instruments and the machine itself...

This development is, in itself, very instructive about the recent evolution of technologies and especially of electronics. We noted earlier that, on the one hand, speed of movement on the ground impoverishes the places this movement occurs (roads, highways, racetracks) because it smooths the route and makes it uniform. On the other hand, the high velocities in aviation have led to a frenzied aerodynamic streamlining of the aircraft. Now we observe that the instantaneousness of the transfer of information leads to an extreme miniaturization of parts and, in the end, to the sudden disappearance of the technical object itself. Note now that this *perceptive threshold* is of direct importance to the application as well as to the attractiveness of the instrument or machine. Beyond a certain critical point, the technical object integrates into a new entity, a new instrument which, in turn, becomes desired by the user or buyer, the object of his interest. It is not simply an issue of marketing. The undertaking of appearances does not only concern the acquisition but also, and especially so,

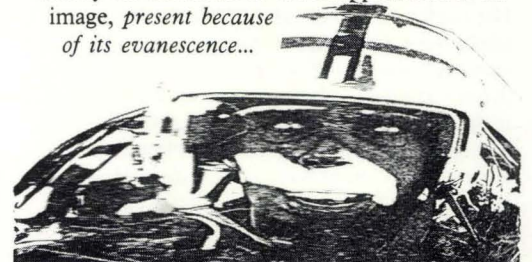
the use, the usefulness, of the technical object (vector or vehicle). For this reason it seems essential to take a close look at the character of the electronic display (numerical, analogous or figurative). In fact, it can be predicted that the more miniaturization takes place and visualization becomes important, in the long term electronics will disappear into opto-electronics, just as computer science is in the process of merging with telecommunications.

It is once again confirmed that mixing is an integral part of high technology; maybe contemporary technology is only a particular form of fusion and fission (of materials, species, disciplines), i.e., a hidden form of the catastrophe and the chain reaction. As an aspect of the crisis of dimensions, miniaturization seems, in the end, to be one of the axes of scientific and technological development. But here again we are witness to an acceleration in procedures of smuggling from sight. In the past, the size of every technical object gradually diminished, but this happened over long periods of time. Today, the wish to make space and to make parts lighter, leads to an accelerated depression of forms and volumes.

The technical object does not only have to meet the requirements of the user (engine performance, economy...), it has to fit in a miniaturization sequence which has the same place in production technology as obsolescence has in the consumer economy. The final dissolution into a new whole being the equivalent of the first research into aerodynamics, the *form of least resistance* has to answer not only to air, to relative wind, but primarily to the space-time of technological development; this must result in an *absence* of the evolved element.

Note carefully: if computer science is in fact merging into telecommunications, it is because the megacomputer has dissolved itself into the microprocessor chip... In the same way, if electronics is commingling with opto-electronics, it is because the reality of the object is losing its meaning and its value, in favour of fleeting sequences of its reproduction.

These assertions can be verified by looking at the American research program on the invisible plane, the STEALTH. The aerodynamic studies of the aircraft are no longer directed towards improving the air resistance coefficient; they attempt to reach the highest degree of invisibility for radar surveillance. The silhouette of the machine is no longer only a result of the speed of propulsion and the immediate reactions of the air lift receptors (like with the HIMAT), but also of the speed of detection by radar waves... The shape of supersonic aircraft is therefore the result of a double performance: the relative invisibility of the plane results from the speed of the engines and from the rapidity of the detectors. All this is done to reinforce the strategic value of airspace, which has been devaluing because of its transparency in comparison with submarine space, which is opaque and therefore dissuasive. The aesthetics of the appearance of a stable image, *present because of its stability*, is succeeded by the aesthetics of the disappearance of an image, *present because of its evanescence...*



Hoewel het O'Brien-artikel over ROB SCHOLTE'S *business art* in ons vorige nummer *nep* was (maar daarom niet minder ter zake, zie p.172) heeft het veel weerklank gevonden. ALFRED BIRNBAUM, actief lid van SPIF (SOCIETY FOR THE PERSONIFICATION OF IMITATION FAKES) reageert vanuit Tokyo met een artikel over het Japanse kunstbegrip.

Hoezo al die drukte over mediakunst? Dat hebben we al jaren, hier in Japan. Het hangt er natuurlijk vanaf wat je bedoelt met 'media'. En net zo, natuurlijk, met 'kunst'. Met alle respect voor ROB SCHOLTE en ander WARHOL-gebloed, *business art* is niets nieuws voor de Japanners. De westerse leek denkt wellicht dat het hier gaat om *massa-media* en *commerciële kunst*. Maar dat gaat hier niet op.

Waar dit soort nuanceringsen in het Westen misschien nog iets betekenen, is in Japan het begrip *kunst* een *Fremdkörper*. Veel minder onbekend is de kunst met de grote K, de banier waar Westerlingen zo vanzelfsprekend mee zwaaien, is het niet ter gelegenheid van haar laatste wedergeboorte, dan wel vanwege haar overlijden, als er maar gezwaaid kan worden. Inderdaad, dat soort heroiek bestaat bij de gratie van een schijnbare tweedeling. Maar wat is eigenlijk het verschil tussen kunst-als-consumptieartikel en kunst-als-valuta in een sociale economie die *sowieso* nooit iets als 'kunst' heeft geconsumeerd of gecommuniceerd? Niets is in het Japans zo verdacht als het westers kwaliteitszegel dat uitgesproken wordt als *aato*.

Omgekeerd praten de japanse *creators* – het onderscheid tussen kunstenaar en maker is net zo min valide – erg veel 'kunst' omdat ze niet in staat zijn gewoon *kunst te doen*. Ze vatten het gewoonweg niet, tenminste niet wat in het Westen wordt verstaan onder kunst. En waarom zouden ze ook? Er is hier simpelweg niet de ideologische achtergrond om het concept te dragen.² En wat niet organisch uit een maatschappij voortkomt kan er later ook niet zo maar op geënt worden. Als er niet zo iets was als kunst, zou het dan echt nodig zijn het uit te vinden? Zou iemand in Japan het missen? Zeker niet de kunstacademie-verladers die consequent *advertising director* aangeven als hun professionele ambitie. Stuk voor stuk sociaal-realist, die door hebben dat - zolang het maar glimt - *promotie*, en niet expressie, de essentie vormt van hedendaagse kunst.

Maar laten we de draad niet verliezen. Het heeft geen zin ons *in te kopen in de tragische notie van kunstgeschiedenis*, hoewel sommige *nouveau-Yen Endaka-entrepreneurs* niet aflatend het visioen van de verzamelaar-opdrachtgever nastreven uit naam van *internationalisering*. Evenmin bestaat er een motief om *te investeren in de goddelijkheid van het meesterwerk*, hoewel er de afgelopen twee jaar een hausse was in de stichting van nieuwe musea in Japan. Waar-

Real Media,

Tech-ing the Collective

アート ^[aato]

[bijutsu]

美術

1. Ondanks de Japanse tradities in schilderen, beeldhouwen, theater en dans, bestond er geen algemene term voor creatieve expressie tot de instroom van Westerse ideeën in het MEIJI tijdperk (1868–1911). Toen werden de volgende neologismen gemaakt: *bijutsu* (schoonheid en vaardigheid) en *geijutsu* (talent en vaardigheid).

• Japanese traditions in painting, sculpture, theatre and dance notwithstanding, there wasn't even a collective term for creative expressions until the influx of Western ideas in the Meiji era (1868–1911), at which point were coined the neologisms *bijutsu* (beauty and skill) and *geijutsu* (talent and skill).

[geijutsu]

芸術

2. Als men de BEUYS-vergelijking *Iedereen is een kunstenaar* vermindert met de aanname *creativiteit=originaliteit* houdt men een formule over die opmerkelijk dicht in de buurt komt van die van het post-culturele Japan. Er wordt zoveel tijd en energie geïnvesteerd in de vormgeving van het dagelijks leven; in het 'esthetisch' modieus maken van elk detail van de huis-, werk- en speel-omgeving, dat iedereen deelneemt aan het grote sociale *media*-sculptuur van de gezamenlijk gemedieerde beleving door de veelvoudige schepping van nagemaakte buitenkanten. Zo televisie, zo wij. Het *Gestaltung*-, *vormings*-ideaal wordt *katachi*, *vorm-als-inhoud*, met de aantekening dat 'inhoud' in Japan maar heel weinig ROM heeft.

• Subtracting the assumption of *creativity=originality* from the *Beuys* equation *Everyone an artist* yields a formula remarkably close to that of post-culture Japan. So much time and energy is invested in designing everyday life; in making every detail of the home, work and play environment 'aesthetically' fashionable that everyone partakes of the great social *media* sculpture of shared mediated experience via the quantum creation of replicated surfaces. As with television, so with us. The *gestaltung* 'formative' ideal becomes *katachi*, *form-as-content*, again with the provision that 'content' doesn't hold much ROM with the Japanese.

[katachi]

かたち

Virtual Culture

Individual in Japan

3. *Ppoi, gelijkenis*, is de essentie van het hedendaagse post-culturele Japan; het is dé overheersende *style* op alle niveaus van al het creatieve streven. Een advertentie die overduidelijk leek op *Men in the Cities*, zwart-wit, modellen in onevenwichtige posities met rode CAMPARI-glazen in de hand, was verschrikkelijk LONGO-*ppoi*. In Tokyo verrees plotseling een onregelmatig gevormd GAUDI-*ppoi* gebouw, geheel bekleed met gebroken tegeltjes, net op tijd voordat de SUNTORY whiskey commercials met de *Sagrada Familia* en *Parc Güell* de lucht in gingen. Het gaat hier niet simpel om kopiëren of toeigenen, maar om een ver ontwikkelde vorm van absorptie en hercontextualisering, en altijd tegen grotere kosten dan het origineel. Anderen hebben misschien hun simulacra, maar de Japanners doen het toch een graadje beter. (bedankt GLENN)

• *Ppoi*, 'like'-ness is the quintessence of contemporary post-culture Japan; it is the dominant Style at all levels of all creative endeavours. An advert blatantly 'like' *Men in the Cities*, black-on-white, models poised off-balance with red Campari glasses in hand was terribly LONGO-*ppoi*. A free-form GAUDI-*ppoi* building surfaced with broken tiles went up overnight in Tokyo, just in time before the SUNTORY whiskey commercials featuring the *Sagrada Familia* and *Parc Güell* went off the air. Not simple copying or appropriating, a high degree of assimilation and recontextualisation is involved, and always at greater expense than the original. Others may have their simulacra, but the Japanese go it one better. (Thanks, GLENN)

[*ppoi*]

っぽい

4. Weinig Japanse kunstenaars, noch volgens eigen zeggen, noch volgens anderen, pogen de machinaties van het sociale bewustzijn te deconstrueren. Kunst wordt typisch niet gezien als een transportmiddel van kritische functies. Een opmerkelijke uitzondering is HIROYA SAKURAI, wiens videoinstallaties Tokyo's info-cellulaire media-schap aanvallen. Een niet gerealiseerd project, *Rabbit Hutch* (1988) gaat uit van een flat ter grootte van drie *tatami*-matten, de muren behangen met tiener-idool-posters, de vloer vol tijdschriften, en een guillotine boven een samengesteld zelfportret, verdeeld over vijf TV's in het midden van de installatie.

• Few Japanese artist, self-proclaimed or otherwise, attempt to deconstruct the workings of social consciousness. Art is typically not seen as a fitting vehicle for critical functions. One exception of note is HIROYA SAKURAI, whose video installations lampoon Tokyo's info-cellular mediascape. One unrealised project, *Rabbit Hutch* (1988) called for a three-*tatami*-mat sized 'flat', walls plastered with teen idol posters, floor littered with magazines, guillotine looming over a composite self-portrait broken up between five televisions sprawling in the centre of piece.

• Although Glenn O'Brien's piece about ROB SCHOLTE's business art was a *fucking bootleg ripoff* (but not an inappropriate one, see p.172), it found enthusiastic response. ALFRED BIRNBAUM, founding member of SPIF (SOCIETY FOR THE PERSONIFICATION OF IMITATION FAKES) reacts from Tokyo with this contribution about the Japanese notion of art.

• What's all the fuss about media art? Here in Japan, we've had it for years. Depending, of course, on what you mean by 'media'. Depending, also of course, on what you mean by 'art'. For with all due respect to ROB SCHOLTE and others of WARHOL's Pop progeny, *business art* is nothing new to the Japanese. Only to the Western layman, it merely looks like we are talking *mass media* and *commercial art*. Not quite so.

While such distinctions perhaps still mean something in the West, art itself, as a concept, is foreign to Japan. Much less Art, the banner Occidentals are forever waving in 'self-evident' display, whether to celebrate its latest incarnation or to mourn its passing, yet again. True, these heroics do seem to need to play off dichotomies, but what exactly is the difference between art-as-commodity and art-as-currency in an social economy that has never consumed or communicated anything called 'art' in the first place'. Indeed, few words in the Japanese language are as suspect as that Western panegyric pronounced *aato*.

Conversely, Japanese 'creators' - the artist/producer distinction is likewise dubious - spend so much time talking 'art' at this late hour in the business day because they can't just *do* art. They really don't get it, at least not what art is supposed to be in the Western sense. More important, why should they? There simply isn't the philosophical corpus here to support the concept'. And what wasn't an organic outgrowth of the society can't be grafted on in afterthought. If there were no such thing as art, would it truly be necessary to invent it? Would anybody in Japan even miss it? Certainly not the art school graduates, who each year consistently poll 'advertising director' as their number one occupational goal. Social Realists all, they know - if only in gloss - that Promotion, not Expression, is the essence of contemporary art.

But let's not confuse the issue. There's no particular reason 'to buy back into the tragic idea of art history' - albeit certain 'nouveau-yen' *endaka*-entrepreneurs persist in chasing after the spectre of the collector-patron in the name of 'internationalisation' - nor any incentive 'to invest in the divinity of the masterpiece', although the last two years has seen a boom in building museums throughout Japan. Why even invoke copyright or exclusive access to 'message'? Not when the entire info-structure of the society already substantiates a near-perfect collective imaging system of epic proportions.

om zou je eigenlijk copyright of beperkte toegankelijkheid opleggen aan de *boodschap*? Zeker als de hele *info-structuur* van de maatschappij al een vrijwel perfect collectief beeld-systeem van epische proportie vormt.

Hier wordt het interessant. Overwegend dat alles dat zich in Japan presenteert als 'kunst' behoorlijk dodelijk moet zijn, gaan we op zoek naar iets dat *nèt kunst is – like art* zou GLENN O'BRIEN zeggen³ – iets van grote technische perfectie, spectaculaire omvang en indringende overtuigingskracht. Iets dat het geheel van de maatschappij neemt als *hardware* en *software*. Iets waar het individu aan kan deelnemen, als ware hij een kunstenaar, bij het maken van een *look*, een *lifestyle*, een *identiteit*. Ook jij kunt esthetisch zijn, levend, anders, net als iedereen idee van een individu. Vergeleken daarbij is kunst toch iets heel triviaals?

Dit is het Japanse antwoord op het interactiviteit. Hoewel het kopiërende media-virus overal in de post-industriële wereld woekende plagen heeft *getechd*, is Japan zeker het epicentrum. De Japanse populaire media zijn waarschijnlijk het hoogst ontwikkelde informatie verzamel-, filter-, verspreiden stiler-apparaat van de hele planeet. Een *Zwart Gat van Informatie* met bijpassende drukknoppen. De nauwelijks verholde *groupthink*- en massamobilisatie-technieken zijn, zacht uitgedrukt, op indrukwekkende wijze geïntegreerd.

Een typerend voorbeeld: het recente Overlijden van de Keizer, zeker de grootste – hoewel niet echt gala – media-voorstelling die in dit land ooit bestaan heeft. Alles werd natuurlijk verholde. De gang van zaken binnen de Keizerlijke Hofhouding en omliggende politieke machinaties waren nog minder toegankelijk voor openbare aandacht dan normaal, maar omdat *jishuku*, *zelf-beperking*, aan de orde van de dag was, dreef niemand het echt op de spits. Tot hier was alles voorspelbaar. Het echte mediafeest begon toen de beeld-industrie een campagne startte die het gebrek aan precedent moest overcompenseren. Het was de eerste keer dat een Japanse Keizer overleed in dit tijdperk van alomtegenwoordige media, en niemand wist eigenlijk wat te doen. Niemand wist wat hij verwacht werd te doen. Natuurlijk werden twee volle dagen van praal- en herdenking-programma's in de strijd geworpen. Er was een 48 uren radio en TV reclamestop, ten koste van miljarden Yens. Ondertussen werd alles, van sterrenrouwplannen tot filmfestivals op een laag pitje gezet of afgezegd, dit om de vereiste sombere stemming niet te verstoren met feestelijkheden. Interessanter was het verwijderden van elke mogelijke verwijzing naar heil of voorspoed, zelfs uit al eerder uitgezonden reclame. Het karakter *kotobuki*, *lang-leven*, werd letterlijk *weggepaintboxed* uit een serie 15-seconden whiskey-spotjes. Deze media *anti-extravaganza* speelde zich af door het hele land en werd niet door één bepaalde zender geïntroduceerd. In het algemeen werd de toon van al het communicatief verkeer onmiskenbaar *Japanser*. Het was alsof de media probeerden de Japanse tradities opnieuw uit te vinden, rondwroetend in de onderverhuurde grondvesten van een cultuur, op zoek naar alles wat ook maar *harmonische* gevoelens van *wa* op zou

kunnen roepen. U had het moeten zien, het was het meest intense voorbeeld van Japanse kunst sinds jaren.

Kunst in Japan is niet waar je het zou zoeken. Het schijnt haast dat je op je kop moet gaan staan om de Japanse kunstwereld te begrijpen. Dat zou echter te makkelijk zijn. We draaien niet gewoon bestaande kunstgenres om; er is geen sprake van het spiegelen van het stroomschema van hiërarchieën van de galerie- en festivalmarkt met de curator-boven-aan, volgens het Euro-New-York-recept. Het zit hem zeker ook niet in de theorie. Het gaat om een Grote Sprong Zijwaarts: creatieve persoonlijke expressie is niet meer iets speciaals. Of beter nog, zoals en lid van de in Kyoto gevestigde media-performance-unit DUMB TYPE het formuleerde: *het individu-als-genie bestaat niet meer. Het systeem-als-genie maakt de dienst uit*. Wat trekt daar aan ons vanachter de elektronische structuren van ons waarnemings-vlechtwerk?

vertaling WILLEM VELTHOVEN

自肅

[jishuku]

寿

[kotobuki]

和

[wa]

• This is where things start getting interesting. Keeping in mind that most anything that calls itself 'art' in Japan is bound to be pretty deadly, we look for something 'like art' – as GLENN O'BRIEN would say³ – something of great technical perfection, spectacular scale and pervasive persuasiveness. Something that takes on the whole of society as both hardware and software. Something whereby the individual can participate *as if* an artist in the creation of a look, a lifestyle, an identity. You, too, can be aesthetic, alive, different, just like

everybody's image of an individual. See how trivial art seems by comparison?

This is the Japanese answer to interactive. While this replicant media virus has *tech-ed* infestations throughout the 'post-industrial world', Japan is surely the epicentre. Japan's popular media are perhaps the most highly developed information-gathering, -filtering, -disseminating and -styling system of any on the face of the planet. A 'Black Hole of Information' with push-buttons to match. The not-so-hidden technologies of groupthink and mass-mobilisation are impressively integrated to say the very least.

Case in point: the recent Death of the Emperor, arguably the biggest – if not exactly gala – media performance this country has ever mounted. Predictably, everything was hushed. The inner workings of the Japanese Imperial Household and surrounding politics were even less open to public scrutiny than usual, but as *jishuku* ('self-restraint') was the order of the day, nobody pressed matters very far. This much we saw coming. The real media fun began when the image industries worked up a campaign to over-compensate for the lack of precedent. This was the first time a Japanese emperor had ever died in full-blown media times and nobody quite knew what to do. Nobody knew what they were expected to do. Of course, two solid days of pomp-and-history programming were laid in against the event. There would be no advertising on radio or television for 48 hours, at a loss of billions of yen to public relations. In the meantime, everything from stars' wedding plans to film festivals were toned-down or cancelled, not to ripple the requisite sombre mood with 'festivities'. Even more curious was the removal of any references to things salutary or auspicious, even from previously broadcast advertising. The character *kotobuki* ('longevity') was literally computer paint-boxed out of a series of 15-second whiskey spots. The stage for this media anti-extravaganza was nationwide and not apparently cued by any one leading antenna. Overall, the tone of communications became ineffably more 'Japanese'. It was as if the media were trying to re-invent Japanese traditions, rummaging around through the sub-leased foundations of a culture for anything usable to elicit 'harmonious' feelings of *wa*. You should have been here. It was the most all-out work of Japanese Art seen in these parts in years.

Art in Japan is not where you'd expect to look. It would almost appear that you need to stand on your head to understand the art scene in Japan. That, however, would be too easy. We are not just overturning the existing genres of art; we are not just inverting the flow-chart hierarchies of the gallery-and-festival market, curator-on-top, as in the Euro-New York scheme. Theory definitely is not it. What is required is a Great Leap Sideways: creative personal expression is no longer anything special. Or rather, as one member of the Kyoto-based media-performance unit DUMB TYPE put it: *The individual-as-genius is no longer possible. The system-as-genius is calling the shots*. Is something tugging at us from behind the electronic patterns of our perceptual fabric?

GERARD LAKKE

Song of my Soil - The Walkure

The THEYS brothers have completed *De Walkure*, the second part of their video work based on WAGNER'S *Die Ring des Nibelungen*. GERARD LAKKE examines the way in which two cultures collide both formally and in terms of content. →

Lied van mijn Land - De Walkure

De gebroeders THEYS voltooiden *De Walkure*, het tweede deel van een video-werk op basis van WAGNERS muziekdrama *Der Ring des Nibelungen*. GERARD LAKKE laat zien dat hierin zowel inhoudelijk als formeel twee culturen botsen.

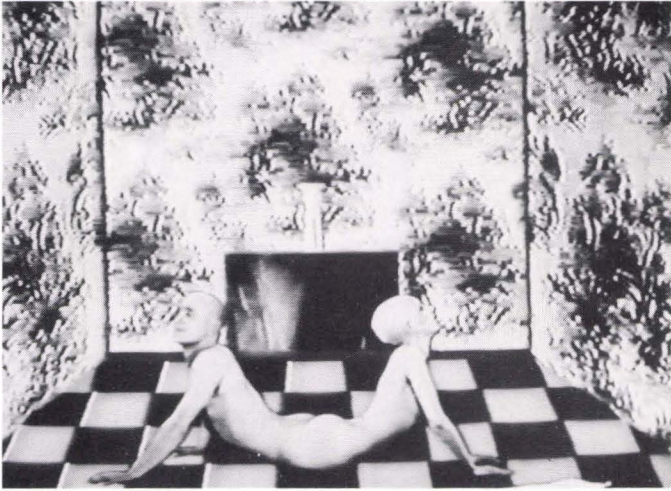


De geschiedenis herhaalt zich. Net zoals RICHARD WAGNER zich meer dan een eeuw geleden geheel verkeek op de omvang en de kosten van zijn grootschalige opera-project *Der Ring des Nibelungen*, zo blijkt ook de video-adaptie van *Der Ring* die KOEN en FRANK THEYS onder de samenvattende titel *Lied van mijn Land* maken meer voeten in de aarde te hebben dan verwacht werd. Onlangs, bijna twee jaar na de oorspronkelijk aangekondigde datum, legden zij de laatste hand aan het tweede deel van het epos: *De Walkure*. Hoewel de gebroeders THEYS in tegenstelling tot RICHARD WAGNER zo verstandig zijn om de afzonderlijke delen los

van elkaar te voltooien en te presenteren, en niet de première uitstellen tot alle vier delen klaar zijn, ligt de oorzaak van de vertraging ook bij hen voornamelijk in het financiële vlak. De studio-ensceneringen met amateur-acteurs en de technische bewerking van het beeldmateriaal kosten een lieverdij, ondanks het feit dat de broers bijzonder zuinig omspringen met de *footage*.

Aan creatieve ideeën om WAGNERS mythe door middel van een modern medium te transponeren naar deze tijd lijken de gebroeders THEYS geen gebrek te hebben. Zij zijn niet van plan om louter en alleen een begeleidende video-clip van *Der Ring* te

maken, zeg maar een *muziekscore* met bijpassende plaatjes; het is hun opzet om een eigen interpretatie tot stand te brengen waarin WAGNERS basisthema's toch gerespecteerd blijven. Door de lange termijn waarover de realisatie van hun *Ring*-project zich uitstrekt hebben ze alle mogelijkheden om een goede balans te zoeken tussen hun eigen wensen en de verplichtingen die ze hebben aan *De Meester*. *De Walkure* is relatief dicht in de buurt van WAGNERS werk gebleven, maar door een eigenzinnige aanpak en het verleggen en beklemtonen van inhoudelijke accenten toch fascinerend als eigentijdse artistieke stelling.



De Plot

Aangezien KOEN en FRANK THEYS in hun werkstuk de oorspronkelijke verhaallijn van Wagner volgen is het noodzakelijk om eerst wat uitvoeriger in te gaan op het dramatische verloop in de eerste twee delen van *Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold* en *Die Walküre*. *Das Rheingold* is in essentie een verhaal over hebzucht. De dwerg ALBERICH maakt zich meester van het *Rijngoud*, dat wordt bewaakt door de drie *Rijndochters*. De enige manier waarop dat kan, is door de liefde compleet af te zweren, wat de veile, lelijke ALBERICH terstond doet. Hij smeedt van het goud de *Ring van Macht*, waarmee hij het dwergenvolk de *Nibelungen* aan zich onderwerpt. Hij laat hen in de diepte van de aarde naar goud en diamanten delven, en verwerft zich zo een grote schat. Maar zijn schat en de ring worden hem weer met list afhandig gemaakt door WODAN, de oppergod, en LOGE, god van het vuur. WODAN heeft de schat nodig om een schuld in te lossen bij de reuzen FASOLT en FAFNER die voor de goden de burcht WALHALLA hebben gebouwd. Als hij ziet wat de ring vermag, pakt hij hem van ALBERICH af. Als wraak voor zijn verlies legt ALBERICH een vloek op de ring: hij die de ring bezit zal door het noodlot zwaar getroffen worden en ten onder gaan. Door ALBERICH de ring te ontfutselen tekent WODAN zijn eigen vonnis, en vanaf dat moment volgt de ene foute beslissing op de andere. Ofschoon gewaarschuwd, raakt hij direct zo verknocht aan de ring (macht) dat hij er maar met moeite afstand van kan doen. De omstandigheden dwingen hem echter om de reuzen toch hun zin te geven, maar daarmee wast hij zijn schuldige handen nog niet schoon. Om het over hem zelf afgeroepen noodlot te keren is het noodzakelijk dat een vrije held (een mens wiens wil en geest niet door de goden geregeerd worden) de ring terugbrengt naar haar oorspronkelijke plaats: de rivier de Rijn. De Goden zijn zelf met handen en voeten aan hun contract met de Reuzen gebonden, en kunnen niets doen.

Dit is de stand van zaken op het moment dat *Die Walküre* aanvangt. De mens SIEGMUND is de vrije held waarop WODAN de hoop gevestigd heeft om zijn vergissingen te herstellen, en de ring afhandig te maken van reus FAFNER (die ondertussen uit pure hebzucht zijn broeder vermoord heeft en de gedaante van een draak heeft aangenomen).

Onder een andere identiteit (als WÄLSE heeft WODAN SIEGMUND DE WÄLSUNG verwekt, om op een vroeg moment uit diens leven te verdwijnen zodat SIEGMUND zich zonder zijn inmenging kan ontplooien. SIEGMUND groeit eenzaam op in de bossen en trekt als hij zijn adolescentie heeft bereikt de wereld in. Aan het begin van *Die Walküre* heeft hij zich zojuist flink in de nesten gewerkt door het op te nemen voor een meisje dat door haar familie uitgehuwelijkt wordt aan een man waar ze bang voor is. Hij verdedigt haar, maar als zijn wapens het begeben wordt ze toch gedood door haar boze familie. SIEGMUND moet vluchten voor een fysieke overmacht en komt dan terecht in het huis van SIEGLINDE en HUNDING.

HUNDING is een nogal ruwe kerel die zijn vrouw, een weeskind dat hij van rovers gekregen heeft, bruskeert en mishandelt. SIEGLINDE en SIEGMUND worden verliefd op elkaar, bedrijven de liefde en ontdekken dat SIEGLINDE in werkelijkheid de tweelingzuster van SIEGMUND is die hij vroeg in zijn leven verloren heeft aan een dievenbende. Zij vluchten samen uit het huis van HUNDING. Eerst verovert SIEGMUND echter nog het onverslaanbare zwaard NOTUNG dat tijdens het huwelijksfeest van SIEGLINDE en HUNDING door een vreemdeling (WODAN) muurvast in de stam van een es gestoken is. Anderen hadden al vergeefs geprobeerd het zwaard uit de stam te trekken. Voor SIEGMUND is het echter geen probleem, want het is het zwaard dat zijn vader WÄLSE hem destijds beloofd had om hem te dienen in tijden van nood.

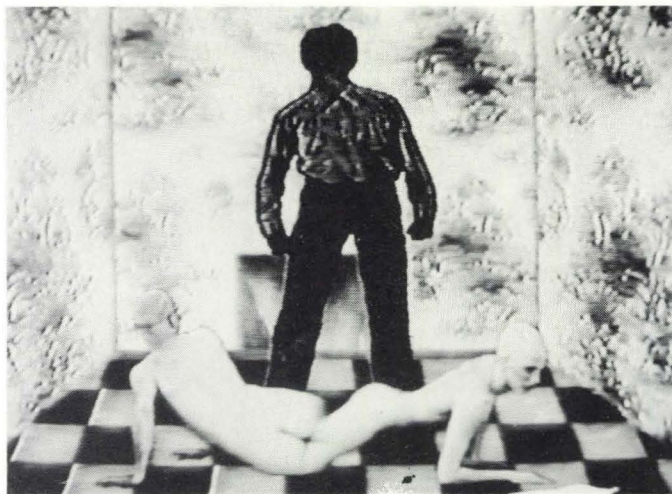
Ondertussen wordt WODAN lastig gevallen door zijn vrouw FRICKA, die bezwaar aantekent tegen de liefde tussen SIEGMUND en SIEGLINDE. Haar kritiek richt zich niet zozeer op het incestueuze aspect van de verhouding, als wel op het feit dat SIEGLINDE haar huwelijksbeloften verzaakt. FRICKA wordt door de *liaison d'amour* van SIEGLINDE en SIEGMUND als godin van de huwelijksstrouw (*wedlock!*) buitenspel gezet, en dat steekt. Uiteindelijk is WODAN niet tegen haar woede en argumenten opgewassen en moet hij beloven dat hij zijn steun aan SIEGMUND zal staken. Hij roept BRÜNNHILDE, zijn favoriete *walküre* bij zich. De negen *walkuren* zijn oorlogsgodinnen die helden aan moeten sporen tot de strijd en die vervolgens de zielen van in het gevecht gesneuvelde helden naar het WALHALLA brengen om zo een leger op te bouwen dat ALBERICHS leger weerstand kan bieden. Zij

zijn -pikant detail - buitenechtelijke dochters van WODAN. Deze laatste herroept zijn order aan BRÜNNHILDE om SIEGMUND te beschermen en hem HUNDING te laten verslaan. SIEGMUND zal moeten sterven.

BRÜNNHILDE, die geestelijk zeer dicht bij WODAN staat, doorziet WODANS grote dilemma en verscheurdheid. Zij stribbelt tegen en zegt dat hij zichzelf geweld aandoet door zijn tegenstrijdige beslissingen. *Du liebst Siegmund;/ dir zulieb;/ ich weiß es, schütz ich den Wälsung/ .../ gegen ihn zwingt mich nimmer/ dein zwiespältig Wort!*

WODAN kan echter niet meer terug zonder nog meer gezichtsverlies te lijden. Tenslotte gaat BRÜNNHILDE met tegenzin toch op pad. Ze openbaart zich op het slagveld aan SIEGMUND en deelt hem mee dat hij naar WALHALLA geroepen wordt en dat hij daar zijn vader zal ontmoeten. SIEGMUND weigert deze gunst omdat SIEGLINDE hem daar niet mag volgen. BRÜNNHILDE raakt dan zo onder de indruk van deze geweldige liefde tussen broer en zus dat zij -tegen WODANS instructies in- in de strijd met HUNDING toch SIEGMUND in bescherming neemt. WODAN grijpt daarom vervolgens zelf in; hij breekt met zijn speer SIEGMUNDS magische zwaard. HUNDING maakt hier snel gebruik van en doodt SIEGMUND. Daarna doodt WODAN en passant ook HUNDING.

WODANS woede richt zich vervolgens tegen BRÜNNHILDE. BRÜNNHILDE vlucht te paard, samen met SIEGLINDE waarvan zij weet dat die zwanger is van SIEGMUND. De *walküre* zorgt ervoor dat SIEGLINDE in het woud kan ontkomen om het leven te schenken aan SIEGFRIED (hoofdpersoon van deel 3 en 4 van *Der Ring*). Zelf wordt zij door de vertoornde oppergod uit De *walküren*-groep gestoten. Het tweede deel van de *Ring*-cyclus eindigt met een zeer dramatische scène tussen de god en zijn wraakgodin, waarin WODAN BRÜNNHILDE verwijt ongehoorzaam te zijn aan zijn bevelen en haar als straf oplegt dat zij op een rots in slaap zal vallen en dat de eerste de beste man die haar vindt haar mag hebben. BRÜNNHILDE smeekt WODAN om een eer- vol ontslag uit zijn dienst. *Soll fesselnder Schlaf/ fest mich binden,/ dem feigsten Manne/ zur leichten Beute:/ dies eine mußt du erhören,/ was heil'ge Angst zu dir fleht!/ Die Schlafende schütze/ mit scheuchendem Schrecken,/ daß nur ein furchtlos/ freierster Held/ hier auf dem Felsen/*



History repeats itself. More than a century ago, RICHARD WAGNER underestimated the scope and cost of his large-scale opera project *Der Ring des Nibelungen*, and now KOEN and FRANK THEYS' video adaptation of *Der Ring* under the comprehensive title *Song of my Country* proves to be a bigger operation than they had expected. Almost two years after the date that was first announced, they have now finished the second part of the epic: *Die Walküre*. In contrast to RICHARD WAGNER, the THEYS brothers had the foresight to complete and present the various parts of the epic separately, and not to postpone the premiere until all four parts were ready, but also in their case the delay has mainly been caused by financial problems. The studio production with amateur actors, and the technical processing of the visual material cost a great deal of money, in spite of the fact that the brothers have dealt very economically with the footage. The THEYS brothers do not seem to lack creative ideas for transposing WAGNER'S myth to our time by means of a modern medium. Their intention is not merely to make an accompanying video-clip with *Der Ring*, a kind of musical score with corresponding images; their aim is to give expression to their interpretation, at the same time respecting WAGNER'S basic themes. The long period of time over which the realization of their *Ring* project extends itself has allowed them every opportunity to strike a balance between their own aspirations and the obligations they have to *The Master*. In *Die Walküre* they manage to remain relatively faithful to WAGNER'S work, yet through their idiosyncratic approach and by shifting some of the thematic emphasis it has become a fascinating contemporary artistic statement.

The Plot

Since KOEN and FRANK THEYS' adaptation follows WAGNER'S original narrative, it will be helpful to discuss in some detail the dramatic action in the first two parts of *Der Ring des Nibelungen: Das Rheingold* and *Die Walküre*.

The main theme of *Das Rheingold* is greed. The dwarf ALBERICH wants to take possession of the *rhinegold*, which is guarded by three Rhine-daughters. The only way to achieve his goal is by forswearing love, something the venal and

ugly ALBERICH does without a moment's hesitation. From the gold he forges the ring of power, with which he subjects the dwarf tribe the *Nibelungen* to his will. He forces them to dig up gold and diamonds in the bowels of the earth, and in this way he acquires a large treasure. However, treasure and ring are cunningly stolen by WOTAN, the supreme god, and LOGE, the fire-god. WOTAN needs the treasure to pay off his debt to the giants FASOLT and FAFNER who built the fortress WALHALL for the gods. Having noticed the powers of the ring, WOTAN steals it from ALBERICH. In revenge ALBERICH curses the ring: the possessor of the ring will be struck by fate and doomed. By stealing the ring from ALBERICH, WOTAN brings on his own doom, and from now on he only makes mistakes. Although he has been warned, he becomes so attached to the ring (power), that it is very difficult for him to part with it. He is forced by circumstances to bend his will to the giants' commands, but that is not enough to wash the guilt off his hands. To reverse his self-procured doom, he needs a free hero (a human being whose will and spirit are not subjected to the gods) who will return the ring to where it belongs: the river Rhine. The gods themselves are bound hand and foot by the treaty with the giants and are unable to do anything. This is the state of affairs at the opening scene of *Die Walküre*.

SIEGMUND is the free hero in whom WOTAN has placed all his hopes: he is to redress WOTAN'S mistakes and to steal the ring from the giant FAFNER (who has meanwhile killed his brother out of pure greed and taken on the shape of a dragon). Having assumed a different shape (that of WÄLSE), WOTAN begot SIEGMUND THE WÄLSUNG, only to disappear at an early stage from SIEGMUND'S life so that he can grow up without his father's interference. SIEGMUND grows up a solitary being in the woods, reaches adolescence and goes out into the world. At the beginning of *Die Walküre*, he has just gotten himself into a scrape by taking the side of a girl, whose relatives have arranged her marriage to a man who frightens her. SIEGMUND defends her, but when his weapons fail she is murdered by her angry relatives. In the face of their superior numbers SIEGMUND is forced to run away and hide in the house of SIEGLINDE and HUNDING. HUNDING is a rather rough character who abuses and

maltreats his wife SIEGLINDE, an orphan given to him by robbers. SIEGLINDE and SIEGMUND fall in love, make love, and discover that SIEGLINDE is in reality SIEGMUND'S twin sister who disappeared from his life when she was taken away by robbers. Together they escape from HUNDING'S house. However, first SIEGMUND wins the invincible sword NOTUNG which a stranger (WOTAN) had wedged in the trunk of an ash-tree during SIEGLINDE and HUNDING'S wedding celebration. Others had already tried to pull out the sword, but all failed. For SIEGMUND it is an easy task however, because it is this sword that his father WÄLSE has promised him, a sword to serve him in times of danger. Meanwhile WOTAN is assailed by his wife FRICKA, who objects to the love relationship between SIEGMUND and SIEGLINDE. She does not object to the incestuous aspect of their relation, but to the fact that SIEGLINDE neglects her marriage vow. FRICKA, goddess of wedlock, feels painfully sidetracked by the *liaison d'amour* of SIEGLINDE and SIEGMUND. In the end WOTAN cannot stand up to her fury and her arguments, and is compelled to promise that he will no longer support SIEGMUND. He calls BRÜNNHILDE to him, his favourite *Walküre*. The nine *Walküre* are war-goddesses whose task it is to urge on the heroes in battle, and then to conduct the souls of slain heroes to WALHALL: in this way they build up a host capable of withstanding ALBERICH'S army. The piquancy of the situation is that they are indeed WOTAN'S daughters, but not by FRICKA. WOTAN revokes his initial order to BRÜNNHILDE to protect SIEGMUND and to help him conquer HUNDING. Instead, SIEGMUND will have to die. BRÜNNHILDE, who is very close to WOTAN spiritually, understands the terrible dilemma that is tearing him apart. She raises objections and tells WOTAN that he is acting against himself by taking contradictory decisions. *Du liebst SIEGMUND;/ dir zulieb,/ ich weiss es, schütz ich den WÄLSUNG/ .../ gegen ihn zwingt mich nimmer/ dein zwiespältig Wort!* However, WOTAN cannot go back on his word now without losing face. Against her will BRÜNNHILDE finally sets out. On the battlefield she reveals herself to SIEGMUND and tells him that he will be called to WALHALL, and that he will meet his father there. SIEGMUND declines this favour, because SIEGLINDE is not allowed



einst mich fänd! WODAN, die toch al met de nodige weemoed zijn favoriete dochter moet verdrijven, stemt tenslotte toe en laat een gigantisch magisch vuur uit de bodem ontspringen. Het zal tenslotte SIEGFRIED zijn, het kind uit de ware liefde tussen SIEGLINDE en SIEGMUND, die later in het verhaal BRÄNNHILDE uit haar vurige gevangenis bevrijdt en haar tot vrouw neemt.

Tot zover de lijn van het verhaal zoals dat door WAGNER werd uitgezet. Duidelijk is dat WODAN (hoe dan ook) de grote verliezer is: aan het slot van het verhaal hangt het noodlot nog even dreigend boven zijn hoofd als in het begin, en is hij bovendien een zoon en een dochter verloren. Zij zijn symbolen voor zijn vrijheid en voor zijn vermogen tot liefhebben; het behoud van de macht vergt dierbare offers van hem.

De THEYS-behandeling

In grote lijnen hebben de gebroeders THEYS deze ontwikkeling gehandhaafd, zij het dat er om media-inhoudelijke redenen flink in de lengte is gesneden (de opera werd teruggebracht tot 85 minuten). De makers hebben het standpunt ingenomen dat zij met geluid, muziek en video-beeld de essentie van het verhaal in een veel korter tijdsbestek kunnen vertellen dan op het opera-toneel mogelijk is. Bovendien is het volgens hen niet WAGNERS opera die centraal staat, maar hun interpretatie daarvan. WAGNERS geliefde omhaal van woorden is zodoende onder hun kritische oog en oor gesneuveld. De liefhebber en kenner van WAGNERS werk zal dus tot zijn grote verdriet dierbare stukken muziek en zang moeten missen.

Het staccato tempo waarin het verhaal door de gebroeders THEYS wordt verteld, leidt nogal eens tot onverwachte en eigenaardige ontwikkelingen. SIEGLINDE en SIEGMUND doen *het* bijvoorbeeld wel heel rap na hun eerste ontmoeting in HUNDINGS huis. Er gaat geen elkaar ontdekken of aftasten aan vooraf, ze springen zonder ophoud op elkaar (en worden prompt op heterdaad betrap door de heer des huizes). Daar staat tegenover dat hun gemeenschap schitterend en evocatief gevisualiseerd is: hun lichamen zijn van onderen in elkaar gesmolten waardoor er een hybride, androgyne figuur ontstaat, met een vrouwenhoofd en een mannenstem. Daarmee is tegelijkertijd de meer spirituele kant van hun tweeling-relatie treffend uitgebeeld.

Het geluid is de tweede plek waarop de broers nogal rigoureuus in WAGNERS origi-

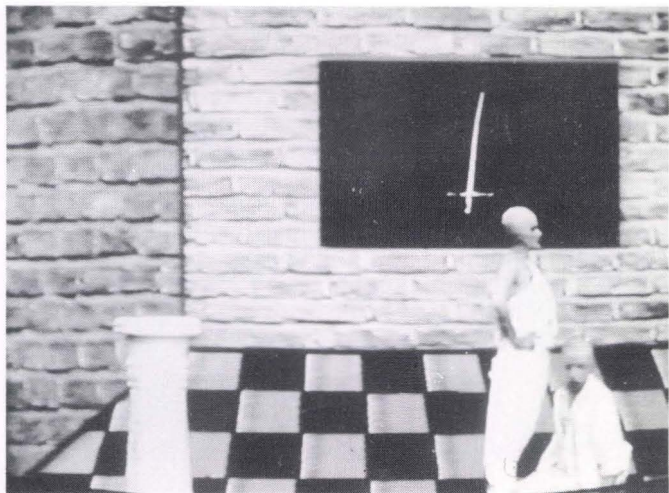
neel hebben ingegrepen. Er zijn geluiden (hondengeblaf, gehijg, vliegtuiglawaai, gepiep van varkens, krakende vloeren) over de orkestband heengedubt, er is met de snelheid van de geluidsband gemanipuleerd, en -het meest oneerbiedig- de zang van de personages SIEGMUND, SIEGLINDE en BRÄNNHILDE is door Vlaamse zangers opnieuw ingezongen en bij vlagen over de originele zangpartijen heen gezet. De reden hiervoor lag niet in ontevredenheid over de prestaties van de tenor en de sopranen die SIEGMUND, SIEGLINDE en BRÄNNHILDE inzongen op de originele geluidsband van het *Berliner Philharmoniker* o.l.v. HERBERT VON KARAJAN. KOEN en FRANK THEYS associëren WAGNERS opera met WODAN en diens cultuur. De held SIEGMUND staat echter buiten WODANS cultuur, hij is alleen in de bossen opgegroeid, zonder enige opvoeding, en is in zeker opzicht cultuurloos (een vrij mens). Door hem een eigen stem te geven die zich duidelijk onderscheidt van het oorspronkelijke geluid (WODANS cultuur) wordt zijn anders-zijn uitgedrukt. Hij functioneert naast de muziek, maar ook niet helemaal los ervan want ook hij is tenslotte toch afhankelijk van WODAN (die hem bijvoorbeeld het zwaard NOTUNG schenkt).

Voor SIEGLINDE geldt hetzelfde, maar de overgedubde stem zingt in haar geval niet het libretto mee, maar neuriet juist de orkestratie. Zij vormt zo als het ware SIEGMUNDS muzikale complement. Tijdens de gemeenschap van SIEGMUND en SIEGLINDE in een lente-landschap valt de originele soundtrack zelfs even stil, en nemen SIEGMUND en SIEGLINDE gezamenlijk het orkest en de vocale partij voor hun rekening, en geven daarmee expressie aan hun alternatieve cultuur. Dat beiden toch grotendeels onder de regie vallen van WODAN blijkt uit een heel korte scène later in het verhaal, waarin hij stiekem hun samenzang dirigeert.

BRÄNNHILDE is een geval apart, omdat haar loyaliteit in de loop van de vertelling verschuift van WODAN naar het tweelingpaar. Eerst is ze zozeer onderdeel van WODANS wereld dat ze zijn *Wille* genoemd wordt; onder druk van de gebeurtenissen verandert dat echter. Zij verplaatst zich gaandeweg van de ene naar de andere cultuur. BRÄNNHILDE'S extra stem zet pas in op het moment dat zij definitief voor de tweeling kiest en WODAN haar (lees: dat onderdeel van hemzelf dat door haar gepersonifieerd wordt) laat vallen. Maar haar ont-

wikkeling naar een eigen onafhankelijke identiteit is daarmee nog niet ten einde. Die krijgt zijn uiteindelijke beslag op het moment dat zij wegens haar *verraad* door WODAN verstoten wordt uit zijn cultuur, eerst gesymboliseerd door haar in het ruisbeeld te slingeren waar ze vervolgens betast en bevoeld wordt door woeste mannen (een verwijzing naar *Das Rheingold*) en daarna doordat achter haar een theatergordijn naar beneden zakt en zij zodoende buitengesloten wordt van WODAN en de zijnen. Door middel van een oscilloscoop wordt dan haar nieuwe stem en orkestgeluid in het beeld geprojecteerd in de vorm van grillige witte ringen en golflijnen. Er ontstaat een nieuw image, een *beeld van klank* dat op het laatst het hele beeld vult en zodoende een vrijplaats creëert, een podium vanwaaruit in een later stadium de noodzakelijke ontwikkeling van de nieuwe cultuur kan plaatsvinden (denk b.v. aan haar latere relatie met SIEGFRIED).

De botsing van een oude en een nieuwe cultuur, of beter gezegd het verval van de ene en de opkomst van een andere cultuur, is een van de hoofdthema's van *Die Walküre*, zowel bij WAGNER als bij de gebroeders THEYS. Niet voor niets is in de versie van FRANK en KOEN THEYS een scène opgenomen waarin SIEGMUND met zijn zwaard een monitorbeeld aan diggelen slaat waarop gezapige burgermanshuisjes te zien zijn met op de achtergrond WODANS WALHALLA. Het betreft hier een wensdroom die WODAN koestert: het monitorbeeld is in *Het Rijngoud* in het algemeen vastgelegd als een symbool van ALBERICHS ring, en die ring zou een levensgrote bedreiging voor WODANS macht vormen indien hij weer in bezit kwam van de wraaklustige *Nibelung*. WODAN hoopt dat SIEGMUND de machtsovername door ALBERICH kan voorkomen door de ring, nu nog in het bezit van FAFNER, aan stukken te slaan. Dat verklaart een deel van deze scène. Dat ondertussen op het monitorbeeld de situatie te zien is van een dodelijk saai, onder het godenregiem ingeslapen wereld, geeft aan dat WODAN zich tegelijkertijd zeer bewust is van de vermoeidheid waarmee hij zijn macht draagt. Hij wil de macht kost wat kost behouden, maar paradoxalerwijze wil hij er ook dolgraag van af. Hij is zich pijnlijk bewust geworden van de immateriële waarden die hij er voor heeft moeten opofferen, maar hij heeft zichzelf klemvast gedraaid in zijn eigen complotten en manipulaties. *Nur eines*



● to follow him. BRÜNNHILDE is so impressed by this display of love between brother and sister that - against WOTAN's instructions - she protects SIEGMUND in the fight against HUNDING. Then WOTAN intervenes and with his spear breaks SIEGMUND's magic sword. HUNDING is quick to take advantage of the situation and kills SIEGMUND. WOTAN kills HUNDING in his stride. WOTAN's fury now turns to BRÜNNHILDE. BRÜNNHILDE escapes on horseback, together with SIEGLINDE, whom she knows to be carrying SIEGMUND's child. The *Walküre* helps SIEGLINDE to escape in the woods, to give birth to SIEGFRIED (protagonist of parts III and IV of *Der Ring*). The wrathful WOTAN then casts her out of the *Walküre* group. The second part of the *Ring*-cycle ends with a very dramatic scene in which WOTAN accuses BRÜNNHILDE of disobeying his commands, and pronounces his punishment. She will lie slumbering on a rock and the first man that passes by is allowed to master her. BRÜNNHILDE appeals to WOTAN for a more honourable discharge from his service. *Soll fesselnder Schlaf/ fest mich binden,/ dem feigsten Manne/ zur leichten Beute:/ dies eine musst du erhören/ was heil'ge angst zu dir fleht. Die Schlafende schütze/ mit scheuchendem Schrecken,/ dass nur ein furchtlos/ freierster Held/ hier auf dem Felsen/ einst mich fänd!* WOTAN, already overcome by sadness that he has to cast out his favourite daughter, finally gives in and causes a gigantic magic fire to spring from the rock. Later in the story it is to be SIEGFRIED, child of the true love between SIEGLINDE and SIEGMUND, who will save BRÜNNHILDE from her fiery prison, and take her as his wife. So far the narrative as set out by WAGNER. It is clear that WOTAN is in any case the great loser: at the end of the story his doom still hangs over him as it did in the beginning, and he has also lost a son and a daughter. They are symbolic of his freedom and his ability to love; to retain his power he has had to sacrifice his beloved ones.

The THEYS-treatment

The THEYS brothers have roughly kept to the story line, although for media-related reasons they were compelled to cut rigorously (the length of the opera is reduced to 85 minutes). In their view, the

use of sound, music and the video-image allows them to tell the essence of the story in a much shorter period of time than can be done on the operatic stage. Besides, they are not primarily interested in WAGNER's opera, but in their own interpretation of it. WAGNER's beloved circumlocutions have been discarded in their critical view. The devotees and connoisseurs will, much to their regret, have to do without cherished parts of music and song. The staccato tempo in which the THEYS brothers tell the story frequently leads to surprising and extraordinary developments. SIEGLINDE and SIEGMUND make love only seconds after they first meet in HUNDING's house. Without preliminary explorations, they jump on each other - and are immediately caught in the act by the master of the house. This is compensated for by the fact that their union is beautifully and evocatively visualized: the lower parts of their bodies melt together, forming a hybrid androgynous being with a woman's head and a man's voice. At the same time this is a powerful expression of the more spiritual aspects of their twin-relationship.

Sound is the second area in which the brothers have rather rigorously altered WAGNER's original. Sounds (of barking dogs, panting lovers, airplanes, shrieking pigs, creaking floorboards) have been dubbed over the orchestra tape, the speed of the sound-track has been manipulated, and most irreverently of all, the songs of the characters SIEGMUND, SIEGLINDE and BRÜNNHILDE are sung by Flemish singers and occasionally dubbed over the original vocal parts. This was not prompted by dissatisfaction with the performance of the tenor and sopranos singing the parts of SIEGMUND, SIEGLINDE and BRÜNNHILDE on the original sound-track of the Berliner Philharmoniker conducted by Herbert von Karajan. KOEN and FRANK THEYS associate WAGNER's opera with WOTAN and his culture. However, the hero SIEGMUND stands outside WOTAN's culture; he grew up alone in the forest and is to a certain extent a man without culture (a free spirit). The fact that he has been given a voice of his own, clearly distinguishable from the original sound-track (WOTAN's culture), emphasizes the fact that he is different. His voice stands apart from the music, but is not quite separate from it, because he is also dependent on WOTAN (who, for instance gives him the sword NOTUNG). The same

applies to SIEGLINDE. However in her case the dub-over voice does not sing along with the libretto, but is humming the orchestration. In this way she is SIEGMUND's musical complement. When SIEGMUND and SIEGLINDE make love in a spring landscape, the original sound-track falls away completely, and together SIEGMUND and SIEGLINDE take care of the orchestral and the vocal parts, in this way expressing their alternative culture. In a very short scene it later becomes clear that their actions are still mainly directed by WOTAN, when WOTAN is seen conducting their song. BRÜNNHILDE is quite a separate case, since in the course of the narrative her loyalty shifts from WOTAN to the twins. At first she is so much part of WOTAN's world that she is even referred to as his *Wille* (his *Will*). By force of circumstances, however, all this is changed. She gradually moves from one culture to another.

BRÜNNHILDE's extra voice is heard only after she has definitely sided with the twins, and after WOTAN has cast her out (meaning: that part of himself that she personifies). Still the development towards an independent identity of her own is not yet completed. The final act in this development occurs when she is cast out of WOTAN's culture on account of treason. This is symbolically expressed when she hovers in the noise-picture, and is touched and handled by savage men (a reference to *Het Rijngoud*), and later, when a theatre curtain falls down behind her, cutting her off from WOTAN and his world. By means of an oscilloscope, her new voice and orchestral sound are projected in the form of fanciful white rings and wavy lines. A new image is composed, a sound image, which finally fills the whole screen, thus creating a refuge, a platform which at a later stage can serve as the basis for the necessary development of the new culture (e.g. her later relation with SIEGFRIED).

The clash of old and new cultures, or rather the decay of one culture and the rise of another is one of the main themes of *Die Walküre* in both WAGNER's version and that of the THEYS brothers. For this reason FRANK and KOEN THEYS have included a scene in which SIEGMUND uses his sword to smash a monitor-image showing dull bourgeois homes and in the background WOTAN's WALHALL. This is a wish dream cherished by WOTAN: in *Het Rijngoud*, the monitor-image is generally used as a symbol



will ich noch: das Ende, das Ende verzucht hij wanhopig.

Oeroude Dilemma's

Daarnaast spelen er nog andere aspecten een rol in het werk die daarmee direct of zijdelings verbonden zijn. Het is een caleidoscoop van grote en kleine menselijke emoties die zijn geprojecteerd op een fantasiewereld. Oorlog, macht, trouw, liefde, incest, de dood, het hiernamaals. In *Die Walküre* lijkt WAGNER als een hippie *avant la lettre* een pleidooi te houden tegen de dwingende banden van het huwelijk en voor een vrijere opvatting van de liefde. Voorlopig legt die vrijheid het echter nog af tegen de opvattingen van de conservatieve FRICKA.

Analoog aan WAGNERS muziek en net als in *Het Rijngoud* wordt een aantal van de personages en situaties begeleid door een visueel *leitmotiv*, een symbool dat ze herkenbaar maakt en dat een indicatie geeft van hun waarden en ideeën. Zo duwt WODAN een pilaartje (voorbij cultuur) voort en verschijnt hij, naarmate zijn machtspolitieke spel grover en gewelddadiger wordt gespeeld, dikwijls in beeld met bliksemschichten, voortrazende vliegtuigen en prikkeldraadafstralingen. De gezagsgetrouwe bruid HUNDING wordt vergezeld door beelden van statig voortschrijdende trouwparen die geen enkele blijdschap uitstralen. Ten teken van zijn schatplichtigheid aan WODAN heeft hij in zijn met jachtaferelenbehang gedecoreerde woning een WODAN-zuiltje boven een knapperend haardvuur. En bij *De walkuren* zweven de witte doeken door het beeld waarmee zij de dode helden aankleden voor hun toekomstige verblijf in WALHALLA. Als ze niet te paard zitten worden zij weergegeven als vrouwen met een wit tuniekje aan, maar op de momenten waarop zij te paard door de lucht galopperen worden zij -opmerkelijk genoeg- gerepresenteerd door opblaasbare neukpoppen die door het beeld wentelen. Toch wordt hun karakter door deze op het eerste gezicht nogal vreemde symboolkeuze goed weergegeven. De *walkuren* hebben bij WAGNER namelijk een nogal ambigue status: enerzijds zijn het halfgodinnen die voor WODAN de krijgers van het slagveld naar WALHALLA lokken, anderzijds worden het *Wunschmädchen* genoemd, die deze gevallen helden op hun wenken bedienen aan de rijke dis in de zalen van WALHALLA. Zij zijn hoer en heilige tegelijk. Bovendien zijn het feitelijk kunstmatige creaties van de machtswellusteling WODAN.

Zeer vruchtbaar is wederom gebruik gemaakt van *chroma-key* om verschillende beeldlagen te mixen tot samenhangende, visueel boeiende beelden. Net als in *Het Rijngoud* betonen FRANK en KOEN THEYS zich meesters in het suggereren van bewegingen en grote ruimtes door middel van camerabewegingen, in- en uitzoomen en dubbelbeelden.

Door gebruik te maken van herhaling en beeldrijm worden verschillende scènes onderling en *Het Rijngoud* en *De Walküre* als delen van één vertelling tot een hecht samenhangend geheel geklonken. Een goed voorbeeld daarvan is de repeterende scène waarin mensen met aangebonden vleugels onder dwang van een griezelige macho van een toren moeten springen. Die scène, die de onontkoombaarheid van ALBERICHS vloek lijkt uit te drukken, verscheen voor het eerst in *Het Rijngoud* toen ALBERICH zijn vloek oplegde aan de bezitter van de ring. In *De Walküre* komt een deel van die scène als geheugensteuntje voor op het moment dat WODAN het noodlot bezingt dat hem aankleeft sinds hij ALBERICH door list de ring afhandig maakte.

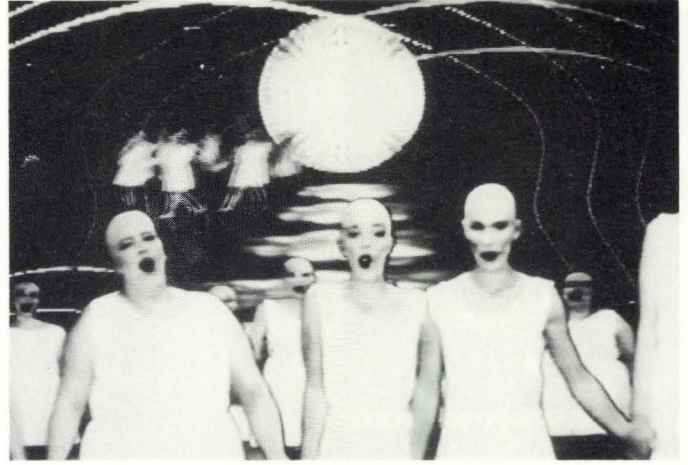
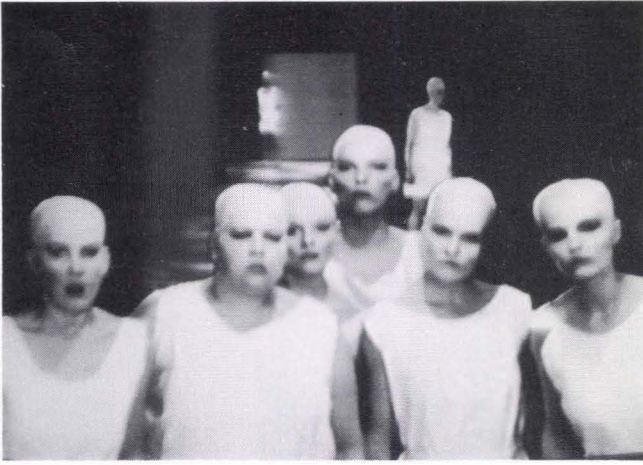
Een zeer effectief beeldrijm vindt plaats op het moment dat SIEGMUND het zwaard NOTUNG uit de stam van de es trekt en zijn liefde voor SIEGLINDE belijdt. Deze scène is een *copie* van de scène in *Het Rijngoud* waarin ALBERICH de geestelijke liefde afzweert en zich meester maakt van het Rijngoud door het ruisbeeld (ongevormde materie) te pakken en om te vormen tot een monitorbeeld (gevormde materie). De macht die hij verwerft lijkt vooral te berusten op het vermogen om dingen te zien die anderen niet kunnen zien. SIEGMUNDS verovering van het zwaard bestaat eruit dat hij het videobeeld van HUNDINGS woonkamer pakt en kneedt en omvormt tot het beeld van het onverwoestbare zwaard. Wat voor betekenis deze gebeurtenissen verhaal-technisch verder ook mogen hebben, het zijn in ieder geval openlijke referenties naar de creatieve processen die de basis vormen van de kunst: vernietiging, schepping, verbeelding. Ook WAGNER gebruikte voor deze twee inhoudelijk diametraal tegenovergestelde scènes hetzelfde muzikale thema, wat hun verband en verbondenheid onderstreept.

De broers THEYS hebben voor alle artistieke problemen waar *Die Walküre* hen voor stelde een creatieve oplossing trachten te vinden. Aan alle details is de nodige aandacht besteed, met een zeer rijk eindresul-

taat. *De Walküre* is geen makkelijke, overzichtelijke vertelling geworden. Het kost de nodige tijd en aandacht om de bedoeling ervan te doorgronden. Er is evenwel geen enkel beletsel om de band een aantal keren te bekijken, want hij verveelt geen moment (de opera zelf moet je ook eerst talloze malen gehoord hebben voordat je er kop en staart in kan herkennen). Het beeldmateriaal functioneert bovendien net als de muziek ook nog op een intuïtief niveau; bepaalde verbanden en associaties hoeven niet bewust herkend te worden om het gewenste effect te hebben.

Ook zonder de diepere betekenis van de symboliek te doorgronden moet de kijker constateren dat er indrukwekkende scènes van de montagetafels van KOEN en FRANK THEYS gerold zijn. Schitterend is bijvoorbeeld de achtervolgingsscène van SIEGMUND aan het begin van het verhaal. Vol dreiging en dynamiek. Ook de rit van de walkuren denderd -zoals het hoort- als een stoomtrein over je heen, zowel visueel als muzikaal, met onder meer een prachtige slagveldsscène waarin naakte, hoofdloze helden rondtollend op hun benen met zwaarden zwaaien temidden van ontploffingen, zwaailichten, spottende walkuren en fladderende doodsdooeken. De lichtvoetige, sensuele liefdesverklaringen van SIEGMUND en SIEGLINDE blijven in het netvlies gegrift. Qua theatraaliteit zijn KOEN en FRANK THEYS aan hun grote voorbeeld gewaagd, zonder dat ze de grens van het onbetamelijke overschrijden of hun toevlucht nemen tot betekenisloos spektakel.

Plannen om met het derde deel van de cyclus te beginnen koesteren de gebroeders THEYS momenteel nog niet: de jacht op financiers brengt de creativiteit zozeer in de verdrukking dat er wat hen betreft in ieder geval een pauze moet worden ingelast. De geschiedenis herhaalt zich. Het is echter te hopen dat zij er, net als RICHARD WAGNER, uiteindelijk toch in slagen om het fantastische verhaal van *Der Ring des Nibelungen* van begin tot eind op hun manier te vertellen.



of ALBERICH's ring, and the ring, should it ever be returned to the vengeful Nibelung, is an enormous threat to WOTAN's power. WOTAN hopes that SIEGMUND can prevent ALBERICH from taking over power, by smashing the ring which is still in the possession of the giant FAFNER. This partially explains this scene. Meanwhile, in the monitor image we see an extremely lethargic world, slumbering under the gods' weary rule: this shows that WOTAN is at the same time quite aware of the fact that wielding power has exhausted him. On the one hand he wants to keep his power at all cost, but on the other hand he wants to dispose of it. He has become painfully conscious of the immaterial values he has had to sacrifice for power; but now he has got stuck in his own plots and manipulations. Desperately he laments: .. *nur eines will ich noch, das Ende, das Ende...*

Various other aspects, that are directly or indirectly related to this, play a part in this work. It is a kaleidoscope of greater and smaller human emotions projected into a fantasy world. War, power, faith, love, incest, death, the hereafter. In the *Die Walküre*, WAGNER can be seen as a hippie *avant la lettre*, arguing against the obligations of wedlock and appealing for a freer interpretation of love. For the time being, however, this freedom is not powerful enough to withstand the conservative FRICKA.

Analogous to WAGNER's music, and just as in *Het Rijngoud*, a number of characters and situations are accompanied by a visual *Leitmotif*, a recognizable symbol indicative of their values and ideas. For instance, WOTAN is seen pushing a pillar in front of him (past culture) and as the power game becomes rougher and more violent, he is more often accompanied by flashes of lightning, airplanes thundering past and barbed-wire fences. HUNDING, the law-abiding brute, is accompanied by wedding couples striding past in stately fashion without radiating the slightest spark of happiness. In his house decorated with hunting tableaux, HUNDING has a small WOTAN's bust on his mantelpiece, above the crackling fire, as a sign that he is WOTAN's tributary. The *Walküre* are accompanied by white sheets hovering across the image, in which they dress the slain heroes for their future stay in WALHALL. If not on horseback, they are

portrayed as women dressed in small white tunics. But when they are mounted, galloping through the air, they are strikingly represented by inflatable sex dolls rotating across the screen. This at first sight rather surprising symbol is quite expressive, however, of their nature. In WAGNER the *Walküre* have a rather ambiguous status: on the one hand they are semi-goddesses, employed by WOTAN to lure the warriors from the battlefield to WALHALL, while on the other hand they are called *Wunschmädchen*, compelled to serve the fallen heroes at the rich tables in the banqueting halls of WALHALL. They are whores and saints at the same time, and also the artificial creations of the power-drunk WOTAN.

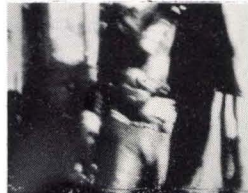
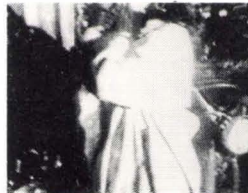
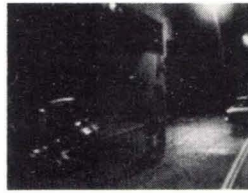
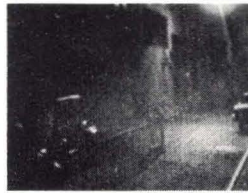
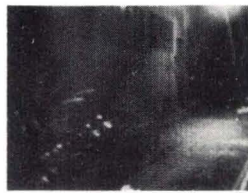
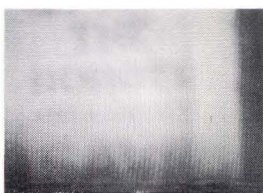
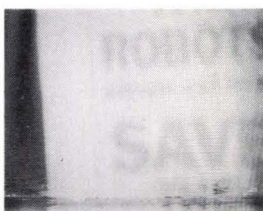
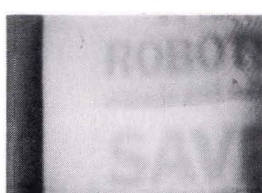
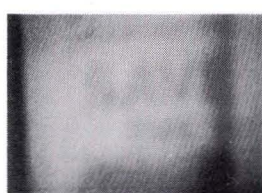
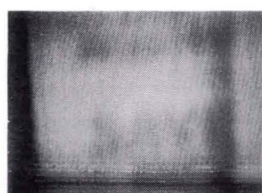
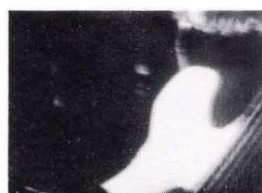
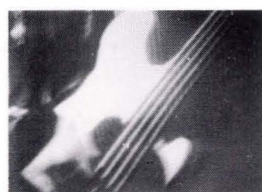
Again, the THEYS brothers have made fruitful use of the chroma-key technique to mix various layers of images into coherent and visually attractive images. As they had already proved in *Het Rijngoud*, FRANK and KOEN THEYS are masters in suggesting motion and large spaces by means of camera movements, zooms, and double images. By repetition and visual rhyming, the various scenes of this narrative, as well as *Het Rijngoud* and *De Walküre*, are forged into a coherent unity. A good example is the repetitive scene in which a terrifying macho forces human beings with wings tied to their arms to kill themselves by jumping from a tower. This scene - apparently expressing the inexorability of ALBERICH's curse - first appeared in *Het Rijngoud* when ALBERICH cursed the possessor of the ring. In *De Walküre*, part of that scene recurs as a mnemonic device, when WOTAN bewails his doom, which has hung over him ever since he craftily stole the ring from ALBERICH. A very effective instance of visual rhyming is when SIEGMUND draws the sword NOTUNG from the trunk of the ash-tree and proclaims his love for SIEGLINDE. This scene is a copy of the scene in *Het Rijngoud* in which ALBERICH forswears spiritual love and becomes master of the rhinegold by taking the noise-picture (unformed, shapeless matter) and transforming it into a monitor picture (matter having form). The power he now possesses is apparently based on his ability to see things which other cannot see. SIEGMUND's conquest of the sword is brought about by taking the video-image of HUNDING's living room and kneading and transforming it into the image of the indestructible sword. Whatever the meaning

and significance of these events from a narrative point of view, they are in any case open and unconcealed references to the creative processes that lie at the root of all art: destruction, creation, imagination. For these two diametrically opposed scenes, WAGNER also used the same musical theme, emphasizing their connection and relationship.

The THEYS brothers have tried to find creative solutions for all artistic problems they encountered in their production of *Die Walküre*. Great attention has been paid to detail, leading to a very rich production. Their *De Walküre* is not an easy and coherent narrative. It takes some time and attention to understand its meaning. However, it is perfectly possible to look at the tape several times, because it is never boring (the opera itself must also be listened to several times before one can make head or tails of it). The visual material, like the music, also plays a part on a less conscious level: certain links and associations do not need to be consciously recognized to have their desired effect. Even without understanding the deeper significance of the symbols, the viewer will agree that impressive scenes have been produced on the editing tables of KOEN and FRANK THEYS. A splendid example is the menacing and dynamic scene of the pursuit of SIEGMUND at the beginning of the story. Another example is the horse-riding of the *Walküre*, steam-rolling over our heads - both visually and musically, and particularly the beautiful battlefield scene in which naked and headless heroes stand spinning on their legs, brandishing their swords in the middle of explosions, flashlights, derisive *Walküre* and flapping deathcloths. The light, sensual declarations of love by SIEGMUND and SIEGLINDE are permanently engraved in our memories. In a histrionic sense, KOEN and FRANK THEYS measure up to their great example, without becoming indecorous or escaping into meaningless spectacle.

The THEYS brothers have no definite plans to begin work on the third part of their *Nibelungen*-cycle. In their hunt for sponsors, creativity is so much oppressed that they are forced to take a break. History repeats itself. However, we hope that they will finally succeed - like RICHARD WAGNER - to tell their version of the fantastic narrative of *Der Ring des Nibelungen* from beginning to end.

translation FOKKE SLUITER



PAUL GROOT

Warhol Films

Onlangs verscheen bij uitgeverij WIEDERHALL de studie *Warhol Films* van ANNA ABRAHAMS (ISBN 90 72876 01 6). PAUL GROOT hield bij de presentatie een inleiding waarin hij zijn bewondering luchtte voor haar werk, maar waarin hij stelde toch fundamenteel met haar van mening te verschillen over WARHOLS betekenis. In de nu volgende bewerking van zijn rede gaat hij ondermeer in op een omissie in het boek, WARHOLS latere muziekvideo *Gangsters Maul* voor de cult band SAVE THE ROBOTS.

The WIEDERHALL press recently published ANNA ABRAHAMS' study of *Warhol Films* (English version to be released in May: ISBN 90 72876 02 4). PAUL GROOT gave a short lecture at the book's launch in which he expressed his admiration for her work despite a fundamental disagreement concerning WARHOL's importance. In this adaptation of his speech he also examines a subject omitted from the book: *Gangster's Maul*, the video clip made for the cult band SAVE THE ROBOTS.

Eigenlijk is iedere vraag naar de mogelijke kunsthistorische betekenis van ANDY WARHOL na de dwingende goocheltrucs waarmee FRANK REIJNDERS enkele jaren geleden in zijn studie *Kunstgeschiedenis: Verschijnen en verdwijnen* deze wetenschappelijke discipline in het niets deed opgaan, geheel illusoir geworden. REIJNDERS bezegelde immers in zijn *coupe de theatre* definitief de ondergang van een genre tot de ontluistering waarvan WARHOL als geen ander na MARCEL DUCHAMP heeft bijgedragen. Door alle aanspraken van de kunst op de vormgeving van hyperindividuele uitingen simpelweg te negeren en aansluiting te zoeken bij de wereld van de massamedia, kon WARHOL alle valse artistieke pretenties feilloos blootleggen. Zodoende was iedere verdere aanspraak op de *ware kunst* van een ergens in de negentiende eeuw plotseling opgedoken wetenschappelijke discipline tot een vermakelijke fictie geworden.

De ravage die WARHOL steeds achterliet in de betrekkelijk veilige geachte artistieke instituties was altijd van een genoeglijk destructieve signatuur. De *Pisspaintings* die hij liet zien op de wereldtentoonstelling van de kunsten in Kassel (DOCUMENTA 7 in 1982) was een onfijnzinnig hoogtepunt in de grafschriften die hij aan de lopende band voor de kunstgeschiedenis heeft vervaardigd. Als een mooi gebaar naar PASOLINI en diens film *Theorema* gaf hij met het door zijn eigen urine bespatte, en in de loop der jaren uitgeslagen kopergeas de kunstwereld een teken dat een fraaie pendant vormde voor MARCEL DUCHAMP'S fameuze pisbakkenreeks. Hier werd met een illusieeloos handgebaar gereageerd op DUCHAMP'S nooit eerder zo duidelijk zichtbaar geworden seksueel beladen uitnodiging. Via de homoseksuele connaisseur die WARHOL ook was, kreeg DUCHAMP uiteindelijk het contact dat hij via zijn pisbakken zocht, terwijl het dandyistische gebaar tegelijkertijd geen spat heel liet van wat in het woord *peinture* aan pretenties ligt opgeslagen.

Icoon Van Onze Tijd

Persoonlijk ben ik nauwelijks in de kunsthistorische betekenis van WARHOL geïnteresseerd. Noch in zijn indifferentie tegenover de kunst en haar geschiedenis, noch in zijn terroristische daden op de grote kunsttentoonstellingen van de afgelopen jaren. WARHOLS naam is voor mij vooral verbonden met de korrelige structuur van zijn films die over niets lijken te gaan maar die in hun onwerkelijke sfeer van een groot geheim spreken. WARHOLS naam is voor mij ook verbonden

Any question concerning ANDY WARHOL's importance in art history has been rendered completely illusory following the astonishing sleight of hand with which FRANK REIJNDERS made this academic discipline vanish into thin air in his *Kunstgeschiedenis: Verschijnen en Verdwijnen*, which was published some years ago. For in his *coupe de theatre* REIJNDERS seals the fate of a genre which WARHOL has tarnished like no-one else apart from MARCEL DUCHAMP. By simply denying all art's claims of being the privileged medium for hyper-individual expression and by seeking affiliation with the world of the mass media, WARHOL could expose all art's false pretensions with unerring precision. Hence, any further claims by an academic discipline (that suddenly surfaced in the 19th century) to be the arbiter of *real art* have merely become a diverting form of fiction.

The havoc WARHOL left behind him in the relatively safe art institutions was always of a deliciously destructive nature. For him the *Piss paintings* exhibited at the art's World Fair in Kassel (DOCUMENTA 7, in 1982) were unobtrusive highlights among the many epitaphs for art history that he has been producing. As a gracious gesture to PASOLINI and *Theorem*, the copper netting that was splattered with his own urine and mouldy with age formed a handsome companion piece to MARCEL DUCHAMP'S famous urinals. Here an illusionless sleight of hand reacted to what one now realizes is DUCHAMP'S obvious sexual invitation. By means of WARHOL'S homosexual delicacy, DUCHAMP finally achieves the contact he wanted to make via his urinal while this dandy's gesture has none of the whiff of pretention contained in the word *peinture*.

Icon Of Our Times

Personally I have little interest in WARHOL's importance in terms of art history. Nor in his indifference to art and its history, nor in his terrorist acts at the major exhibitions of the last few years. For me, WARHOL's name is primarily linked with the grainy structure of his films that seem to be about nothing yet their unreal atmosphere attest to some great secret. WARHOL's name is for me also associated with two scratched VELVET UNDERGROUND records that speak a language which for the first time gave pop music the perspective of history because something fundamental was happening. *Waiting for the Man* embodies the longing for the appearance of a figure who is still

den met twee stukgedraaide platen van VELVET UNDERGROUND, die een taal spreken die de popmuziek voor het eerst het perspectief van een geschiedenis gaf omdat er iets fundamenteels gebeurde. *Waiting for my man* belichaamt precies het verlangen naar een onbesmette en oningevulde gedaante, die nog maagd is en ook absoluut niet geconsumeerd mag worden. Maar iedere verschijning en invulling van dit vage silhouet doet dit verlangen te niet. WARHOL vertegenwoordigde als geen ander *de man zonder eigenschappen*, het icoon van onze tijd. Een icoon moet echter vaag en abstract blijven. Daarom begon zijn uitstraling te verbleken toen hij zich in karakteristieke *oufit* en *statements* steeds nadrukkelijker begon te vertonen en ik hem steeds beter leerde kennen, vooral toen hij door TED HUGHES en NAT FINKELSTEIN helemaal uit de schaduw van zijn omgeving was gehaald. Naarmate hij een grotere mediaster werd, werd hij dus oninteressanter. Immers het spiegelgevecht hoorde zich in de zilverpapieren duisternis van de *factory* af te spelen, waar de *suspense* tergend en uitdagend bleek. Als WARHOL met de verhuizing naar een nieuw pand zijn obscuriteit prijsgeeft, zijn zijn uitingen dus al een laatste echo van een niet terug te halen sfeer.

Als hij zijn meest pregnante uitspraken doet in *The philosophy of ANDY WARHOL: From A to B and Back Again* is het 1975 en begint het icoon te orakelen. *I'm sure I'm going to look in the mirror and see nothing. People are always calling me a mirror and if a mirror looks into a mirror, what is there to see.* Naarmate hij zichzelf definitiever formuleert en doet verschijnen, is hij tegelijkertijd bezig te verdwijnen. De Ander, die hij in de oorspronkelijke obscuriteit als archetypen van de nieuwste snit had vertegenwoordigd, bleek inderdaad bij uiteindelijke confrontatie van oog tot oog niets anders dan de Ik zelf te zijn, een imaginair wezen dat de gewetensvraag kon stellen, maar vervolgens als een opgelost geheim voorbij ging. Zo althans ervaar ik zijn productie van de jaren zeventig en tachtig, die allengs een goedgeoliede sfeer uitstraalde en, weliswaar vol van interessante uitingen, toch door een gebrek aan magische aantrekkingskracht gekenmerkt wordt. Eigenlijk meestal niet veel meer dan werk waarbij een goed gestileerde reclamecode de hoogste prioriteit is. Er is echter ontegenzeggelijk meer te zeggen over de nalatenschap van WARHOL. De *man zonder eigenschappen* met de ontelbare gezichten die zich aan ons presenteert als de ultieme spiegel, is op ontelbare manieren besproken. Maar misschien is hij ook nooit eerder in verband gebracht met die figuren uit de twintigste eeuwse literatuur die als karakteristiek voor onze tijd gezien worden. Het is alsof we WARHOL'S opmerkelijkste spiegelbeelden terug vinden in die typen die juist onze tijd perfect lijken te typeren. WARHOL is MONSIEUR TESTE van PAUL VALERY, hij is CALVINOS PALOMAR, hij is de dubbelganger van BORGES, of AWATER van NIJHOFF, of - ik las het onlangs -, de broer van FOUCAULT en van TRUMAN CAPOTE. En het is juist die kameleonachtige karakterstructuur die de discussies over WARHOL altijd interessant maakt, omdat zijn verschijnen onmiddellijk als een spiegelbeeld van een ieder functioneert. Het is een bevrijdende ervaring dat alles wat over WARHOL gezegd wordt, niet over WARHOL gaat, maar altijd over de spreker. Hij is doorschijnend, transparant, alsof zijn lichaam wordt omhuld door albinohuid, die ons in staat stelt door hem heen ons zelf te zien. De zestiger jaren films van WARHOL zijn in hun geestelijke bewegingsloosheid net zulke spiegels die ons met ons zelf confronteren. De Ander op het scherm wacht op ons, maar geeft zich nauwelijks bloot. Aanvankelijk menen wij als kijkers nog dat er zich iets op het scherm zal gaan afspelen totdat we ons plotsklaps bewust worden dat wij het zijn van wie de actie gevraagd wordt. De personages op het scherm zijn in afwachting van het gebeuren in de zaal, en het zijn zij die, als in een definitieve omkering, op ons hun verwachtingen hebben gesteld. Wij nemen de ruimte van het scherm in, het doek neemt de plaats van de zaal in. Daarom ook, vanwege de definitieve omkering is een eerste confrontatie met WARHOL'S films altijd zo'n ingrijpend gebeuren.

De Historische Warhol

Naast deze meer persoonlijke ervaringen, heeft WARHOL'S filmesthetiek vooral ook een sterk gemeenschappelijke achtergrond. Er zit een merkwaardig perverse component in dat gevoel iemand gemeenschappelijk te bezitten. Het is het soort perversiteit dat sexueel, maar ook literair en cultureel bepaald is. Het is het perverse genoeg je in gemeenschappelijk vergeten onder te laten gaan, in de amoraliteit van een totaal lege wereld.

Het is juist dat gemeenschappelijke genoeg waarvan ik me meer dan ooit bewust werd bij het lezen van ANNA ABRAHAMS studie over WARHOL'S films. Zij plaatst de films in het beeld van de tijd, de zestiger jaren, toen ze niet alleen als avant-garde begroet, maar ook als ge-

vaarlijk immorele werken aan de kaak werden gesteld. Zo gemakkelijk we vandaag de dag WARHOL als *arrivé* plaatsen, zo controversieel waren zijn films toch bij hun presentatie en ABRAHAMS heeft dat controversiële element handig uitgespeeld. De feiten die ze geeft zijn compact en helder, fascinerend, hoe ontvucherend ze daarnaast ook mogen zijn. Maar waar ik nog het meest door getroffen werd, was het enorme gemak waarmee ABRAHAMS WARHOL weer terugbrengt in de kunstgeschiedenis van onze eeuw, waar ik nu altijd zijn kracht meende te moeten zoeken in het feit dat hij die definitief achter zich had gelaten. Het is interessant te zien met hoeveel gemak ABRAHAMS dit doet en hoe ze er ook in slaagt de feiten kloppend in de theorie onder te brengen. Het blijkt immers wel degelijk verhelderend te zijn WARHOL tegen een surrealistische achtergrond te plaatsen. En het is een al te vaak weggedrukte gedachte WARHOL als een politiek kunstenaar te zien zoals dat hier in *Warhol films* gebeurt. Een aspect dat ABRAHAMS terecht veel aandacht geeft, en dat, behalve in verband met de gegevens die zij verstrekt, mijns inziens zeker ook te maken heeft met de enorme invloed die de *film noir* op de ontwikkeling van WARHOL gehad heeft. Misschien niet altijd even precies na te gaan in de films, maar zeker wel in de beeldtaal van zijn zeefdrukken uit de jaren zestig. We vinden er die sferen in terug van duistere urbane landschappen, de verdorvenheid van het stadsleven, het ontbreken van enig sentiment tegenover het landelijke Amerika en de geobsedeerde hardnekkigheid waarmee het stedelijk milieu in Amerika in beeld gebracht wordt. En, in het bijzonder, in zijn *Electric Chairs*, die een niet te overtreffen uitbeelding zijn van het begrip *klassenstrijd* en die, meer dan welk sociaal realistisch schilderij ook, de onderdrukking van de onderliggende sociale klassen duidelijk maken.

SAVE THE ROBOTS

Dat juist deze sociaal politieke kenmerken ondanks het karakter van veel ander werk van de laatste jaren kennelijk altijd als ondergrondse bron aanwezig is gebleven om af en toe aan de oppervlakte te komen, blijkt vooral uit de videoclip die de WARHOL STUDIOS gemaakt hebben voor de cultband SAVE THE ROBOTS. Het is een bijna tien minuten durende clip die nog helemaal de sfeer ademt van een *film noir*, met in zwart-wit gefilmde, bijna experimenteel aandoende fragmenten uit de New-Yorkse nachtclub SAVE THE ROBOTS (waar de gelijknamige groep een optreden *vertegenwoordigde*), onderbroken door opnamen van natte, glimmende straten.

De techno-song *Gangsters Maul* als een *new wave remake* van een trailer voor een pre-HITCHCOCKiaanse thriller, in het halfduister van een metropoollandschap, vervreemd door anachronistische elementen en door de breuk tussen het zestiger-jaren-achtige uiterlijk van de groep en de muziek, die in een sciencefictionachtige futuristische geluidsmuur gevat wordt. Anders dan andere bekende clips van WARHOL die, zoals die van THE CARS, nauwelijks referen aan zijn vroegere esthetiek, heeft er hier een bijna woordeloze communicatie plaats met de protagonisten van klassiekers als *My Hustler* of *Sleep*.

We zien handleden GERALD VAN DER KAAP en PETER KLASHORST, ook bekend als de *editors* van *Zien magazine*, in de rol van de *bohemiens* van de nieuwe generatie kunstenaars die een wig drijven in de snel geaccepteerde esthetiek van de latere WARHOL, waarvan deze film een product is, en de vroegere, nu als zijn meest essentiële bijdrage aan de filmkunst beschouwde werk van de jaren zestig.

VAN DER KAAP en KLASHORST ondermijnen op deze heel provocatieve en bijna parasitaire wijze de latere WARHOL, met het wel heel gerespecteerde motief zodoende uit de *man zonder eigenschappen* een spanning te creëren die plotseling het beeld van WARHOL zichtbaar maakt door de ene creatie tegenover een tweede, totaal tegengestelde te stellen. Het is alsof er in die onverwachte polariteit ineens een negatief van de zich in zijn albinohuid onzichtbaar gemaakte WARHOL verschijnt, alsof hij zich pas in zijn negatieve verschijning bloot kan geven.

Het is overigens nog allerminst duidelijk op welke manier deze film in de filmografie van WARHOL ingebracht zou kunnen worden. Hoewel deze film van veel later datum is dan de vroegere films van WARHOL, (die door ABRAHAMS voor het eerst consciencius worden gerangschikt en gecatalogiseerd) de innerlijke kracht is essentieel betrokken op deze categorie films. SAVE THE ROBOTS' *Gangsters Maul* zal dus misschien wel altijd een buitenbeentje blijven in het toch zo rijkgeschakeerde oeuvre van WARHOL; zeker is het dat het een nog te analyseren bijdrage aan de WARHOL studies zal kunnen leveren die voor iedereen interessant kan zijn. Of we nu net als ABRAHAMS in zijn kunsthistorische betekenis geloven, of dat we hem buiten de kunstgeschiedenis plaatsen, waar hij, naar mijn mening, juist het best tot zijn recht kan komen.

untained and blank, who is still a virgin and must never be consumed. Yet every appearance and interpretation of this vague silhouette negates this longing like no-one else. WARHOL could represent *the Man without Qualities*, the icon of our times. Yet an icon must remain vague and abstract. Hence, his aura diminished as characteristic outfit and statements became more emphatic and as I got to know him better (particularly when TED HUGHES and NAT FINKELSTEIN brought him out of the FACTORY shadows). The more of a media star he became the less interesting he was as a person; for that matter the battle of reflections belonged to the silver foil darkness of the Factory where the suspense seems to have been provocative and challenging. And when WARHOL moved to new premises and relinquished his obscurity, his words remained the last echo of this irretrievable atmosphere.

His most succinct statements came in 1975 with the publication of his book *The Philosophy of ANDY WARHOL: From A to B and Back Again*. The icon had begun to pontificate. *I'm sure I'm going to look in the mirror and see nothing. People are always calling me a mirror and if a mirror looks into a mirror, what is there to see.* The point where he was becoming more definite in his speech and appearance was also the point where he began to disappear. The Other (which in his original obscurity he had represented as the latest archetype) did indeed appear at close encounter to be nothing other than the ego, an imaginary being that could ask the ultimate question only to pass by like a solved secret. At least that's how I experience his work from the 1970s and 80s which although polished and full of interesting statements was characterized by a complete lack of magic. Actually most of it is little more than the kind of work where well-styled advertising standards form the highest priority. However, there is undeniably more to said about WARHOL's estate. *The Man without Qualities* who presents himself as the ultimate mirror with his innumerable faces is discussed in innumerable ways. But he may never before have been compared to the figures of 20th century literature who are considered to be characteristic of our times. It is as if WARHOL's extraordinary mirror images are reflected by those characters who typify our era the best. WARHOL is PAUL VALERY's MONSIEUR TESTE, he is CALVINO's PALOMAR, he's a dead ringer for BORGES or NIJHOFF's AWATER, or, as I read recently, the brother of FOUCAULT or TRUMAN CAPOTE. And it is precisely this chameleon character structure that always makes any discussion about WARHOL interesting because his appearance immediately functions as a mirror image of someone else. It is a liberating experience because anything that's said about WARHOL has nothing to do with him and everything to do with the speaker. He is a translucent body, transparent as an albino skin, which enables us to look through him at ourselves. In their spiritual motionlessness WARHOL's Sixties' films function as those mirrors that confront us with ourselves. The Other on the screen is waiting for us but the Other waiting for us gives little way. Initially as viewers we think that something's going to happen on the screen until all of a sudden we become aware that we are the ones who being called upon for action. The characters on screen are waiting for something to happen in the hall so, in a complete reversal, it is they who are investing their expectations in us. We occupy the space of the screen that occupies the place of the hall. Hence, this is also why this complete reversal makes the first confrontation with WARHOL's films such a far-reaching event.

The Historic Warhol

Along with these more personal experiences, WARHOL's film aesthetics have a particularly strong shared background. There's something remarkably perverse in the feeling of sharing someone. It's the sort of perversion that is not only sexually defined but also in terms of literature and culture. It is the perverse pleasure of letting yourself sink into communal oblivion, into the amorality of a totally empty world.

I become particularly aware of that shared pleasure while reading ANNA ABRAHAMS' study of WARHOL's film. She places the films within the context of their time, the Sixties. At that time although they were hailed as avant-garde, they were also denounced as being dangerously immoral works. Nowadays it is easy to label WARHOL as someone who's made it, but those films were highly controversial when they were first presented and ABRAHAMS plays out that controversial element deftly. The facts she provides are compact and clear, yet they can also be sobering. But what struck me the most was the incredible ease with which ABRAHAMS automatically restores WARHOL to the art history of our century whereas I always felt that

his strength lay in the fact that he turned his back on art history. It is interesting to read how ABRAHAMS manages to do this in a very simple way and succeeds in neatly subjecting these facts to theory. Indeed placing WARHOL against a surrealistic background seems to be thoroughly enlightening. And the idea of viewing WARHOL as a political artist (as is the case in WARHOL films) has been all too frequently suppressed. ABRAHAMS correctly devotes much attention to this aspect and supports it with ample information. In my opinion it is certainly connected with the enormous influence *film noir* had on WARHOL's development. Perhaps this is not always obvious from the films themselves but certainly in the visual language he used for the silkscreens made in the Sixties. We encounter the atmosphere of dark, urban landscapes, the depravity of city life, the complete absence of sentiment towards rural America and the obsessed obstinacy with which America's concrete environments are portrayed. His *Electric Chairs* are an unsurpassed representation of the concept of class struggle which, more than any social realist painting makes explicit the oppression of the lower classes.

SAVE THE ROBOTS

Despite the character of much of the other work that latterly left his studio, it was these social and political qualities that clearly remained an underground source which sometimes rose to the surface as is especially obvious in the videoclip that the WARHOL STUDIOS made for the cult band SAVE THE ROBOTS. A clip of almost ten minutes that lives and breathes the atmosphere of a *film noir* with its black-and-white, quasi-experimental fragments of the New York night club SAVE THE ROBOTS where this group performed. This was edited together with images of recordings filmed in wet, glistening streets.

The techno song *Gangster's Maul* functions as a new wave remake of a trailer for a pre-HITCHCOCK thriller in the penumbra of a city landscape, alienated by the anachronistic elements and by the obvious contradiction between the rock group that almost looks like something out of the Sixties and the music that is carried in a sci-fi futurist wall of sound. It is at odds with WARHOL's other well-known clips (like the one he made for THE CARS) that have little connection with his early aesthetics, yet here there is an almost wordless communication with the protagonists of classics such as *My Hustler* and *Sleep*.

We see the band members PETER KLASHORST en GERALD VAN DER KAAP, also known as the editors of *Zien Magazine*, here playing the role of *bohemians* of the new generation of artists who have driven a wedge between the rapidly accepted aesthetics of later WARHOL (of which this film is a product) and the early, sixties, work now viewed as being his most essential contribution to film art. VAN DER KAAP and KLASHORST undermine the late work in a completely provocative and almost parasitic way from the completely respected motive of creating a tension by means of an antithesis out of *the man without qualities* that Warhol was, thereby suddenly making the image of WARHOL visible by setting one creation against a second, completely contradictory one. It is as if in that unexpected polarity a negative suddenly appeared of WARHOL who has been invisible in his albino skin, as if he can only open up in his negative materialization.

Anyway it's still extremely unclear in what way this film should be included in WARHOL's filmography. Despite the fact that this film was made a long time after the early WARHOL films (which for the first time have been so conscientiously classified and catalogued by ABRAHAMS), its inner strength is essentially related to this early category of film. So perhaps SAVE THE ROBOTS' *Gangster's Maul* will always remain something of an odd man out in WARHOL's richly connected *oeuvre*. It is certain that by its eventual analysis it can contribute to the studies of WARHOL and that that is in everyone's interests, whether, like ABRAHAMS, we believe in his historical importance or feel, as I do, that he is shown to best advantage *outside* of art history.

translation ANNIE WRIGHT

De Australische hit-film *Young Einstein* is volgens PHILIP HAYWARD een post-surrealistische *appropriation* van motieven uit de pop-video en de geschiedenis van de fysica.

Young Einstein, MT

De recente opkomst van de Australische cinema, of liever, de plotselinge ontdekking door de internationale filmmarkt van de commerciële waarde van een kleine groep Australische films, regisseurs en sterren, is nu goed gedocumenteerd. Na GEORGE MILLER's succes met zijn *Mad Max*-serie, had ook PAUL HOGAN's *Crocodile Dundee* een opvallend groot effect op de Amerikaanse markt. Tegen deze achtergrond is de verschijning van een nieuwe Australische acteur-regisseur wiens eerste film een knalend succes is verrassend, maar nauwelijks verbijsterend nieuws te noemen.

De acteur-regisseur waar het hier om gaat is ene GREG PEAD, die zich, om redenen die hemzelf wel het duidelijkst zullen zijn, YAHOO SERIOUS noemt. Zijn film *Young Einstein* viel niet alleen op door zijn filmische kwaliteiten, maar ook doordat de vertoning in Australië zelfs de kaartverkoop van *Crocodile Dundee* overtrof en door het besluit van de Amerikaanse gigant *Warner Brothers* deze film in hun wereldwijde distributienet op te nemen. Tot zover is het verhaal van deze film commercieel gezien ongebruikelijk, maar het wordt nog vreemder...

Ondanks de grote verwachtingen van *Warner Brothers* voor het commerciële succes van *Young Einstein* op de eigen Amerikaanse 'jeugdmarkt', gaat het hier zeker niet om een standaard genre-film die zich volgens voorspelbare lijnen ontwikkelt. Wat de film *wel* is, en waar hij ook al mee is vergeleken, is een voorbeeld van een zich bruisend ontwikkelend komisch postsurrealistisch genre, met als pioniers *Pee Wee's Playhouse*, de vrucht van de samenwerking van PAUL RUBIN en TIM BURTON, *Pee Wee's Big Adventure* en BURTON's eigen *Beetlejuice*.¹ De uitvoering en de verwijzingen van de film combineren een jeugdige, quasi-anarchistische oneerbiedigheid en bizarre hoofdrollen met een vastbesloten anti-naturalisme, zelfreflexiviteit en narratieve zwenkingen en ellipsen, die karakteristiek zijn voor een opvallende ontwikkeling in de film van de late jaren tachtig.

Plot

Een korte beschrijving van het plot kan iets duidelijk maken over de sfeer van de

film. Volgens het scenario wordt EINSTEIN geboren op het platteland van het negentiende-eeuwse Tasmanië en groeit hij op in een weelderig pastoraal landschap, stampvol volgzaam schape, vriendelijke kangaroes en een plunderende, *Gremlin*-achtige Tasmaanse Duivel.² Na door zijn vader via een alcoholische *rite-de-passage* in de wereld van de volwassenen te zijn ingewijd, hoort hij voor het eerst over de speurtocht van de familie naar een mystieke alchemische formule waarmee je prik in bier kunt doen. De ontdekker hiervan zou stinkend rijk kunnen worden. Dankzij zijn briljante intellect en zijn onmogelijkheid zich de minder positieve aspecten van het nucleaire tijdperk voor te stellen (eigenschappen die hij met de echte EINSTEIN deelt), splijt onze held uiteindelijk het bieratoom en maakt zo het verlangde elixer - tegelijkertijd resulteert dit ook in de explosieve vernietiging van zijn laboratorium en een onverwachte duik dwars door het dak van het ouderlijk huis.

Na vele avonturen van het hoofdpersonage - het doorkruisen van de Tasmaanse laagvlakten en de wijde Australische continentale landmassa, de ontmoeting met de jonge MARIE CURIE en de hierop volgende overgave aan de romantiek, het beroofd worden van zijn idee door een fatische Engelsman zonder scrupules (een favoriet personage van de Australische *comedy*) en tenslotte een reis naar Parijs - grijpt het einde van de film terug op MICHAEL ZEMECKI's *Back to the Future*. De jonge EINSTEIN maakt de energie die vrijkomt uit een gevaarlijk onstabiele atoombier-machine onschadelijk (en redt Parijs), door het apparaat te verbinden met een prototype van de elektrische gitaar. Zo ontdekt hij *Rock 'n Roll* en wint hij de liefde van CURIE.

Zoals wel blijkt uit de korte beschrijving van het plot, vervalt het einde van de film tot de cliché van de jeugdfilm. Maar afgezien hiervan, en de algemene mislukking van de films pogingen de videoclipformule te integreren in het lineair vertelde verhaal, is *Young Einstein* vooral opvallend vanwege de eclectische bricolage van kunstgrepen, referenties en invloeden, die allemaal al briljant naar voren komen in de Tasmaanse openingssequentie.

Volgens PEADS relaas is het idee voor

Young Einstein geïnspireerd op een T-shirt-ontwerp waarop EINSTEIN zijn tong uitsteekt, waar PEADS blik op viel toen hij met een boot de Amazone afzakte. Dit incident mag dan ook zo belangrijk zijn geweest, de film heeft toch ook duidelijk andere stilistische voorgangers, zowel in clips als LANDSCAPE's *Einstein-A-Gogo* en FALCO's *Rock Me Amadeus*, als in de pastiche-geschiedenis van GREENAWAYS *The Draughtman's Contract*, TERRY GILLIAMS *Time Bandits*, of (vooral belangrijk voor *Young Einstein*) de veel minder voorname *camp*-uitspatting van de kostuumfilm naar JULES VERNE's boek *Reis om de wereld in tachtig dagen*.

Jeugdcultuur

Dat de film op grote schaal gebruik maakt van technieken uit video-clips, spiegelt de algemene populariteit van de vormtaal van de muziekvideo in de Australische (jeugd-) cultuur. Deze populariteit is op haar beurt, in ieder geval gedeeltelijk, weer een afspiegeling van een bijzondere geografische en logistieke determinant van de populaire cultuur van Australië, waar video een grote rol speelt in de openbaring van groepen en artiesten aan een bevolking die zelden de kans krijgt de populaire Westerse optredens *live* mee te maken, of ze in ieder geval nooit meemaakt bij hun doorbraak, op het hoogtepunt van hun populariteit. Maar misschien is het nog wel belangrijker dat het lenen van popvideo-sequenties en de toepassing van *clip*-technieken in de film ook een weerkaatsing is van het belang van de eigen Australische muziek op de vestiging van een Australische media-identiteit voor een jong Australië dat zichzelf definiëert via modellen die eerder zijn afgeleid van de westerse rock-cultuur, dan van de Australische *soaps*.³ Het invoegen van veelbelovende *rock tracks* als ICEHOUSE's *Great Southern Land* en andere bijdragen van populaire Australische *acts*, zoals MENTAL AS ANYTHING en THE MODELS is daarom een bewuste poging de fantastische pastiche van de *Young Einsteins* filmtekst binnen een werkelijke cultuur en een nationale context te plaatsen, om zo te bewijzen dat Australië een openhartig gearicueerd fictieel product kan voortbrengen.

Het is daarom bijzonder ongelukkig dat

LAWYARD

MTV²

(*Young Einstein* wordt tegen het eind van dit jaar in Europa uitgebracht / will be released in Europe by the end of this year, USA: this summer)

According to PHILIP HAYWARD the Australian hitmovie *Young Einstein* is a post-surrealist *appropriation* of motives from popvideo and history of physics.

Culture and Australiana

The recent emergence of Australian cinema, or rather a small group of Australian films, film-makers and stars, as a significant commercial presence in Hollywood and the international film market is now well documented. Following GEORGE MILLER's success with the *Mad Max* series, the PAUL HOGAN *Crocodile Dundee* series has made a dramatic impact on the US market. In this context, the emergence of a new Australian actor-director with a smash hit first movie is surprising, but hardly astonishing news.

The actor-director in question is one GREG PEAD, who, for reasons best known to himself has re-named himself YAHOO SERIOUS. His film, *Young Einstein*, has, aside from its purely filmic merits, been attracting attention by virtue of its both outstripping *Crocodile Dundee* in box-office performance on its opening run in Australia and by being picked up for worldwide distribution by American giant WARNER BROTHERS. So far, so (commercially) unusual, but from here on the story gets stranger... Despite WARNER BROTHERS' high hopes for commercial success for *YOUNG EINSTEIN* in the US domestic *youth-market*, the film is decidedly *not* a standard genre piece along the usual predictable lines. What it *is*, and what it is already being compared to, is an effervescent example of the emergent post-Surrealist comic genre trail-blazed by *Pee Wee's Playhouse*, PAUL REUBEN's and TIM BURTON's collaboration on *Pee Wee's Big Adventure* and BURTON's own *Beetlejuice*¹. That is to say, that within its particular references and performative aspect, it combines a quasi-anarchic youthful irreverence and bizarre central characterisation with the determined anti-naturalism, self-reflexivity, narrative *swerve* and ellipses which have come to characterise a particular tendency in late Eighties cinema.

The Plot

Something of the tone of the film may be grasped from a brief description. The basic plot involves a scenario where *EINSTEIN* is born in late 19th century rural Tasmania

and grows up in a lush mock-pastoral landscape crowded with docile sheep, amiable kangaroos and the occasional marauding *Gremlin*-like Tasmanian Devil.² Here, after an alcoholic rite of passage to adulthood with his father, he learns of the family's quest for the mystic alchemical formula to put bubbles in beer which will bring a fortune to its inventor. Showing both his intellectual brilliance and an inability to envisage less positive aspects of the nuclear age which also typified the real-life *EINSTEIN*, our hero finally produces the fizzy elixir by splitting the 'beer atom' - a process which also results in the explosive destruction of his laboratory and the inventor's unexpected sky-dive through his parent's roof. After further adventures - including crossing the Tasman Straits and the vast Australian continental landmass, meeting and embarking upon a romantic courtship of a young *MARIE CURIE*, getting his idea ripped off by an unscrupulous and foppish Englishman (a favourite character in much Australian comedy) and finally travelling to Paris - the film re-stages the ending of *MICHAEL ZEMECKIS* *Back to the Future* by having *YOUNG EINSTEIN* defuse the energy of a dangerously unstable atomic beer making machine (and thereby save Paris) by plugging-in a prototype electric guitar and thereby inventing Rock and Roll and winning *CURIE*'s love...

As will be apparent from the brief plot description, the ending collapses into youth movie cliché. But aside from this, and the overall failure of the film's attempts to integrate the pop video form as an element within its linear narrative; *Young EINSTEIN* is chiefly remarkable for its eclectic *bricolage* of devices, referents and influences, all of which are brilliantly displayed in its opening Tasmanian sequences. As PEAD tells the story, the original idea for *Young EINSTEIN* was inspired by a t-shirt design of *EINSTEIN* sticking his tongue out glimpsed by him whilst on a boating trip up the Amazon. Specifically inspirational as this encounter may well have been however, there are also other clear stylistic antecedents in both popular music videos and records such as *LANDSCAPE*'s *EINSTEIN-A-Gogo* and

FALCO's *Rock Me AMADEUS* and the pastiche *pastness* various explored by *GREENAWAY*'s *The Draughtsman's Contract*, *TERRY GILLIAM*'s *Time Bandits*, or most significantly for *Young EINSTEIN*, the far less distinguished camp costume excess of the film version of *JULES VERNE*'s *Round the World in Eighty Days*.

Youth Culture

The film's wholesale adoption of pop video techniques and sequences reflects the general popularity of the music video form within Australian (youth) culture. This popularity, at least in part, reflects a particular geographical-logistic determinant on Australian popular culture, namely the role video plays in exposing groups and artists to a population who rarely get the chance to experience popular Western acts live (or at least live at the time of their emergence or peak of popularity). But perhaps more significantly, the specific use of pop video sequences and techniques in the film also reflects the significance of indigenous Australian music on establishing a distinct Australian media identity for a *young* Australia which conceives of itself within Western rock-culture derived models rather than the world view produced by popular Australian TV Soaps.³ The inclusion of seminal Australian rock tracks such as *ICEHOUSE*'s *Great Southern Land* alongside contributions by other leading Australian acts such as *MENTAL AS ANYTHING* and *THE MODELS* is therefore a deliberate attempt to locate the fantasy-pastiche of the *Young EINSTEIN* film text within in an actual culture and national context which is thereby asserted as *capable* of generating such an ingeniously articulated fictional product.

It is therefore particularly unfortunate that the film's principal failure is the awkwardness with which it attempts to include (infra-textual) pop video sequences as part of its narrative. The most glaring example of this is that sequence shot to accompany *Great Southern Land*. Instead of succeeding in communicating the vastness of the Australian continent through an epic use of imagery and along the lines of the song's lyrics; the sequence is



de grootste fout van de film de vreemde poging is, popvideo-sequenties in het verhaal op te nemen. Het schrijnendste voorbeeld hiervan is de sequentie die opgenomen is op het *Great Southern Land*. In plaats van erin te slagen via een episch gebruik van de beelden en in samenhang met de woorden van de *song* de uitgestrektheid van het Australische continent over te brengen, is deze sequentie doorsneden met cliché's en lijkt hij op (of refereert hij aan) ULTRAVOX' duidelijk als pastiche gearticuleerde video bij de *Great Adventure*-single. Als het de bedoeling was geweest een kritische relatie tussen beeld en geluid te bewerkstelligen (zoals bijvoorbeeld de gewelddadige beelden in *Good Morning Vietnam* van BARRY LEVINSON dat doen met LOUIS ARMSTRONGS lied *What a Wonderful World*) zou dit een effectieve strategie zijn geweest. Maar zoals het er nu voor staat doet het onaangenaam aan naast de algemene fijngevoeligheid van de film en heeft de regisseur een verkeerde beslissing gemaakt.

Al gaat er onder PEADS regie dan af en toe iets mis, toch ligt de kracht van de film zonder twijfel bij de auteur, wiens centrale personage YAHOO SERIOUS/YOUNG EINSTEIN voortdurend de aandacht vasthoudt. Volgens eigen zeggen plaatst hij zichzelf bewust in de traditie van de komische acterende-regisserende auteurs als BUSTER KEATON, JACQUES TATI en WOODY ALLEN. In de lijn van deze traditie is er dan ook een verwarring van rollen, waardoor de persoonlijkheid van de auteur en van het personage op het doek lijken samen te vallen. Maar ondanks deze zelfbewuste keuze voor KEATON als voorganger en voorbeeld, hebben de *slapstick*-stijl en veel van de visuele grappen van EINSTEIN/SERIOUS meer te maken met de klassieke tekenfilms van TEX AVERY, *Tom and Jerry* en met *Roadrunner*, dan met de zwiigende film of recentere auteur-filmkomedies. Er zijn zelfs opvallende parallellen tussen de manier waarop de klassieke (en ongelooflijk extravagante) BUGS BUNNY tekenfilm *What's Opera Doc?* zijn onderwerp (de opera's van WAGNER) behandelt, en hoe *Young Einstein* de geschiedenis van de kernfysica herschrijft. Het is daarom niet verrassend dat de visuele stijl van *Young Einstein* doet denken aan voormalig DISNEY-tekenaar TIM BURTON, en dat de humor en spontaniteit ervan herinneringen oproepen aan het werk van een andere ex-tekenfilmregisseur FRANK TASHLIN (verantwoordelijk voor onder andere *The Girl Can't Help It* en *Will Success Spoil Rock Hunter?*)

Ondanks de onevenwichtigheid van de film die het gevolg is van de vele vreemde

draaien in het verhaal, doet de grote energie achter het optreden van SERIOUS vermoeden dat het hier om meer gaat dan een eenmalig succes. Boven PEADS hoofd hangt nu de vraag of hij het personage YAHOO SERIOUS/YOUNG EINSTEIN voldoende kan ontwikkelen en genoeg interesse weet op te wekken om een hele YOUNG EINSTEIN-serie te kunnen maken, of dat hij een nieuwe context voor een optreden van zijn personage kan verzinnen, of anders een heel nieuw komisch personage kan ontwerpen dat weer in zal slaan (het probleem waar ook PAUL REUBEN op dit moment voor staat).

Zelfs wanneer, behalve de openingssequentie, de film niet zo fris en origineel is als TIM BURTON's laatste filmpogingen, of wanneer het YAHOO SERIOUS personage uiteindelijk de maniakale vrolijke perversiteit van PEE WEE HERMAN blijkt te missen, verdient de film toch aandacht te krijgen als een betekenisvolle bijdrage aan het zich ontwikkelende genre dat in de inleiding is beschreven, en het is ook, samen met DAVID BYRNE's *True Stories*, een niet onberispelijke, maar wel belangrijke poging een verband te vinden tussen de formele karakteristieken van de huidige popvideo en de speelfilm.

vertaling ANNA ABRAHAMS

1. This concept will be more fully discussed in an article entitled *Post-Surrealism and Comedy in Eighties Cinema - Some Tentative Definitions* to be published later this year.

2. A large and purportedly ferocious marsupial once unique to Tasmania but now extinct like other unique Tasmanian animals such as the giant Moa birds...

3. Though this is in turn complicated by the pop celebrity and video persona of KYLIE MINOGUE, who herself came to prominence in the Australian TV Soap *Neighbours*.

● undercut by both its general clichés and its similarity (if not reference) to ULTRAVOX's clearly signalled pastiche adventure video for their *Great Adventure* single. If a critical relation between sound and image had been intended (in the way for example that images of violence offset the soundtrack during the LOUIS ARMSTRONG *Wonderful World* sequence used in BARRY LEVINSON's *Good Morning Vietnam*); this would have been an effective strategy. As it is, it merely grates against the film's overall sensibility and signifies an error of judgement on the director's part.

Whatever director Pead's occasional directorial failings, one of the film's

undoubted strengths is the central on-screen performance of its auteur whose YAHOO SERIOUS/YOUNG EINSTEIN persona constantly holds centre stage. As he himself admits, he sees himself consciously in the role of a comic performer-director *auteur* in the tradition of BUSTER KEATON, JACQUES TATI and WOODY ALLEN; and in keeping with this tradition there is a slippage and confusion of roles whereby the auteur's persona is the screen character. But despite his self-conscious embracing of KEATON as both a precedent and influence, the EINSTEIN/SERIOUS persona, style of slapstick comedy and many of the visual jokes are closer to the classic animation territory of *Tex Avery*, *Tom and Jerry* and the *Roadrunner* cartoons than either silent cinema or more recent *auterist* film comedies. Indeed there are close parallels between how the classic (and aberrationally extravagant) BUGS BUNNY cartoon *What's Opera Doc?* treats its subject (Wagnerian Opera) and how *Young Einstein* sets about rewriting the history of nuclear physics. It's therefore no surprise that as well as evoking former DISNEY animator TIM BURTON's visual style, *Young Einstein*'s wit and spontaneity also recalls the work of another American ex-animation director FRANK TASHLIN (responsible for films such as *The Girl Can't Help It* and *Will Success Spoil ROCK HUNTER?*).

Amid the unevenness of many of the narrative's turns it is the sheer energy and zest of SERIOUS's performance that carries the film and which suggests that it is far from a one-off success. The question hanging over PEAD though is whether he can either develop the YAHOO SERIOUS/YOUNG EINSTEIN persona sufficiently to maintain interest in a series of *Young Einstein* follow-ups, develop new contexts for his persona's performance or otherwise devise another effective comic persona altogether (dilemmas also currently facing PAUL REUBEN).

If despite its opening, the film does not prove as fresh and original as either of TIM BURTON's recent efforts, or if the YAHOO SERIOUS persona ultimately lacks the manically gleeful perversity of PEE WEE HERMAN, the film still deserves attention as both a significant contribution to that emergent genre outlined in the introduction and also, along with DAVID BYRNE's *True Stories*, represents a significant, if significantly flawed, attempt to negotiate the form and formal characteristics of the now globally prevalent pop video text within the feature film.

WOLFGANG PREIKSCHAT

Everything that moves...

3 New York Museums



Zoals BILWET in ons vorige nummer al overtuigend aantoonde, staan de media op het punt te verdwijnen. De film loopt op z'n laatste benen en staat er al met één in het museum. Televisie en video lijken nog vitaal maar de kunstwereld probeert al meer dan twintig jaar hen ook in haar witgekalkte mausolea te lokken. WOLFGANG PREIKSCHAT bezocht voor ons in New York enkele vooruitgeschoven posten van de *media-conserverings-avant-garde*. We hopen dat u na lezing van zijn verslag zult kunnen besluiten aan wie straks uw video-collectie te vermaken.

●

The media are about to disappear, or that's what ADILKNO argued so convincingly in our last issue. Film is on its last legs and with one foot in the museum. Television and video still seem alive and kicking although the art world has been trying for more than 20 years to entice them into its whitewashed mausoleums. On our behalf WOLFGANG PREIKSCHAT visited the New York outpost of the *avant-garde of media conservation*. We hope that reading his report will facilitate the decision concerning the beneficiaries of your video collection.

New York was deze winter weer eens bitterkoud en op z'n allerberoerdst. Wanneer vroeger thuis de verwarming kapot ging, was de bioscoop hier een van de goedkoopste en warmste plaatsen van vertier. Hoewel de bioscopen tegenwoordig in aantal afnemen, nemen de redenen eigenlijk alleen maar toe om erin weg te vluchten, en dat nota bene bij stijgende toegangsprijzen. Maar we leven niet meer in de jaren dertig en zelfs niet in de jaren zeventig. In deze stad, die zoals bekend een geheugen heeft dat niet langer duurt dan de afschrijving van een kantoorgebouw, wordt film beschouwd als de prehistorie van de televisie-geschiedenis. Des te verbazingwekkender (en verheugender) is het dat onlangs twee nieuwe gelegenheden zijn geopend waar achter historische facades de oude schaduwen van het *silver screen* weer tot leven kunnen komen. We hebben het hier over de ANTHOLOGY FILM ARCHIVES en het AMERICAN MUSEUM OF THE MOVING IMAGE.

THE AMERICAN MUSEUM OF THE MOVING IMAGE

Het Amerikaanse Museum voor het Bewegende Beeld bevindt zich in de wijk Queens, op de hoek van de 35ste Avenue en de 36ste straat en werd op 10 september 1988 opengesteld voor het publiek. Het is een fantastisch gebouw: het eerste echte Amerikaanse filmmuseum, waar ook iemand video onder z'n hoede heeft (JOANN HANLEY). Daardoor biedt het meer dan het doorsnee filmmuseum. Of zoals de assistent film curator DAVID SCHWARZ het graag uitdrukt: *We laten alles zien wat beweegt*. Het heeft een uitgebreid filmprogramma (verschillende formaten, inclusief nitraatfilms), televisie-films en kunstvideo's (met binnenkort een retrospectief van de VASULKA's).

Te midden van cinematografische *hardware*-memorabilia als film-camera's en bioscoop-projectoren zijn, als ware dat vanzelfsprekend, ook bakbeesten van buizen-camera's en televisietoestellen tentoongesteld. Op de eerste verdieping werpt de *Get-Away Car* van PAIK elektronisch licht op het concept van het museum, dat duidelijk verder kijkt dan het projectiescherm groot is. Ver over deze horizon reiken ook de *credits* die staan opgesteld bij de ingang van de tentoonstelling op de eerste verdieping. Wie zich altijd al afvroeg wat de *focus puller* of de *executive producer* uitspoken, en wat voor merkwaardige lieden *best boys* en *gaffers* toch zijn, krijgt hier antwoord. In dit museum, waar alles om *fun, fun, fun* schijnt te draaien, wordt grote waarde gehecht aan de belichting van de achtergrond. Zo is er een PR-fotoserie waaraan we de opbouw van het *star*-imago van GARBO kunnen zien en een bouwwerk uit PAUL NEWMAN's *Glasmengerie* dat de suggestie van *werk in uitvoering* moet overbrengen. Waar veel licht is, valt ook veel schaduw, in dit geval op de cultuur, want jammer genoeg kan slechts een klein gedeelte van de zestigduizend memorabilia worden tentoongesteld. Daaronder kostuums (van DON JOHNSON in *Miami Vice*), *lunch boxes* met foto's van bekende kinderfilms en titelomslagen van filmtijdschriften - objecten die net zo Amerikaans zijn als de iconografie die ze dragen. De *magic mirror* fascineert niet alleen travestieten, die hier hun alter ego ROBIN O'HARA in vol ornaat kunnen bewonderen. Het lijkt net alsof de KAUFMAN-ASTORIA studio's hier maar op steenworp afstand vandaan liggen, de plek waar de filmgeschiedenis z'n aanvang nam. Sinds enkele jaren stoppen hier weer monstrueuze limo's van sterren, wier beelden op de *magic mirror* van de gerenoveerde ingangspoort zijn vastgelegd. Hier staan mythe en werkelijkheid pal naast elkaar. Laten we ons daarom wijden aan TUT'S PALACE, het kleine theater waar de kunstenaars RED GROOMS en LYSIANE LUONG hun tol betaalden aan de wereld van het celluloid. In de pseudo-Egyptische versie van het farao-graf serveert MAE WEST ons verfrissingen en maken we schaamteloos kennis met RITA HAYWORTH, die met portret en al staat afgedrukt op de stoffen rugleuningen van veertig klapstoeltjes.

THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES

Niet alleen geografisch liggen het MUSEUM OF MOVING IMAGES en de ANTHOLOGY FILM ARCHIVES mijlen van elkaar verwijderd. Het is net alsof we in *no time* van het kapitalistische Westen in het socialistische Oostblok terecht zijn gekomen. In een bittere kou wachten we in de lege lobby tot we worden ontvangen... *undergroundfilm* en een verschil van dertien miljoen US-dollar. *Cocksucker Blues* van ROBERT FRANK, de enige film die hier de moeite van het kijken waard is, blijkt natuurlijk allang uitverkocht. Een vrouw die zich verder niet aan ons voorstelt, geeft ons een rondleiding door het gebouw dat twee maanden na de opening (op 11 oktober) eruit ziet alsof de verbouwing nog in volle gang is. Het filmbestand waar het archief bekend om staat, zo'n vijfduizend titels waaronder een grote verzameling historische en experimentele films uit de jaren '50, '60 en '70, krijgen we niet te zien.

Onze belangstelling daarvoor vindt ze ronduit indiscreet. Is dit nu film in z'n meest ondoorzichtige vorm?

Tien jaar na de oprichting van de ANTHOLOGY FILM ARCHIVES (AFA) in 1969 door JONAS MEKAS, PETER KUBELKA, STAN BRACKHAGE, JEROME HILL en P.A. SITNEY kocht de onvermoeibare MEKAS dit *Courthouse* op de Lower East Side voor het luttele bedrag van \$50.000 op de veiling. Het duurde nog eens tien jaar voordat de benodigde 2 miljoen dollar bijeen waren om het gebouw met z'n twee bioscopen en een bibliotheek te kunnen verbouwen. Ondertussen is het *ideaal* van de zwarte film dat PETER KUBELKA koesterde allang geschiedenis geworden, net als de *New American Cinema* waarmee de rusteloze directeur en filmer uit Litauen JONAS MEKAS hier z'n stek heeft gevonden.

Tijdens de opening draaiden in de COURT-HOUSEzaal met z'n 200 zitplaatsen *Arnulf Rainer* van KUBELKA, films van de gebroeders LUMIERE en vond de Amerikaanse première plaats van de ZDF-productie *Sieben Frauen - Sieben Sünden*. De kleinere MAYA DEREN bioscoop opende met DERENS *Study in Choreography for Camera* en *Art of Vision* van BRACKHAGE. Deze zaal met 66 stoelen is bedoeld voor filmcategorien als de *essential cinema* (313 titels) en de representatieve verzameling kunst-films die de oprichters in de loop der jaren hebben aangelegd. De AFA, die tien procent van zijn 1,8 miljoen dollar jaarbudget aan conservering uitgeeft, ziet de *Independent*-film als het belangrijkste onderdeel van z'n programmering, een *genre* dat elders geen mogelijkheden tot vertoning heeft en dat gezien de huidige ontwikkelingen een steeds grotere omvang aanneemt. Alhoewel MEKAS z'n kantoor in een voormalige gevangenis gevestigd heeft, zit hij allerminst opgesloten in de zuivere leer van de *Independents*. Naast *underground*-films bestaat zijn programmering uit historische rolprenten van TATI en BRESSON en organiseerde hij oktober jongstleden een retrospectief van ALEXANDER KLUGE, waarvoor grote belangstelling bestond. De projectoren tonen alles: van 8 mm tot video.

THE MUSEUM OF BROADCASTING

En zo belanden we bij de televisie, want op dat vlak verandert ook het een en ander. Twee jaar geleden was er al sprake van een nieuwe behuizing voor het MUSEUM OF BROADCASTING (53th. St./5th Av.-Madison Av.) De machtige peetvader van de Amerikaanse TV en voormalig directeur van CBS, WILLIAM PALEY had in 1976 gezorgd voor een gebouw en een financiering voor vijf jaar om een beeld- en geluidsarchief aan te leggen. Toen het museum op 9 november '76 begon had het welgeteld 718 opnamen. Al na een jaar was dit verdubbeld en had het 17.000 bezoekers. PALEY won de beide andere *networks* voor dit initiatief en in '78 schonk NBC het MUSEUM FOR BROADCASTING een 175.000 platen omvattende verzameling van opnames van radio-uitzendingen, die het museum op band kopieerde en voor publiek toegankelijk maakte. De oudste opname stamt uit 1920. Het oudste TV-document dateert uit het jaar 1928 en is opgenomen met een techniek waarvoor eerst nog benodigde afspeelapparatuur moest worden gereconstrueerd. De oudste TV-productie in hun collectie is een filmkopie van de *variety-show*, *The Streets of New York* uit 1939. De trots van het museum zijn de zeldzame opnames, zoals die van het optreden van JAMES DEAN in een PEPSI COLA *spot*. Op de lijst van de meest gevraagde programma's staan de proefuitzendingen van *I love Lucy* en *All in the Family* en de berichtgeving over de *Army-McCarthy*-verhoren uit 1954. En dat met één miljoen dollar per jaar. Het negen verdiepingen tellende gebouw herbergt twee bioscopen met respectievelijk 63 en 40 zitplaatsen en 23 nissen waar de beeld- en video-opnames beluisterd en bekeken kunnen worden.

Ter gelegenheid van het tien-jarig bestaan sprak PALEY de wens uit dat het museum een andere behuizing zou krijgen. Begrijpelijk, gezien de zorgelijke staat waarin dit oude gebouw verkeert. Het mag als representatief monument van de Amerikaanse radio- en televisiegeschiedenis toch enige uitstraling hebben. De bejaarde PALEY zou nog graag bij leven en welzijn de opening willen verrichten van het gebouw dat in Mid Town moet verruizen op een terrein van 12 miljoen dollar. NBC, ABC en CBS hebben hiervoor ieder 2½ miljoen beschikbaar gesteld, SONY doet 3½ miljoen in het zakje. De lijst met potentiële sponsors is lang maar de film-industrie, met z'n 15 miljoen dollar voor het AMMI, laat het in dit geval aardig afweten en zou zich moeten schamen. Maar het doet weinig terzake hoelang het MB erover zal doen de benodigde 45 miljoen dollar bijeen te brengen. Gemeten aan de veranderingen die gaande zijn in het universum van de media wordt dit gebouw sowieso een plaats die gewijd zal zijn aan het grijze verleden, een mooie en in de lijn der verwachting liggende bijdrage aan de culturele necropolis van deze stad.

vertaling GEERT LOVINK

Winter in New York was again bitterly cold and wretched beyond belief. Once upon a time when the central heating packed up, the cinema provided one of the cheapest and warmest places of division. Although nowadays the numbers of cinemas are decreasing, the reasons for seeking refuge there are actually multiplying, despite the rising price of tickets. But we are no longer living in the Thirties or even in the 1970s. In this city, which as we know has a memory that lasts approximately as long as it takes to write off an office block, film is viewed as being the pre-history of television. Hence it is all the more amazing (and gratifying) that two new venues have recently opened where the shadows of the *silver screen* can be once more brought to life behind historical façades. We are talking about the ANTHOLOGY FILM ARCHIVES and the AMERICAN MUSEUM OF THE MOVING IMAGE.

THE AMERICAN MUSEUM OF THE MOVING IMAGE

The AMERICAN MUSEUM FOR THE MOVING IMAGE is in Queens on the corner of 35th Avenue and 36th Street and was opened to the public on 10 September 1988. It is a fantastic building, the first real American filmmuseum with somebody in charge of video (JOHANN HANLEY). Hence it has more to offer than the average film museum, as assistant film curator DAVID SCHWARTZ puts it: *We show everything that moves*. It has an extensive film program (in various formats and including nitrate films), television films and video art, with a retrospective of the VASULKA'S coming up soon.

Hulk-like tube cameras and TV sets are also exhibited amongst the memorabilia of cinematographic hardware such as film cameras and cinema projectors.

PAIK's *Get-Away Car* on the first floor throws some electronic light on the museum's concept, that clearly goes beyond dimensions of the projection screen. The credits also go way beyond these horizons and are positioned by the exhibition's entrance also on the first floor. Anyone who ever wondered what *focus pullers* or *executive producers* do or what weird creatures are *best boys* and *gaffers* will find the answer here. In this museum where everything seems to be about *fun, fun, fun*, great importance is attached to background detail. There is a series of PR photos that shows the way in which GARBO's image was groomed for *stardom* and a building in PAUL NEWMAN'S *Glass Menagerie* communicates the suggestion of *work in progress*. Where there's light, there's shadow. Unfortunately only a small proportion of the 60.000 items of memorabilia are actually exhibited. These include costumes (from DON JOHNSON in *Miami Vice*), *lunch boxes* with photos from famous children's films and covers from film magazines - objects that are as American as the iconography they project.

The *magic mirror* fascinates not only the transvestite who can admire his alter ego ROBIN O'HARA in full regalia. It seems as if the KAUFMAN-ASTORIA studios are just a stone's throw away, the place where film history began. After years of oblivion the monstrous limos have been drawing up once again and disgorging stars whose images are captured on the *magic mirror* of the new renovated entrance. Myth and reality rub shoulders. So let's present ourselves at TUT'S PALACE, the small theatre where artists RED GROOMS and LYSIANE LUONG have paid tribute to the world of celluloid. MAE WEST serves us refreshments in the pseudo-Egyptian version of the Pharaoh's Tomb and we thrust ourselves on RITA HEYWORTH who is amply portrayed on the textile back-rests of 40 fold-up chairs.

THE ANTHOLOGY FILM ARCHIVES

The MUSEUM OF THE MOVING IMAGE and the ANTHOLOGY FILM ARCHIVES are miles apart - and not only geographically. It's as if we've left Western capitalism and beamed down behind the Iron Curtain. We waited in an empty and bitterly cold lobby until we were received...*underground* film and the difference of 13 million dollars. ROBERT FRANK'S *Cocksucker Blues*, the one film that's actually worth seeing here, has been sold out long ago. A woman who omitted introducing herself, took us on a tour of the building where construction still seemed to be in full swing some two months after the opening (on 11 October). The stock of films that the ARCHIVES are known for (5000 titles including a large collection of historical and experimental films from the Fifties, Sixties and Seventies) are not available for viewing. Our guide found our interest downright indiscrete. Is this film in its most untransparent form?

Ten years after JONAS MEKAS, PETER KUBELKA, STAN BRAKHAGE, JEROME HILL and P.A. SITNEY set up the ANTHOLOGY

FILM ARCHIVES in 1969, the indefatigable MEKAS bought this courthouse on the Lower East Side at an auction for the small sum of \$ 50.000. It took ten years to get the two million dollars needed to refurbish the building with its two cinemas and library. Meanwhile the ideal of black film cherished by PETER KUBELKA has long since become a part of history as has the *New American Cinema* with which JONAS MEKAS, the tireless Lithuanian director and filmmaker, found his niche.

At the opening KUBELKA'S *Arnulf Rainer* and films by the LUMIERE brothers were shown in the 200 seat courthouse hall along with the American première of the ZDF production *Sieben Frauen - Sieben Sünden*. The smaller MAYA DEREN cinema opened with DEREN'S *Study in Choreography for Camera* and BRAKHAGE'S *Art of Vision*. This hall with its 66 chairs is intended for film categories such as *essential cinema* (313 titles) and the representative collection of art films which the founders have built up over the years. The AFA that reserves 10% of its annual budget of 1.8 million dollars for conservation, views *Independent* films as constituting the most important part of its programming - a *genre* with no screening possibilities elsewhere yet one that is constantly growing. Although MEKAS' office is in a former prison cell he is not confined to the pure doctrine of the *Independents*. Along with *underground* films his programming consists of historical prints of TATI and BRESSON and last October he organized a retrospective of ALEXANDER KLUGE which attracted great interest. The projectors show everything: from 8 mm to video.

THE MUSEUM OF BROADCASTING

And so we end up with television because that's an area where things are changing too. The possibility of rehousing the MUSEUM OF BROADCASTING (53rd St./5th Ave. - Madison Avenue) was already being discussed two years ago. WILLIAM PALEY, the powerful godfather of American TV and the former director of CBS, had arranged in 1976 for a building and five years' financing to start a visual and sound archive. When the museum opened on 9 November 1976 it had 718 recordings all told. This was doubled within a year and there were 17.000 visitors. PALEY won over the two other *Networks* who donated a collection of 175.000 records of radio broadcasts in 1978 which the museum copied on tape and made available to the public. The earliest recording dates from 1920. The oldest TV document was made in 1928 using a technique that required the construction of special equipment to show it. The oldest TV production in the collection is a copy on film of the variety show *The Streets of New York* made in 1939. The museum's pride and joy is its compilation of rare recordings such as JAMES DEAN in a PEPSI ad. The list of the most requested programs includes the pilots of *I Love Lucy* and *All in the Family* and the coverage of the MCCARTHY hearings in 1954. All this for one million dollars a year. The nine storey building houses two cinemas (one with 63 seats and the other with 40) and 23 alcoves for watching and listening to video and other visual aids.

On the museum's tenth anniversary PALEY expressed the hope that it would soon be possible to rehouse the collection. No wonder considering the alarming state of the present building. As the monument to the history of American radio and TV it really should have some special aura. God willing, the now aged PALEY hopes to arrange the opening of the Mid Town building that will rise up on land worth 12 million dollars. NBC, ABC and CBS have each donated 2½ million dollars, SONY has forked out 3½ million. The list of potential sponsors is long but the film industry (which gave a cool 15 million to AMMT) has in this case politely refused to cough up and should be ashamed of itself. How long it will take the MB to attract the necessary 45 million dollars is irrelevant. Judging by the changes occurring in the media universe this building will anyway soon become a place devoted to the grey past, a beautiful and predictable contribution to the cultural necropolis of this city.

translation ANNIE WRIGHT



Kunstforum 97 & 98 FLORIAN RÖTZER (ED) Keulen Nov/Dec 1988 & Jan/Feb 1989 DIETER BECHTLOFF (pub) Tel. 06441/80414, D, 364 PP & 352 PP DM 29,80

In zijn boek *Art and the Future* uit 1973 merkt DOUGLAS DAVIS op dat *the information generated within the artsystem has to do with matters above both sociology and politics. It is in fact metaphysical.* Dit vroeger overzichtswerk van kunstenaars die met moderne technieken werken (KLÜVERS *Nine Evenings* en zijn *Eat*, ROBERT RAUSCHENBERG, SEAWRIGHT enzovoort) eindigt met de opmerking dat de kunst *dematerialized* zal worden. Kunst zal niet doodgaan maar in de toekomst samensmelten met de technologie en de wetenschap. De *Artist-Engineer Machine* zal deze *final fusion* met behulp van de computer tot stand brengen.

In het overzicht dat de Duitse wetenschapsjournalist FLORIAN RÖTZER in opdracht van *Kunstforum International* samenstelde, lijken deze toekomstbeloftes ingelost. Maar niemand schijnt daar erg gelukkig over te zijn. Achter de titel van de twee nummers die hieraan gewijd zijn, is dan ook een vraagteken geplaatst: *Ästhetik des Immateriellen?* Over de ondertitel, *De verhouding tussen kunst en technologie*, hangt een bepaalde onzekerheid. *Het is nog geenszins duidelijk welke concrete veranderingen de invoering van de nieuwe technologieën echt met zich mee zullen brengen*, zegt RÖTZER in zijn inleiding. *Het blijven hoofdzakelijk projecties, een soort science fiction.*

Aan de theoretici die RÖTZER uitnodigde voor bijdragen of interviews kan het niet liggen. VILÉM FLUSSER, PAUL VIRILIO, FRIEDRICH KITTLER of JEAN-PIERRE JEUDY zijn bepaald geen zeurderige 'enerzijds-anderszijds' denkers. Zij zijn met hun teksten allang beland in de sfeer van wat DAVIS *metafysica* noemde. Hun doel is niet de reflexie of de kritiek maar de *productie van werkelijkheden*. Inzoverre staan zij niet ver af van de kunstenaars die zich van moderne technieken bedienen, ook al drukken zij zich nog uit in het Gutenbergse medium van het schrift.

In navolging op zijn bundel *Französische Philosophen im Gespräch* (München 1986) laat RÖTZER ze uitvoerig aan het woord en voor buitenstaanders is het dan ook een handige inleiding. Maar voor de gevorderden is zijn keuze te voor de hand liggend. Te zwaarmoedig, te braaf, zonder enige rode draad worden we aan de hand genomen door het oeuvre van de respectievelijke auteurs. Van een *laboratorium-karakter* is niets te merken. RÖTZER's voorstel, *de mate waarin techniek de waarneming verandert ter discussie te stellen* is nog te voorzichtig. Spannend zou zijn de reiserivaringen naar de *kunstmatige werkelijkheden* van het immateriële te horen te krijgen, maar de afstand tot de techniek is daarvoor te groot. Het gevaar van het futurisme ligt nog steeds op de loer. Hun verheerlijking van de techniek, die uitmondde in de verschrikkingen van de *Materialschlacht* tijdens de eerste wereldoorlog bepalen dus nog steeds ons denken. RÖTZER begint en eindigt zijn essay met deze *explosieve paradox*, maar trekt hier geen conclusies uit.

In dit licht bezien is het onbegrijpelijk waarom JÜRGEN CLAUS zijn hysterische betoog voor het *Elektronische Bauhaus* nogmaals mag afsteken. De angst dat Duitsland de slag om de media-werkelijkheid van haar klassieke vijanden, Frankrijk en Amerika, zal verliezen druipert er vanaf. Of wat te denken van GILLO DORFLES' pleidooi om in de *hoogste hoogten van de menselijke fantasie de altijd nog levende bronnen van het 'positieve denken'* — *het meest oorspronkelijke domein van het denken* — te herontdekken... terwijl RÖTZER zelf zich nadrukkelijk distancieert van een *obscure melange van vage spirituele en holistische ideeën van de geproclameerde New Age en instrumentele rationaliteit*.

Met FRANK POPPER's jubelende overzicht van de techno-imaginaire tentoonstellingen en RENÉ BERGER's *utopische uitdaging van de axiologische informatica* uit deel I classificeert RÖTZER hun kunst-opvatting heel veilig in de inleiding van deel II als *maatschappelijke compensatie*. PETER WEIBEL en VALIE EXPORT benadrukken daarentegen meer het agressieve karakter van de technologische ingrepen in het dagelijks leven.

Alhoewel er geen weg meer terug is, verzet RÖTZER zich tegen de *communicatieve kabel- en satellietufoorie van het werelddorp met zijn aangestoten individuen*. Collaboratie met de politiek en het groot kapitaal wijst hij af. Zelfs de alternatieven hiervoor *dienen enkel de verbetering van het*

systeem en het opvoeren van de efficiëntie en de kunstenaars kunnen slechts de innovaties van het bewapeningsonderzoek nabespreken en voor culturele doeleinden verwerken (een oude autonome wijsheid!). De kunst heeft tegenwoordig nauwelijks van elkaar te ontwarren *esthetische, perceptionele, politieke, sociale, economische en filosofische dimensies*. Maar deze veelzijdigheid heeft deze *Kunstforum* jammer genoeg niet te bieden. Invloeden van buiten het circuit van de 'kunstenaar en zijn theoreticus' worden niet toegelaten.

Als voorbeeld kan de computer dienen, die *centraal staat in dit thema-nummer*. Maar zoals dat hoort in de postmoderne lectuur is het centrum zoek. Geen enkel artikel is gewijd aan deze digitale rekenmeester. De oorzaak hiervan zou wellicht de schaamte kunnen zijn van de degenen die moeten werken met video- en computerapparatuur die al bij aankoop sterk verouderd is. De technologische revolutie gaat zo snel dat de kunstenaar niet de tijd gegund wordt het gevoel te hebben als een echte avantgardist met het nieuwste spul te mogen werken. Een uitzondering vormt hierop het verhaal *Kunstmatige kunst* van FRIEDER NAKE. Hij kraakt zijn eigen vakgebied van de computerkunst tot de grond toe af. Deze *uitdrijving van de zin door middel van een voortdurende aanval op de zintuigen* levert altijd hetzelfde beeld dat zich presenteert als een telkens ander origineel. *De enige boodschap die het heeft is z'n kunstmatigheid, z'n berekenbaarheid.*

Kunstforum 98 is aangevuld met een video-special, samengesteld door DIETER DANIELS en FRIEDEMANN MALSCH. Daarin een interview met NAN HOOVER die uitlegt waarom ze is opgehouden met het maken van video's, een gesprek met INGO GÜNTHER van de *World Space Corporation* die als *super doorsnee burger* met zijn fascinatie voor het *maakbare een ordening wil aanbrengen in de overvloed aan feiten en informatie* en eindelijk eens een zinvol gesprek met de Amsterdamse RABOTNIK TV. Tenslotte geeft DANIELS een overzicht van een aantal videoinstallaties. NAM JUNE PAIK is, hoe kan het ook anders, de enige die zowel in het DAVIS-boek uit '73 als in het *Kunstforum*-overzicht uit '88 voorkomt. Tegen DAVIS zei hij: *I am always overwhelmed by my engineering. My TV's are more the artist than I am. I can compose something through technology that is higher or lower than my personality. In painting, you can compose as much as you want, but DE KOONING cannot make anything that is deeper or more profound than what he has, inside himself. But in engineering there is always the other, the Other is not you.*

Precies dit vreemde aspect, dat van buitenaf komt, ontbreekt in *Kunstforum*. (GEERT LOVINK)

In his 1973 book *Art and the Future* DOUGLAS DAVIS comments: *the information generated within the art system has to do with matters above both sociology and politics. It is in fact metaphysical.* This early survey of artists working with modern techniques (KLÜVER's *Nine Evenings* and *Eat*, ROBERT RAUSCHENBERG, SEAWRIGHT etc.) ends with the statement that art will be *dematerialized*. Art will not die but in the future will fuse with technology and science. The *Artist-Engineer Machine* will achieve this final fusion by means of the computer.

FLORIAN RÖTZER, the German science journalist, was asked to by *Kunstforum international* to complete a survey, the results of which appear to confirm these predictions. A situation, however, that no-one seems to be very happy about. The title of the two issues devoted to this subject is modified by a question mark: *Ästhetik des Immateriellen?* The sub-head *the relation between art and technology* is dominated by a sense of uncertainty. *It is still by no means clear what concrete changes the introduction of the new technologies will produce*, RÖTZER says in his introduction. *It's still mainly a matter of speculation, a kind of science fiction.*

That's no due to the theoreticians who were invited by RÖTZER to contribute. VILÉM FLUSSER, PAUL VIRILIO, FRIEDRICH KITTLER or JEAN-PIERRE JEUDY are certainly not the wingeing *on the one hand, on the other hand* type of thinkers. They and their texts have long been exploring what DAVIS calls *metaphysics*. Their aim is not reflection or criticism but the *production of realities*. In that sense they are not far removed from those artists who employ modern techniques, despite the fact that they still express themselves in the GUTENBERGIAN medium of writing.

As in *Französische Philosophen im Gespräch* (Munich 1986) RÖTZER goes into some depth and it is a useful introduction for outsiders. However, his choice is far too obvious for the *cognoscenti*. All too dreary and too worthy. We are led in a vague kind of way through the works of the various authors. It in no way resembles *the character of a laboratory*. And RÖTZER's proposal to *discuss the extent to which technology has changed perception* is still too cautious. It would be exciting to hear travel experiences in these *artificial realities* of the immaterial, but the technology simply remains too distant. There is the constant danger or futurism. The glorification of technology which resulted in the horrors of the *Materialschlacht* during WW I still determine our thinking. RÖTZER begins and ends his essay with this *explosive paradox* but refrains from drawing conclusions.

Seen in this light it is completely incomprehensible the way JÜRGEN CLAUS is allowed once again to deliver his hysterical plea for an *Elektronisches Bauhaus*. It is riddled with the *Angst* that Germany will lose the battle for media reality to her traditional enemies France and America. And what should one think of GILLO DORFLES's call for: *the rediscovery of the eternally fertile sources of positive thinking in the highest reaches of human imagination, the most innovative domain of thought...?* And yet RÖTZER emphatically distances himself from an *obscure melange of vague New Age spiritual and holistic ideas and instrumental rationality*.

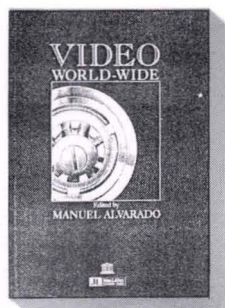
RÖTZER classifies FRANK POPPER's jubilant survey of techno-imaginary exhibitions and RENE BURGER's *utopian challenge of axiomatic information science* (from Part I) with great caution in his introduction to Part II, as being *social compensation*. Conversely PETER WEIBEL and VALIE EXPORT exphazise the aggressive character of technology's intervention in daily life.

Although there is *no way back*, RÖTZER opposes the *euphoria of cable and satellite communications of the Global Village and its subscribing individuals*. He rejects collaboration with politics and large-scale capitalism. Even the alternatives to this *only serve for the system's improvement and increased efficiency and artists can simply discuss the innovations of arms research in retrospect and must deal with cultural aims* (an old *autonomous wisdom!*). At present, art can scarcely unravel the tangled strands of *aesthetic, perceptual, political, social, economic and philosophical dimensions*. Unfortunately his issue of *Kunstforum* fails to reflect this pluralism. Influences from outside the world of the *artist and his theoretician* are not permitted.

The computer can serve as an example and it is *at the centre of this thematic issue*. But as is typical of post-modern reading matter, there simply is no centre. There is not one single article devoted to this digital calculating genius. The cause of this is quite possibly the shame of those who have to work with video equipment and computers that are completely obsolete even at the time of purchase. The technological revolution is moving so fast that the artist doesn't have the time to feel like a member of the avant garde playing with the latest gadgets. An exception to this is FRIEDER NAKE's story of *artificial art*. He demolishes his own field of computer art. *This exorcism of meaning by means of a constant attack on the senses* always produces the same image that is each time presented as something original. *The only message it has is its artificiality, its calculability*.

Kunstforum 98 is a video special compiled by DIETER DANIELS and FRIEDEMANN MALSCH. Included is an interview with NAN HOOVER (in which she explains why she has stopped making video art) and a discussion with INGO GÜNTHER from *World Space Corporation* who as a *super-average citizen* with his *fascination for the makable* wants to *introduce some order into the profusion of facts and information*. Finally there is a worthwhile interview with RABOTNIK TV from Amsterdam. To conclude DANIELS provides a summary of a number of video installations. Inevitably NAM JUNE PAIK is the one individual who appears both in DAVIS' book, which was published in 1973, and the 1988 *Kunstforum* survey. He said to DAVIS: *I am always overwhelmed by my engineering. My TV's are more the artists than I am. I can compose something through technology that is higher or lower than my personality. In painting you can compose as much as you want, but DE KOONING cannot make anything deeper or more profound than what he has, inside himself. But in engineering there is always the other, the Other is not you*.

And it is precisely this strange and alien aspect that *Kunstforum* lacks. (GEERT LOVINK)



Video World-Wide. MANUEL ALVARADO (ED.) London, 1988
JOHN LIBBEY & CO ISBN 086196143 9 GB £21

● It goes something like this: at night someone arrives at Heathrow in London carrying a small package. This contains a videotape of that evening's programs on BBC. It is flown by private jet and arrives a couple of hours later in Kuwait where it is duplicated in a gigantic copying centre. Early next morning the copies are distributed to videotheques throughout the land. It can be hired anywhere once the shops have opened. These Kuwaitis worship the BBC. In fact everything forbidden by ALLAH. Kuwait is a nation of video junkies.

Nowhere in the world are there as many video recorders as in the Gulf States where religious restrictions reduce the chances of public entertainment

to virtually zero. There aren't even any cinemas in Saudi Arabia. Arab culture has always strongly focused on entertaining friends and family at home. The high average income and short working day create an ideal situation for video's successful propagation. In order to be able to see everything released on video (beyond the government-approved *family films* from Egypt) extensive networks of video pirates have been set up who import illegal tapes. There is so little control that American and European film companies have abandoned the Gulf States as a legal market. Pirates can do as they please. Only erotica is handled with a certain circumspection. These tapes always begin with five minutes of heartwarming family film to throw the inspectors off the scent but then it's down to business: porno.

This story about the Gulf States is just one of 25 collected by MANUEL ALVARADO for his book *Video World-Wide*. He describes a number of countries from all corners of the world so that particular themes recur, such as the proportion of video recorders vis-à-vis the total population, the home industrial production of recorders and tapes and the situation on the program market. This results in a book full of figures and some rather dull discussions (as illustrated by the story about the Soviet Union which seems to date from the pre-glasnost period) but after all, it is ultimately intended an academic publication. Nor is the book by any means complete: the 25 countries appear to be relatively random samples. What makes the book worthwhile are some remarkable details, the anecdotes about the frequently ingenious methods employed against all obstacles and restrictions to get hold of a video recorder or view an (illegal) tape. Because if anything in the world goes hand in hand with video, it's the illegal, the furtive. In many countries the video recorder is the secret treasure of a semi-official clan operating on the shady end of legality.

The only way to find out where the special screenings are in Poland is through friends. To divert the authorities these screenings are dubbed *technical demonstrations*. The prospect of seeing a *blue movie* from the West along with 30 comrades in a bleak hall in some dismal suburb of Warsaw must be tremendous. And then again: in Chile it's not the technical demonstration you must seek out, but a password. Only then will you get the much-desired tape. In Brazil for every legal tape there are 100 illegal copies in circulation. And there are kicks like smuggling a video recorder into India via Singapore.

Despite video's clandestine character, it's mega-business particularly for the American software producers in Hollywood and the hardware manufacturers in Japan. Last year Japanese electronics factories sold more than 30 million appliances: 15 billion dollars. The most important markets are in the Western industrialized countries. In non-Western countries the possession of a video recorder is restricted to the affluent. And it is still a status symbol.

The discovery of video by the *alternative circuit* is slowly but surely taking off. In South America it's being more and more deployed by trade unions, educational organizations and political groups for information and education. But these sorts of activities are not as yet extensive. *Video for the People* is a reality that only exists in Belize, a small Caribbean state with 27,000 homes. Television still hadn't reached it by 1981. The advent of the video recorder in the late 1970s provided the upper class in Belize with the latest American films and television programs. It looked like a lucrative business for a couple of smart young men... until one day someone decided that everyone should be able to see the programs and films. He bought a satellite dish, a transmitter, a video recorder and began broadcasting. The video hire business collapsed. At last Belize had TV! (VINCENT VERWEY)



Picture This: Media Representations of Visual Art and Artists
PHILIP HAYWARD (ED.) London 1988 JOHN LIBBEY & CO IN
ASSOCIATION WITH THE ARTS COUNSEL, ISBN 0861961269 GB
208 pp £9.50

● *Picture This* is a volume of representations of representations of representations. Editor PHILIP HAYWARD has collected articles about films and videos about visual art. Almost all the authors come to the conclusion that many audio-visual productions that pretend to be about art works don't go beyond describing an oeuvre or specific work on the basis of some psychological interpretation of the artist. They reduce the art object to the art subject. Of course, in ideological terms, this is wrong: no art work is purely the

result of *divine* inspiration, schizophrenia, alcoholism, a dominant mother or anal retentiveness. This view of things denies the importance of time and place in realizing the art work, of the means of production and relations of production. Like some producer of universal meanings in universal language, the artist appears to exist outside of social history: *real art is eternal*. For this kind of art, aristocrat and artisan are equal just as if at the Pearly Gates.

It is hardly surprising that these kinds of media productions create an conservative and bourgeois image of art. They are made for network TV and film companies, rulers of *media land*. If they're real box office hits, it shows that they are in keeping with the dominant social laws and desires. They show the common man the way, they explain how his world is put together. Hence, these major films form a legitimate object for research into the modern mythology surrounding the person of the artist.

The essay I most enjoyed reading and which I will therefore deal with here was GRISELDA POLLOCK's article about the representation of VINCENT VAN GOGH. Her choice is obvious because a great many films and television series have been made about him. In addition, VAN GOGH is so famous and popular that you can confidently regard him as being the paradigm of the modern artist. Hence, to her mind, VINCENTE MINELLI's 1955 film *Lust for Life* propagates the effects of the kind of art history that represents artists as brilliant, tortured and nutty bohemians (classless individuals). Of course, here the diagnosis of lunacy isn't the result of psychiatric research but of the interest of art history to label the artist as *the Other* and hence define its own territory so that the art historian is the sole mediator between art and the world.

Instead of tracing the crazy artist through his work, GRISELDA POLLOCK takes the socio-historical period in which VAN GOGH lived and worked as the point of departure for her reading of his work. She has collected historical material to prove that the psycho-biographical story told by (for instance) *Lust for Life* simply doesn't tally.

In the film KIRK DOUGLAS as VINCENT walks through a cornfield populated with crows wearing an exasperated expression. He is a figure inside one of his own paintings. The viewer has known for more than an hour that KIRK would eventually snuff it: he is the victim of hereditary madness, - his behaviour is clearly self-destructive. The scene where he holds his hand above a flame for far too long and when he quite suddenly cuts his ear off makes one fear the worst. And lo and behold the crows attack the hapless painter (symbolizing, of course, his mental condition!). Finally KIRK writes a letter saying he cannot take it anymore - and shoots himself.

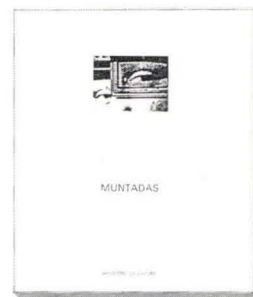
The artist and his work are like two sides of a sheet of paper. *Crows above a Cornfield* is a signifier for the signified VINCENT VAN GOGH. The narrative practice of art history (which has always been pushed in the direction of literature rather than science) connects perfectly with Hollywood's story-telling tradition. But what was it *really* like?

According to GRISELDA POLLOCK, VINCENT VAN GOGH may have been a little strange but he was not mad. He liked the odd glass of absinthe in the years between 1887 and 1890. And no-one at that time realized that could cause epileptic fits. It was during one of these fits that he accidentally severed the lobe of one ear (and hence not the complete ear!). Brother THEO was the real nutter of the family. His donations were VINCENT's sole source of income. VINCENT visited him when THEO threatened to give up his job and began to show signs of the crippling madness that would lead to his death in 1891.

Concerned about his financial situation he returned home to paint a number of canvases as a warning to THEO and as an expression of his own desperation. These included *Crows above a Cornfield*. VINCENT tried to play on THEO's feelings of guilt. When it seemed that these subtle hints weren't taking effect, VINCENT wrote his 'suicide note' and shot himself. He certainly didn't intend to die but unfortunately the doctor he chanced upon was both slow and inefficient.

So, according to GRISELDA POLLOCK's reconstruction, *Crows above a Cornfield* is not the articulation of a highly disturbed subject but the materialization of VINCENT's reaction to his economic situation. Although her arguments are fascinating, she fails to convince me that VAN GOGH was completely sane. He could have solved his awkward financial situation by washing dishes in the local bar. Although that might not have such a bright idea considering his apparent partiality for the absinthe caused those epileptic fits.

Another problem I have with this article is that GRISELDA POLLOCK acts as an opponent of the interpretation of art works on the basis of biographical information yet uses that information herself. She feels that destroying the idea of the loony artist is a necessary first step in the process of approaching the art work more closely. I await with bated breath the next stage of her project: a study of VAN GOGH's work. (ANNA ABRAHAMS)



Híbridos, Muntadas EUGENI BONET (cat.) Madrid 1988
MINISTERIO DE CULTURA - DIRECCION GENERAL DE BELLAS
ARTES Y ARCHIVOS - CENTRO NACIONAL DE EXPOSICIONES
ISBN 84-7506-219-9 E pp 111

● The exhibition and catalogue *Híbridos* on the work of ANTONIO MUNTADAS are in many ways remarkable. The curators, GUADALUPE ECHEVARRÍA and VICENTE TOLODÍ, did not want to organize a retrospective. They showed reconstructions of four works from the period '78-'87, and five video-tapes from '81-'86. MUNTADAS' new work *Híbridos* supplied the title of both the exhibition and the catalogue which by itself is a work of art. With its publication the editors draw on an old tradition in Muntadas' work: when the video work *On subjectivity, on tv* was published in 1987, a book was published as well. This coinciding of book and video is related to the so-called cross-over issue in MUNTADAS' work: watching printed work, and reading television. This theme forms the basis of MUNTADAS' work, and at the same time it is a decisive factor with regard to the degree of difficulty of his work. The problems are only increased by the fact that the artist does not use traditional media of expression, and - inconvenient for the Spanish - because development and presentation of his works have partly taken place outside Spain, especially in the US.

Apparently these obstacles do not exist for art critic EUGENI BONET. By working chronologically, by describing numerous works, and by analysing ideas, he converts MUNTADAS' work into an exciting quest for the how and why of present-day art. In this way BONET rises above the personal retrospective; he makes MUNTADAS' work accessible and outlines the development of contemporary art since the late sixties. MUNTADAS is depicted as an artist whose continued participation in many innovations did not result in loss of his own identity. BONET divides his work in the following periods:

1963-1970. MUNTADAS regards painting as a reflection on society, and frequently works with images from the mass media. Within the Catalan avant-garde, he focuses on conceptual trends and new media.

1971-1973. Because in his view art is too often used as merchandise and induces a passive attitude in the public, Muntadas concentrates on participation of the spectator. He does so in a very literal way: participation of all the senses: of ears and eyes, taste, feeling and smell. The works consist of objects / environment / action documents. Here can be found the first indications of the above-mentioned cross-over issue: immaterial action art and sensory experiences are recorded, visually, audio-visually and lexi-visually (printed work). The action by itself becomes less and less relevant, while the reproduced action increases in importance. MUNTADAS claims that in this way he can inform his public in a more direct manner. This process also allows him to extend sensory perception to the sub-sensory: what do blind people see? From this individual perception, MUNTADAS directs his view at the mass media and the audio-visual pollution in post-industrial society. His fascination is shared by other members of the Catalan conceptual group GRUP DE TREBALL, including ANTONI MERCADER and FRANCESC TORRESC, well-known figures in the media art landscape.

1974-1977. MUNTADAS translates his insights in personal perception into 'personal television'. As the user of the first portable TV in Spain, he organizes TV projects featuring regional broadcasts, even in the Costa Brava casino. However, in this respect it is important to realize that in Spain people often watch TV in public places, while in the Netherlands this is confined to football finals. Video as personal television quite soon develops into alternative TV, into criticism and analysis of TV. Since that time, the contrast between public and private has been a constant factor in MUNTADAS' work.

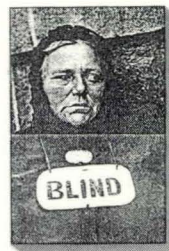
1978-1982. MUNTADAS has entered the field of new media and technologies. The public-private contrast develops into the contrast between objective and subjective, a contrast MUNTADAS thinks he can eliminate in the collective work of art. Being an artist, however, he is subjective. In a work of art, he gives his own interpretation and puts it side by side with the interpretations of the other subjects inside the work. The obsession with different interpretations, views, or readings leads MUNTADAS towards a philosophy of perception, especially the dialectic between the visible and the invisible. In some ways this brings him back to the theme in his older works, (sub-)sensory perception.

1983-1987. MUNTADAS' work developed in the period of conceptual art. Perception as a central concept has a topical and timeless value, and is not bound to this particular period. MUNTADAS transfers these concepts from conceptual and action art to his perception of the mass media, to the perception of art. Some of his more recent projects question contemporary art. He shows frames without contents, white rooms, a spotlight on the ceiling, etcetera. He is so fascinated by the artistic production and the context, that his *Quarto do Fundo* (Back Room) from 1987, uses a closed video circuit, only to show the image of an empty gallery the spectator has just entered: *...this refers to everything that is behind art: wealth and repositories, losses and failures, minor works or imitations, capital that is attentive to potential changes in taste and the value of change...*

Hibridos 1988. As a provisional climax, in this work many different roads come together: private-public, subject-object, closed-open, senses-media.

In his contribution to the catalogue, ANTONI MERCADER, MUNTADAS' partner in many projects, adds even more aspects to the crossroads: the contrasts entropy-energy and noise-signal. I found the expression of the latter contrast particularly powerful; it is, however, very difficult to paraphrase. Noise includes concepts such as distortion, transgression, expansion. The connotations of signal, on the other hand include distinction, reference, characteristics/ marking. MERCADER says that opposites cannot do without each other (as an example he mentions the mutual dependence of software and hardware). The one is contained in the other. *Hibridos* is not a post-modernist pastiche or remake, but a mutation of the one into the other, because the one is dissolved in the other. A closing quotation in the catalogue refers to the cross-over between art and art criticism.

That part of the catalogue for which MUNTADAS is responsible consists of photographs taken from media-land, in which the above-mentioned crossroads are given expression: exterior-interior, private-public, open-closed, subjective-objective, senses-mass media, and probably many others as well. (LIDEWIJDE DESMET)



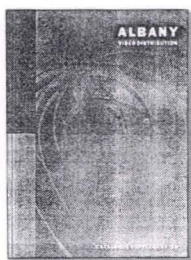
Blind Vol.1 Nr.1 PAUL GROOT, PETER KLASHORST, GERALD VAN DER KAAP (ED) Amsterdam 1989 ISSN 0167-5966 NL 150 pp DFL 10

● WHO ARE WE TO BE BLIND rood blauw BLIND geel FøRG supported ANONIEM totale Poesie? Ubu [titelpagina] Robots Maul HAD Afasie. tienermeisjes dood ETERNITY B. DANIEL ZEIGT Plot? MUSEUM BLIND? Allan ROMAN VANITAS Artists. Erik precious dream, tors ziet vaas, tors Hitler vaas, tors herkenning lelies, tors kin lelies kladblok etiquette Architecture wraak! BROER voortijd pasgeborene kracht Aronskelk angst zonde Moaoooooooooaaaa!!! heidegronden doodvonnis weemoed verschrikkelijk VITTORIO offers lammetjes niemand! jongen schuldeloze anus wreken. vibrating humming Concept sublime divine merk believe Showman kunstwereld Geile wandelaar MEDIAPHILISM Ornamentation 'ready made' BOMBE CAPITA TABU Tristes Tropiques Paul Jean Freitag mandarijnen? Thunderbirds l'acid goedgeproportioneerd schrijnend aanraking vriendinnen leken Romeo plenty HOUSE GO people THE ROXY JEFF B. oninteressante informatieoverdracht Tartakower Duchamp. Morrison MONUMENT zwart gimmick! halfzacht okee ideaal materiaal kut Marilyn gesmeerd declameren Arbeiderspers. Unruhestifter KAAP. BLIND? B. POWER FRANKFURT odyssee SINGAPORE fotogrammatica tussentiels zondag grizzly stekels cactus bloemen berg gletscher glooiend piek televisiecommunicatie carnevaleske paparazzo LALALALA STUFF TRACKS PARTY discontinue yellow REMIX (WV)



Bideoaldia, Manual De Instruccion II. Bideoaldia eta Muzak-Crash BOSGARREN KOLEKTIBOA Tolosa, 11-16 oktober 1988 BOSGARREN KOLEKTIBOA Tel.943/673820 E 79 pp Pt.500

● This festival organized by the BOSGARREN collective from the Basque city of Tolosa provides yet more evidence of the rapid production of video art in Spain although it primarily functioned as a platform for broadcasts. The festival which took place at the end of last year showed many works by as yet unknown Spanish artists. EUGENI BONET curated the program of Catalan video, XAVIER GONZALEZ and MARCELO EXPOSITO selected the installations from Madrid, AART VAN BARNEVELD provided the Dutch works, SIMON BIGGS the American (see his *Reclamations* article which was published in *Mediamatic 2#2*). As entertainment a program called *Muzak-Crash* amply reflected the state of electronic graphics and music. (LIDEWIJDE DE SMET)



Albany Video Distribution. Catalogue Supplement '88. London 1988 THE ALBANY Douglas Way London SE8 4AG GB 40pp £1

● This supplement lists around 100 new titles that have been added to ALBANY VIDEO'S DISTRIBUTION LIBRARY, covering issues such as anti-racism, AIDS, housing and homelessness, mental health, old people, women's issues, youth, disability, and many more. (ANNA ABRAHAMS)

ARS
electronica

FESTIVAL FOR ART, TECHNOLOGY AND SOCIETY

INVITATION TO ALL COMPUTER ARTISTS

INTERNATIONAL COMPETITION
FOR THE COMPUTER ARTS

TOTAL SUM: US-\$ 80.300 SPONSORIZED BY SIEMENS AG
DATE LIMIT FOR ENTRY: MAY 30TH, 1989

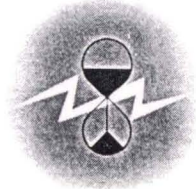
REGULATIONS OF COMPETITION AVAILABLE
ORF, FRANKSTRASSE 2A, A-4010 LINZ/AUSTRIA, TEL.: 0732/53481-267

NAME: _____
 ADDRESS: _____

COMPUTER - GRAPHICS
 COMPUTER - MUSIC
 COMPUTER - ANIMATION
 (MIN. 2 MIN - MAX. 5 MIN)

PRIX
ARSELECTRONICA
89

STICHTING Mediamatic FOUNDATION



MEDIA-KUNST-ART

Mr. Glenn O'Brien
197 Ashland Place
Brooklyn, NY 11217
fax 718-625.3757

February 8, 1989

Dear Mr. O'Brien,

Alfred Birnbaum reminded me of a negligence of mine, concerning the use of your words & name in our magazine.

Mr. Paul Groot wrote an article in our december issue about a beer commercial in which the work of a succesful young Dutch painter - Rob Scholte- was to be used (but in the end wasn't).

The second part of his article consisted of a collage/pastiche of your Art Forum column (quite appropriate is Scholte's case because he paints according to comparable principles) I decided to run this second part as a separate article under your name, to add to the confusion.

Mr. Birnbaum got excited by the piece, and wrote sort of a reply to it (copy included). Although you told him that you know nothing about the whole thing, at this moment he still thinks you wrote it, and that we reprinted it, or something like that. I sent him a note too.

I hope you'll enjoy reading your text and apologise for not sending you a copy earlier.

We would be happy to print any reaction of yours (sign with any name, what about Paul Maenz?)

With kind regards,

Willem Velthoven

W. Velthoven, editor

RENSWEGSDIJK 10
NL-1014 ZH AMSTERDAM
HOLLAND
TELEFOON (+31) 20 24 1034
TELEFAX (+31) 20 24 1030

FEB - 8 - 89 WED 19:30 GLENN O'BRIEN

P. 01

GLENN O'BRIEN
197 ASHLAND PLACE
BROOKLYN, NY 11217

(718) 797-5841
(212) 226-7200

February 8, 1989

Dear Willem Velthoven,

I was pretty surprised to hear from Alfred Birnbaum that I had been published in a magazine I hadn't heard of, but I was even more surprised when you sent me a fax of of this article and I discovered that you had taken my writing from more than source, and squished it together and then changed the name of Andy Warhol to Rob Scholte and then attached my byline to it.

I guess, from your letter, that you think that this is a very cool thing to have done, but in my opinion it represents a totally fucked attitude. If you want to fuck the system ask Mary Boone for a date. This might be a great thing for Rob Scholte, but it is at my expense, at least until you reimburse me. I retain the full rights to my own name, and I will continue to do so, at least until I am dead and in the ground or sell it for a shitload of money.

I am not against doing something from free, if people can't afford to pay me, but I reserve the sole right to produce, allocate and sign my own work.

As far as I'm concerned the worst part of your letter was that your stationery indicates that you are foundation of some sort, substantially diminishing the rewards of a lawsuit. When I brought this up at Art Forum they said that the Netherlands has about as much copyright as Taiwan and other fucking bootleg ripoff countries.

As for changing a writer's work, I understand that things like this go on all the time at magazines like Playboy and Penthouse where they will change words like dickhead to peckerhead or vice versa, but at least they fucking pay their workers.

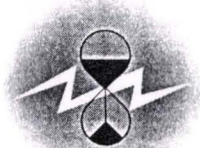
You might think I should be amused at the spirit of "appropriation" you demonstrate. I wonder if Rob Scholte gives his work away. If he does, he owes me one. And if he doesn't you should pay for it and send it along.

Withynom and ire at your double peckerhead standard,

Glenn O'Brien

Glenn O'Brien
© Glenn O'Brien, Inc. 1989

STICHTING Mediamatic FOUNDATION



MEDIA-KUNST/ART

Glenn O'Brien
197 Ashland Place
Brooklyn, NY 11217

March 1, 1989

Dear Glenn O'Brien,

we apologise for any offence caused by the publication of the *Dommelsch is really gonna make it* article. For us it was indeed no more than a variant of the type of appropriation currently so fashionable in NYC, and at which you have hinted in many of your articles.

In fact you were not the only one to take offence. The advertising agency was a little surprised, as Rob Scholte probably was too, because Scholte didn't contribute to the commercial in question at all. The essay was a tentative attack on both the advertising agencies' attitude towards the fine art milieu, and Rob Scholte's position as an artist. Whilst sending up their strategies, we tried, following the proven Shakespearian recipe, to praise both of them right into the grave.

It was out of sheer enthusiasm and respect for your rhetorical skills that we appropriated your text on the artistic analogy of Gertrude Stein's *A rose is a rose is a rose...*

Maybe it was rash and overly experimental, but it simply constituted a part of our critical activities as writer and publisher in the field of contemporary art and media.

Given the above, we deem it highly unlikely that Scholte will donate one of his works, or is prepared to sell even if we could afford to buy. Concerning the mention of 'reimbursement', we simply do not have the funds to pay our authors. All contributors write out of love or enthusiasm for the project and that's that.

We propose to print your letter along with this one in the next issue of Mediamatic, thereby preventing any possible misunderstanding amongst our readership.

We hope that you will be satisfied with this arrangement and once again we offer our most sincere apologies.

Paul Groen, writer

W. M. em Velthoven

Willem Velthoven, editor
BINSENKADJUK 111
NL-1018ZE AMSTERDAM
HOLLAND
TELEFOON (+31 20) 43 15 34
TELEFAX (+31 20) 28 37 93



INTERMEDIART GALERIE RENE COELHO

videofaciliteiten voor nonprofit-
producties

2-machine U-matic offline montage, f200-
3-machine U-matic on-line montage, (low-
of highband, s.e.g., dual t.b.c., chromakey),
f680,- per dag, editor f30,- per uur,
portable U-matic opnameset, (met M3,
statief en checkmonitor) f400,- per dag,
U-matic vertoningssets f45,- per dag,
video grootbeeldprojector met op- of door-
zichtscherf f260,- per dag (ex. installatie).

MAART BILL SPINHOVEN
APRIL FRANK VRANCKXX
MEI BORIS GERREITS
JUNI JUAN DOWNEY

singel 137 1012 VJ amsterdam tel:
237101 galerie open di t/m za 13-18u.

Calendar

edited by MARGA BIJVOET

Next Calendar runs from June 15 till September 15, 1989 Please send information before May 15, 1989 to Mediamatic, Binnenkadijk 191, 1018 ZE Amsterdam

exhibitions/screenings

BELGIUM

BRUSSELS 12 April

FRANK & KOEN THEYS *Song of my Soil: The Walkure* premiere at the BEURSSCHOUWBURG
Tel.02 5138290

NAMEN / NAMUR 18-19 March

Images de Femmes films by and/or about women, MAISON DE LA CULTURE Tel.081 730131

CANADA

MONTREAL QE 2 March - 2 April

The Arts for Television an international exhibition devoted entirely to television as a vehicle and form for contemporary art MUSEE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL, CITE DU HAVRE Tel.514 873 2878

VANCOUVER BC April 1989

Infermental 8 Tokyo at WESTERN FRONT, 303 EAST 8TH AVENUE Tel.604 8769343

FRANCE

LYON 21 March

GEORGES REY presentation of videoworks at ELAC, F-69002 LYON Tel.78 422739

LYON 28 March

OSKAR FISHINGER films at ELAC, Tel.78 422739

LYON 25 April

JEAN-PAUL FARGIER, KO NAKAJIMA, SERGE DANET presentation of videoworks at ELAC, Tel.78 422739

GERMANY WEST

COLOGNE 3 March - 1 April

GENERAL IDEA 1968-1988 at GALLERY DANIEL BUCHHOLZ, VENLOERSTRASSE 21, COLOGNE Tel.0221 526412 also: *General Idea's Yen Boutique* on view NEUSSERSTRASSE 28 Tel.0221 727915

COLOGNE 17 March - 15 April

Video Tape Galerie organized and presented by 235 MEDIA & PENTAGON, GALERIE PENTAGON, BISMARCKSTRASSE 50 Tel.0221 523828

COLOGNE 18 March - 23 April

Videoskulptur retrospektiv und aktuell 1963 - 1989 an international exhibition presenting forty five historically relevant and new installations at the KUNSTVEREIN, KUNSTSTATION ST.PETER, STADTBUCHEREI, ARTZTEHAUS, BELGISCHES HAUS and DUMONT KUNSTHALLE in COLOGNE, organized by KÖLNISCHER KUNSTVEREIN, JOSEF-HAUBRICH HOF 1 Tel.0221 217021 or 216987

COLOGNE 7 April - 10 May

SERVAAS video sculptures at TORCH-ONRUST Gallery, NEUSSER STRASSE 27 Tel.0221 738222

COLOGNE 7 April - 31 May

MARIE-JO LAFONTAINE wall pieces at GALERIE MICHAEL HORNBACH, SCHAAFENSTRASSE 25
Tel.0221 231480

COLOGNE 12 May - 24 June

PAUL BLANCA at TORCH-ONRUST Tel.0221 738222

DORTMUND 16-23 April

Infermental 8 Tokyo & 9 Vienna at VIDEO OFFENSIVE contact: VERA BODY Tel.0221 463404

ESSEN 4-28 May

Dance Mr. Mondrian installation and videotapes by SERVAAS, and 4 April, 19:30 a presentation of videotapes at the MUSEUM FOLKWANG, GOETHESTRASSE 41 Tel.0201 888414

ESSEN 1 June

NAM JUNE PAIK videotapes with an introduction by EDITH DECKER at the MUSEUM FOLKWANG
Tel.0201 888414

FRANKFURT 21-26 April

Video Tape Galerie organized and presented by 235 MEDIA & PENTAGON, at ART FRANKFURT, LUDWIG-ERHARD ANLAGE 1 Tel.069 740226

MARL 12 February - 2 April

Der Fernseher an exhibition of television sculptures SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN
Tel.02365 105614

GREAT BRITAIN

EDINBURG 1 April - 18 May

MARIE-JO LAFONTAINE Video/Photo/Architectural installations, with catalogue, at the FRUITMARKET GALLERY
Tel.031 2252383

LONDON 1-31 March

A B C a 25 second animation by JEREMY WELSH in collaboration with ARCH ANGEL TRUST at PICCADILLY CIRCUS

LONDON 23 March

Electric Eyes 4 a videotape series organized by FILM & VIDEO UMBRELLA at TATE GALLERY, MILLBANK

LONDON 29 March

BREDA BEBAN & HRVOJE HORVATIC collected videotapes at the LONDON FILM MAKERS CO-OP, 42 GLOUCESTER AVENUE

DERBY 21, 23, 28 May

Electric Eyes 1, 2, 3 at METRO CINEMA, GREEN LANE

SHEFFIELD 26 May - 11 June

Geiger an installation involving video, sound and live-action by ANDREW STONES at the MAPPIN ART GALLERY, SHEFFIELD POLYTECHNIC, WESTON PARK, SHEFFIELD S10 2TP Tel.0742 726281

ITALY

FERRARA 30 June

VITTORIO MASCALCHI video installation and performance at CENTROVIDEOARTE, PALAZZO DEI DIAMANTI Tel.0532 37782

GENOA June 1989

KLAUS VOM BRUCH, BARBARA HAMMANN, MAURIZIO CAMERANI, FABRIZIO PLESSI four installations at STUDIO LEONARDI and GOETHE INSTITUTE

NETHERLANDS

AMSTERDAM 2 March - 31 March

BILL SPINHOVEN *Look out into the Fourth Dimension* installation GALLERY RENE COELHO/MONTEVIDEO, SINGEL 137 Tel.020 237101

AMSTERDAM 11 March - 27 April

PLUMCAKE at TORCH GALLERY, PRINSENGRACHT 218 Tel.020 260284

AMSTERDAM 29 April - 1 June

ANTON CORBIJN at TORCH GALLERY, Tel.020 260284

AMSTERDAM 18 March - 13 April

RAUL MARROQUIN *MOVing IMAGES and INstallations* at SUZANNE BIEDERBERG, OUDE ZIJDSVOORBURGWAL 223 Tel.020 245455

AMSTERDAM 21 March - 15 April

PETER STRUYCKEN new works at GALLERY ART & PROJECT, PRINSENGRACHT 785, 1015 AD AMSTERDAM
Tel.020 220372

AMSTERDAM 5-29 April

FRANK VRANCX video installation GALLERY RENE COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 19 April

FRANK & KOEN THEYS *The Walkure* dutch premiere of part two of *Song of my Soil + Party*, presented by MEDIAMATIC MAGAZINE at the ROXY DISCOTHEQUE, SINGEL 465 Tel.020 241054

AMSTERDAM 2-31 May

BORIS GERRETS installation GALLERY RENE COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 17 May - 17 June

PIETER BAAN MULLER *Blauw Monster* installation at TIME BASED ARTS, BLOEMGRACHT 121, 1016 KK AMSTERDAM Tel.020 229764

AMSTERDAM 6-30 June

JUAN DOWNEY installation GALLERY RENE COELHO/MONTEVIDEO Tel.020 237101

AMSTERDAM 10 June - 23 July

ULAY and MARINA ABRAMOVIC the Chinese Wall project STEDELIJK MUSEUM Tel.020 5732911

ARNHEM 4 February - 11 April

The Ginza video sculptures by SERVAAS at the
GEMEENTEMUSEUM
ARNHEM, UTRECHTSEWEG 87 Tel.085 512431

ARNHEM 9 April - 21 May ?

GINY VOS video installation 'in the dome' of the
GEMEENTEMUSEUM ARNHEM Tel.085 512431

EINDHOVEN 4 March - 2 April

TERRY FOX installation, sculptures and drawings
at HET APOLLOHUIS, TONGELRESESTRAAT 81
Tel.040 440393

EINDHOVEN 21 April - 7 May

JEROEN VAN DER BEEK/ CHELA CHEN installation
at HET APOLLOHUIS Tel.040 440393

EINDHOVEN 20-28 May

PAUL DEMARINIS, RON KUIVILA, O.COUPILLE
installations, concerts HET APOLLOHUIS
Tel.040 440393

THE HAGUE 6-31 March

BUKY SCHWARTZ *Mobius Strip* at the KIJKHUIS,
NOORDEINDE 140 Tel.070 644805

THE HAGUE 10-30 April

INGRID BEVERWIJK *An Extraordinary Glance* at
the KIJKHUIS Tel.070 644805

THE HAGUE 8-31 May

MARCEL ODENBACH *Der Elephant im
Porzellanladen* at the KIJKHUIS Tel.070 644805

GRONINGEN 15-19 March

JAAP DE JONGE video installation at DE SALON,
KATTENDIEP 35

GRONINGEN 15-19 MARCH

Made in Scotland II, recent Scottish art-video at
DE ZAAK, TURFTORENSTRAAT 18-20
Tel.050 135180/186272

GRONINGEN 25 March - 16 April

Tekens van Verzet? media/resistance/art? at DE
ZAAK Tel.050 135180/186272

GRONINGEN 15-23 April

FELIX HESS installation at DE SALON, KATTENDIEP
35

GRONINGEN 23 April - 4 June

JOEL OTTERSON & KEES VAN DER PLOEG sculpture
& art history at DE ZAAK Tel.050 135180/186272

ROTTERDAM 16 March - 16 April

HEINER HOLTAPPELS, MARIA BERKHOUT,
HERMAN LAMERS installations at the CENTRUM
VOOR RUIMTELJKE BEELDDE KUNST,
OMMOORDSEWEG 1 Tel.010 4557472

SPAIN

MADRID 8 March - 8 May

MARCEL ODENBACH five video installations and
drawings at CENTRO DE ARTE REINA SOFIA
Tel.1 4675062

UNITED STATES

BOSTON 5 May - 16 July

Mediated Issues: Woman, Myth and Sexuality
four works by woman who explore the influence
of media on gender THE INSTITUTE OF
CONTEMPORARY ART, 955 BOYLSTON ST.
Tel.617 2665152

BOSTON 23, 24, 25 June

Jamaica Plain by JOHN ADAMS at THE INSTITUTE
OF CONTEMPORARY ART, BOSTON Tel.617 2665152

SWITZERLAND

GENEVA 24 April - 3 May

Machinations installations discussing the
relations between the artist and the machine with
FILLIOU, HILL, BELZ, RANKIN, NAUMAN,
QUEECKERS, SCHEIDERBAUER & BRUNNER at
ST.GERVAIS MJC, 5 RUE DU TEMPLE Tel.22 322060

festivals/conferences/symposia

AUSTRALIA

RUNDLE MALL March 1989

Frames Festival of Australian Film and Video
contact: MARK PATTERSON, MEDIA RESOURCE
CENTRE, P.O.BOX 33, RUNDLE MALL, SOUTH
AUSTRALIA 5000 Tel.08 2231500

BELGIUM

ANTWERP 17-21 May

2nd Biennial of European Art Schools with film
and video presentations at ICC, info: Tel.03 2262231

BRUSSELS 25-29 April

Video Realites / Filmer à tout Prix competition
of videotapes in the french language and of
European documentaries, contact: DISC/GSARA,
RUE DU MARTEAU 26 Tel.02 2185885

BRUSSELS 20-21 April

l'Avenir de la Télévision en Europe
international conference about the future of TV
in Europe. 12 RUE DU COLLÈGE ST MICHEL,
Tel.02 7719890

LIEGE March 1989

Vidéo Festival Liege documentary video,
animation, fiction, video art, performance,
contact: FILM ET CULTURE, RUE DE ROTTERDAM 8

ROYAT 10-30 April

Vidéoformes video festival, contact: BP 50, F-63130,
ROYAT Tel.73 359952

CANADA

MONTREAL QE 7-12 March

7th International Festival of Art Films (FIFA)
contact: RUE ST.FRANCOIS-XAVIER 445-BUR 26
Tel.514 8455233

MONTREAL QE 7-15 June

*5th Montreal International Festival of Films
and Videos by Women* for further information,
contact: CINEMA FEMMES, 3575 BOULEVARD
ST.LAURENT, BUREAU 615 Tel.514 8450243

OTTAWA ON March/April 1989

Ottawa International Festival of Video Art
contact: WAYNE RUTHERFORD, 55 BYWARD
MARKERSQUARE Tel.613 2366181

TORONTO ON 28 May - 4 June

International Experimental Film Congress
further information, contact: JIM SHEDDEN,
I.E.F.G., 2 SUSSEX AVENUE Tel.416 9787790

QUEBEC QE April 1989

Festival Des Filles De Vues contact: LISE
BONENFANT, 56 RUE ST. PIERRE, no.203 Tel.418 6923090

VANCOUVER BC Late Spring

International Feature Video Festival contact:
SATELLITE VIDEO EXCHANGE SOCIETY, 1160
HAMILTON STREET Tel.604 6884336

FRANCE

ANNECY 27 May - 1 June

*Festival International du Cinema d'Animation
d'Annecy* and MIFA market and festival ANNECY
89, POBOX 399 Tel.50574172 Fax.50678195

DIGNES-LES-BAINS 24 April - 2 Mai

*17e Rencontres Cinematographiques, 3e Prix
d'Aide a la Creation Cinematographique,
Concours de Courts Metrages* CENTRE
DESMICHELIS, 1 BOULEVARD MARTIN BRET
Tel.92322933

CANNES 21-26 April

MIP-TV 26th international market of TV
programmes Info: MIDEM, 179 AVENUE VICTOR
HUGO, PARIS Tel.01 45051403

MONTPELLIER 24-28 April

4e Journées internationales de Technologies
congress on new information and
communication technologies UNIVERSITÉ DE
SCIENCES ET TECHNIQUES DE LANGUEDOC, 11
PLACE BATAILLON Tel.67639144

PARIS 9-12 April

Mediavec 89 4th international market of
audiovisual communication, BERNARD BECKER
COMMUNICATION, 161 BOULEVARD LEFEBVRE
Tel.01 45337450

GERMAN DEMOCRATIC REPUBLIC

BERLIN 29 May - 30 June

*31 Days - Permanent Artconference
Performance / Performca Art / Installations*
at GALERIE WEISSER ELEFANT, ALMSTADTSTR.11,
1054 BERLIN

GERMANY WEST

BERLIN 22-30 April

11th Prix Futura international competition of
radio and TV productions SENDER FREIES BERLIN,
MASURENALLEE 8-14 Tel.030 30311610

FRANKFURT aM 20, 21, 22 April

Bildersturm videosculptures, performance,
presentations and talks with artists, critics and
curators, during the Frankfurt Art Fair [20/04: on
invitation only] at ECG-TV-STUDIOS,
ADALBERTSTRASSE 44 ATT. M.KRAL /
W.PREIKSCHAT, Tel.069 770611

HAMBURG 25-28 May

5. Hamburger Kurzfilmfestival No Budget
including a videocompetition of tapes less than 3
minutes NO BUDGET, LAG FILM eV,
GLASSHUTTENSTR. 36 Tel.040 4392710

HAMBURG 7-11 June

European Low-Budget Film Forum info:
FRIEDENSALLEE 7 Tel.040 3904040

GREATBRITAIN**EDINBURG 22 & 29 April**

Unguarded Moments, performance by FRANCE
GARVEN & ALEXANDRA CENTMAYER in reaction to
MARIE-JO LAFONTAINE'S installations at the
FRUITMARKET GALLERY Tel.031 2252383

EDINBURG 5 May

Why Video Art doesn't exist etc. etc. lecture by
WILLEM VELTHOVEN on the occasion of MARIE-JO
LAFONTAINE'S exhibition at the FRUITMARKET
GALLERY Tel.031 2252383

NETHERLANDS**GRONINGEN 5 April**

**Computer Visualization and Architectural
Practice** a symposium at SCAN,
WESTERHAVENSTRAAT 11-13 Tel.050 138343

THE HAGUE 22-29 April

Image and Sound 4 new media installations,
presentations and lectures DE HAAGSE
FILMSTICHTING, DENNEWEG 56 Tel.070 459900

ITALY**FERRARA 4-6 May**

7th Edition of Imagine Elettronica symposium,
videoscultures and installations at PADIGLIONE
D'ARTE CONTEMPORANEA Tel.0532 37782

FERRARA end of May 1989

II Video Sound Poetry Festival at
CENTROVIDEOARTE, PALAZZO DEI DIAMANTI
Tel.0532 37782

SALSOMAGGIORE TERME 19 April - 25 April

XI Salso Film & Video Festival with a survey of
new italian video productions contact: VIA
SALARIA 190 Tel.06 850660

JAPAN**NAGOYA 15 July - 26 November**

Artec '89 an international biennial of high
technology in art, contact 1-6-1 SANNOMARU,
NAKA-KU, NAGOYA, 460-11 Tel.052 2018811, ext.2908 &
2909

TOKYO 27 April - 9 May

Image Forum Festival 1989 SHIBUYA, TOKYO
Tel.03 3581983

MONACO**MONTE CARLO**

Imagina 8th international forum for new
imagery, contact: BOULEVARD DES MOULINS 24
Tel.93 308701

UNITED STATES**NEW YORK NY April 1989**

Infermental 8 Tokyo at the AMERICAN MUSEUM
OF THE MOVING IMAGE 35 AVENUE AT 36 STREET,
ASTORIA Tel.718 8744520

DALLAS TX April 1989

USA Film Festival contact: RICHARD PETERSON,
29099-B CANTON STREET Tel.214 7445400

ROCHESTER NY 18-21 March

Media and Education featuring the second
annual student film and video festival organized
by THE 1989 NATIONAL ALLIANCE OF MEDIA ART
CENTERS (NAMAC) held at the VISUAL STUDIES
WORKSHOP, 31 PRINCE STREET Tel.716 4428676

WASHINGTON DC March 1989

International Woman's Film Festival contact:
WOMAN IN FILM & VIDEO INC, P.O.BOX 39049,
FRIENDSHIP STATION

SWITZERLAND**GENEVA 24 April**

**The Artists's Attitude with the Increasing
Professionalization** a debate with SIMON BIGGS,
GERT BELZ, O.SCHNEIDERBAUER A.O, ST.GERVAIS
MJC, 5 RUE DU TEMPLE Tel.22 322060

GENEVA 21-23 June

Computer Animation 89 a international festival
of synthetic imagery UNIVERSITY OF GENEVA, 12
RUE DU LAC.

Bildersturm – *Experiment in Video*

*A Cross-Media Programme with:
Public Talks, Sculptures, Installations,
Performances, Screenings, pARTy*

Frankfurt 21 + 22 April 1989

With: Abramovic, Anding, Blumberg, Blume, Bijvoet, Cahen, Dejong, Duguet,
Eno, Flaxton, General Idea, Gerz, Hahn, Hoover, Kiessling, Logue, Meissner,
MTV, Nakajima, Oursler, R uth, Seaman, Servaas, Snow, 2 Vasulka, Vedder,
Vrana, Wentscher, Young

*also: official introduction of the new
artist-in-residence programme at ECG Studios*

a production of ECG-TV-Studio GmbH, Frankfurt

info: ECG, Marianne Kral, Tel.+49 69 770611 Fax+49 69 770619, Adelbertsra e 44, 6 Frankfurt 90, BRD.

or: Wolfgang Preikschat, Tel. +31 20 195722 Fax+31 20 263793, Wolbrantskerkweg 142, 1069 DG Amsterdam, NL.

computer graphix & post production house **Stampij**

Studio Complete ENG sets (high-&lowband) Lowband TBC editing

Gen Locked Lumina computersystem for graphics and text. Contact: Riekje Ziengs

Warmoesstraat 135 Amsterdam 020 277426

DE FATALE STRATEGIEËN

Jean Baudrillard

vertaald door Maurice Nio en Kees Vollemans
de perfecte sluipteg naar het pure objekt
prijs f 34,90/Bfr. 700 296 pagina's
ISBN 90-71346-01-3

HET KOMPLOT VAN DE WERELD over theorie en illusie

samenstelling: Maurice Nio en Kees Vollemans
teksten/foto's van: Maurice Nio, Toni Geirlandt, Rob
Boeren, Marleen van der Stap, Elias Canetti, René de
Man, Marcel Detienne, Jean-Pierre Vernant, Piet
Rook, Kees Vollemans, Jean Baudrillard
modern is uit - postmodern is in - patafysika is een
passie
prijs f 36,-/Bfr. 750 180 pagina's (tekst, foto's)
ISBN 90-71346-02-1

DE AMBIANCE VAN HET RECHT Agnes Schreiner

Als het recht eens een instantie was, dan is het nu een
ambiance. Iedereen en alles eist zijn rechten op, eist zijn
aansluiting op het recht: een geënerveerde sfeer van
schakeling en contact. Het recht triomfeert in de
alomtegenwoordige *vraag naar recht*. Maar zijn triomf
drijft het in het nauw: het bezwijmt aan te veel regels,
te veel differenties, aan te veel integriteit ook. In de
kollektieve sommatie om overal te zijn schuilt een
uitdaging aan het recht om van het toneel te
verdwijnen, en tegen een dergelijke stompzinnige
plundering en absorptie is het minder bestand dan
tegen de meest scherpzinnige kritiek.
prijs f 24,-/Bfr. 480 76 pagina's (8 essays)
ISBN 90-71346-06-4

HET RIJK VAN DE TEKENS

Roland Barthes

vertaald door Gijs Wallis de Vries
een geschrift over alledaagse gebeurtenissen in het land
dat Japan heet
prijs f 33,-/Bfr. 660 124 pagina's
(tekst met illustraties in kleur en zwart/wit)
ISBN 90-71346-05-6

SIDERAAL AMERIKA

Jean Baudrillard

vertaald door Maurice Nio en Ernie Tee
een extatische reisbeschrijving van de Amerikaanse
non-kultuur
prijs f 31,-/Bfr. 620 201 pagina's
ISBN 90-71346-07-2

begin mei in de boekhandel

HET HORIZON-NEGATIEF

Essay over dromoscopie

Paul Virilio

vertaald door Arjen Mulder en Patrice Riemens
We kennen de absolute snelheid van het licht en het
ruimte perspectief (geometrie) van de Verlichting,
beide vastgelegd in het foto-negatief. Tot nu toe
onbekend was het licht van de snelheid (het zien tijdens
de snelheid) en het tijd-ruimte perspectief van de
versnelling (het zien van de snelheid), beide vastgelegd
in het *horizon-negatief*.

FILM AND VIDEO PACKAGES

available from

FILM AND VIDEO UMBRELLA

7 Denmark Street, London WC2H 8LS Tel: 01-497 2236
1 9 8 9

A THOUGHTFUL GAZE: THE VIDEO TAPES OF BILL VIOLA

3 programmes of tapes including

'I Do Not Know What It Is I Am Like'; Chott El-Djerid;
Anthem; Hatsu Yume (first Dream); The Reflecting Pool.

"...At the shimmering surface a trail of
visionary images often takes
your breath away."

Steven Bode, City Limits

BREDA BEBAN / HRVOJE HORVATIC:

COLLECTED VIDEO TAPES 1986 - 88

Seen in a recent showing at Riverside Studios, London, and
in the Edge 88 Festival,

a selection of rich, compelling and
atmospheric pieces by the artist/film maker duo
from Yugoslavia. Includes Taking On A Name; Bless My
Hands; Meta; Terirem; She, Four Things.

"...symbolic qualities strongly
reminiscent of Tarkovsky's cinema as
indeed is the notion of a spiritual
oneness with the world."

Angie Daniel, Independent Media

ALL PROGRAMMES ARE SUPPORTED BY
ILLUSTRATED BROADSHEETS, AND ARE AVAILABLE
FOR SINGLE AND MULTIPLE SCREENINGS.

(ingezonden mededeling)

Net Echt.

★ Like Real.



EVERY WEDNESDAY ON AMSTERDAM CABLE - CHANNEL 4 - 4-12 PM CET

KUNST RAI 89

5^e INTERNATIONALE KUNSTBEURS

RAI AMSTERDAM

24-28 MEI 1989

GASTLAND: SPANJE

SPECIALE TENTOONSTELLINGEN:

- KUNST UIT SPANJE 1972-1992
- PORTRAITS: KUNST IN FOTOGRAFIE
- EEN KEUZE

nv **Bouwfonds**
Nederlandse Gemeenten



Sdu

NV SDU

v/h Staatsdrukkerij/Uitgeverij

rai