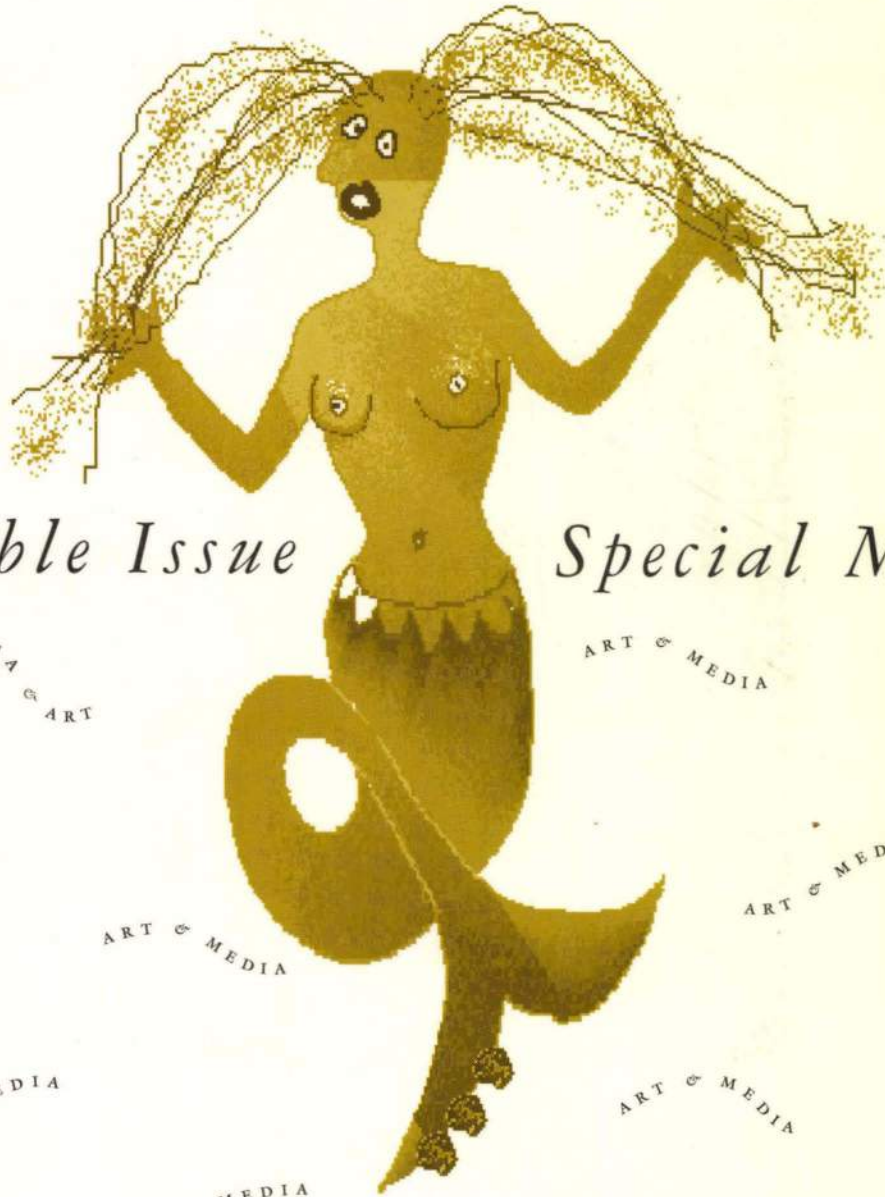


MEDIA



MATIC



! Double Issue

Special Monster

MEDIA & ART

ART & MEDIA

MEDIA & ART

ART & MEDIA

ART & MEDIA

ART & MEDIA

ART & MEDIA

ART & MEDIA

MEDIA & ART

ART & MEDIA

MEDIA & ART

ART & MEDIA

MEDIA & ART

Mediamatic vol.4 # 1&2 — Najaar / Fall 1989

NL / 17,50 — AUSTRALIA \$12 — BELGIE BF350 — BRD DM19 — CANADA \$12 — SPAIN P11200 — GREAT BRITAIN £6 — USA \$11





Abonneert

Een abonnement is goedkoper en makkelijker dan losse nummers. Benelux: Per jaar betaalt U f40,- (1 jaar = 4 x), bedrijven en instellingen betalen f55,-. Ter introductie kunt U kiezen uit 2 aanbiedingen:

● nummer gratis, òf ● de afgelopen jaargang tegen de speciale prijs van f30,-

Voor cadeau-abonnementen geldt hetzelfde.

✚ Vul in dat geval naam en adres van de ontvanger in op deze kant van de kaart.

U



Subscribe!

A subscription saves you time and money.

1 year/4 issues costs Dfl.40 (institutions/companies: Dfl.55) For postage, add either Dfl.16 (surface) or Dfl.36 (air).

Introductory offers: ● issue free,

or ● 4 back issues for Dfl.35. Gift

subscriptions work the same way. ✚ state

name and address of the receiver on this

side of the card. (1 Dfl. = £0.30 | us\$0.48

aus\$0.68 | can\$0.61 | ¥72 etc. etc. etc.)

instelling/bedrijf

institution/company

naam

name

adres

address

telefoon

fax?

telephone

begin abonnement met nummer:

issue to start subscription with

Benelux:

ik neem aanbieding ① en betaal f30 (bedrijven/instellingen f45)

ik neem aanbieding ② en betaal f70 (bedrijven/instellingen f85)

Other countries, surface mail:

I accept offer ① and will pay Dfl.46 (companies/institutions Dfl.61)

I accept offer ② and will pay Dfl.91 (companies/institutions Dfl.106)

Other countries, air mail:

I accept offer ① and will pay Dfl.66 (companies/institutions Dfl.81)

I accept offer ② and will pay Dfl.111 (companies/institutions Dfl.126)

cheque included

send me an invoice

handtekening

signature



to: **Mediamatic**

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

The Netherlands

- 2 — SIMON BIGGS *Totemic Natuur totémise Connecting Hysteria* NAAR EEN
IMAGINAIRE ECOLOGIE ♣ TOWARDS AN IMAGINARY ECOLOGY
- 8 — MAURICE NIO *Satanic Ent kuppelt Kanker-Découpage* DE PERVERSIE VAN DE
HYBRIDE † I SING THE BODY ECLECTIC
- 12 — JANS POSSEL *Blub Jeab Aaab Now!* DE EMANCIPATIE VAN DE ZEEMEERMIN
‡ THE EMANCIPATION OF THE MERMAID
- 13 — PHILIP HAYWARD *Seductive Merman formt Speelse Neptunus um*
RHAPSODIEN VAN VERSCHIL † RHAPSODIES OF DIFFERENCE
- 23 — LOUIS BEC *Chimérique Teratologie permuteert Déjà-Vues* VAN PROTHESE
NAAR ENDOTHESE † FROM PROTHESIS TO ENDOTHESES
- 28 — ANNA ABRAHAMS / KOERT VAN DER VELDE *Incestuous Devotie
worships Draconische Snowwhite* INSTANTRELIGIE IN HET TELEVISIETIJDPERK
‡ INSTANT RELIGION IN THE TV AGE
- 32 — JOUKE KLEEREBEZEM *Het Onherstelbaar Verhalende † The Irremediable
Narrative* GOD|DIEU|GOTT|GOD
- 34 — MARIJN VAN DER JAGT *Vleermuiszwarte Batjoker electrocuteert
Sex-related Vertigo* † OH, I GOT A LIVE 1 HERE
- 37 — EVELINE LUBBERS *Criminal Lombroso appiccica Partiële Masks*
HET GEZICHT VAN HET SLECHTE † THE FACE OF EVIL
- 44 — BILWET / ADILKNO *Accursed KAPOW! Plukhaart Ontroerende
Screentest* DE ALIEN EN ZIJN MEDIA ≡ THE ALIEN AND HIS MEDIA
- 46 — MAX BRUINSMA *Hifi-loos Kwartje zoekt Pay-Ear*
06 320 328 99 © THIS DOESN'T WORK OUTSIDE NL
- 48 — ALFRED BIRNBAUM *Ren Ga Ga VOETNOOT BIJ EEN KADAVR*
■■■■ FOOTNOTE TO A CADAVRE
- 49 — CAPITAL GAINS *Capital Cadavre 2* 林々林
- 53 — DIETER DANIELS *Gepatenteerde Archeoloog patentiert Marginale Dates*
UIT GEORGE BRECHTS NOTITIEBOEK VAN 1959 × FROM GEORGE BRECHT'S NOTEBOOK
OF 1959
- 56 — PAUL GROOT *Infra-Red Waarheit moraleggia kunstmatige BLIND*
DE GROTE STILTE † THE GREAT SILENCE
- 65 — BILL HARRIGAN *Adolescent Junglebook overschrijdt Scenic Paradise*
■ A NOTE ON PEGGY AND FRED IN HELL
- 69 — JEREMY WELSH *Stylistic Piccolo prahlt Vrijblijvend Katwijk aan Zee*
EEN VAKANTIELIEFDE ■ A HOLIDAY ROMANCE
- 73 — *Drukwerk / Printed Matter* 78 — *Calendar* 81 — *Index* 88 — *Letter*



Totemic Natuur totémise

N A A R E E N D E N K B E E L D I G E E C O L O G I E

De techniek stelt ons tegenwoordig in staat onze mythische symbolen materieel vorm te geven. De mythe zit niet meer in een interpretatie van het object, want dat is zelf volkomen mythisch geworden door de materiële manifestatie van de diepere beweegredenen ervan. Zowel de machine als zijn product assimileren en desublimineren het *Id* van de maker.

Het is ironisch dat een rationeel beheerst productieproces - want zo worden techniek en aanverwante wetenschappen toch beschouwd - resulteert in een dergelijke mogelijkheid. In zekere zin heeft het rationalisme ons dus de mogelijkheid geboden ons over te geven aan het 'supra-irrationele'.

Door de genetica komen fantastische hybriden van levende wezens binnen ons bereik; organismen gaan op in een andere vorm of staat. Onze relatie met de natuur is een nieuwe fase ingetreden; dit heeft niet alleen te maken met ons gevoel de touwtjes in handen te hebben, maar ook met de sociale waarden die wij toekennen aan wat we creëren. De computer veroorzaakt een soortgelijk proces in de informatie. Wat aan de basis ligt van onze droomhuishouding en van ons verstand wordt zo levensecht, dat het onvermijdelijk vaste kijk- en denkpatronen in beroering zal brengen. Hoe moeten we dit functioneel en psychologisch opvatten?

*Het Tijdperk van de Rede en
de Onderdrukking van de Mythe*

De techniek wordt over het algemeen gezien als een verschijnsel dat binnen het paradigma van de rede functioneert: het produkt van logisch onderzoek. Sinds de Verlichting wordt het menselijk ambacht geleid door deze kracht. Nu, aan het eind van de 20e eeuw, lijkt het resultaat van onze arbeid ons echter een geheel andere richting op te sturen.

Door de eeuwen heen is de symbolische inhoud van (kunst)voorwerpen steeds onderdrukt ten voordele van een functiegerichte kijk, en dit moet, hoewel het moeilijk is te zeggen hoe precies, beschouwd worden als een proces, complementair aan de ontwikkeling van het rationalisme. Was rationalisme een 'natuurlijke' zijswijze, een evolutionaire stap in de ontwikkeling van de mens, die andere sociale en mentale staten overbodig maakte, of was het een reactie op een subtieler psychisch proces, een constructie van een storende en meer specifiek menselijke hoedanigheid? Was het opkomend rationalisme een primitieve poging van het sociale mechanisme om een 'pseudo-super-ego' in het leven te roepen, om controle uit te oefenen over het - voorheen onbeheersbare - collectieve *Id*?

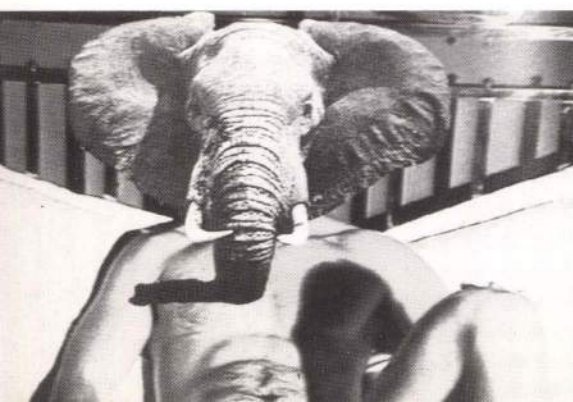
Het is duidelijk dat het kunstvoorwerp gedurende een groot deel van geschiedenis van de mensheid niet het logische en redelijke vertegenwoordigde, niet het echte en controleerbare, maar het mythische. Het diende om het individuele en collectieve onbewuste op te roepen door fysieke verschijnselen als de totem, het ritueel of de kunst. De waarde van het object is dus altijd in de eerste plaats symbolisch geweest en niet functioneel. Het oefende deze symbolische rol uit binnen een kader van denkbeelden over sociale

2

*Me
dia
ma
tic*

*vol.
4

1&2*



Connecting Hysteria

★ TOWARDS AN IMAGINARY ECOLOGY

★ Technology now enables the material realisation of our mythic symbols. No longer is the myth to be found in the interpretation of the object, for that object has become entirely mythic through the material manifestation of its deeper dynamics. Both the machine and its products function to assimilate and desubliminate the creators' *Id*.

★ It's ironic that a rationally led process of production, such as technology and its attendant sciences are generally regarded, has eventuated in this possibility. In a sense, rationalism has given us the opportunity to indulge the supra-irrational.

With genetics we see the possibilities for wild hybrids of living things; the merging of organisms into other forms and states. Our relationship with nature enters a new phase, not only regarding our sense of control but also the social values ascribed to the things we create. The computer engenders a similar process with regard to information, such that that which is the foundation of our dream economy and our understandings takes on a *motility* that is certain to disturb the established patterns of seeing and knowing. How will we regard such hybrids, both functionally and psychologically?

The Age of Reason and the Suppression of Myth

Technology is generally regarded as functioning within a paradigm of reason; the product of logical investigation. Since the Age of Reason human *artifacure* has been led by this dynamic. However, in the late Twentieth Century the fruit of our labours appear to be leading us in quite a different direction.

The historic suppression of the symbolic content of artifacts in favour of functionality must be regarded, whilst problematic in definition, as complimentary to the development of rationalism. Was rationalism a 'natural mode' of being, an evolutionary step in human development rendering redundant other social and mental states, or a response to more subtle psychological dynamics; a construction upon a disturbing and more substantial human condition? Was the emergence of rationalism a crude attempt by some social mechanism underlying our cultural constitution to initiate a pseudo-Super-ego, in order to establish control over the previously uncontrollable - our collective *Id*?

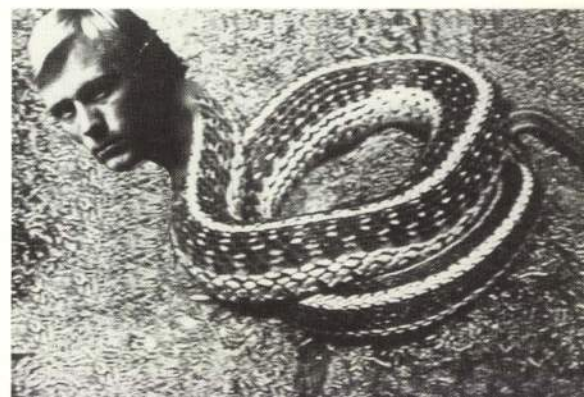
For much of human history the artifact has been seen to embody not the logical or reasonable, the factual or verifiable, but the mythic. The object functioned to invoke the emergence of the group and individual unconscious through physical manifestations such as the totem, ritual or art. The object's value has thus historically been primarily symbolic, rather than 'functional'. This symbolic role functioned relative to notions of social organisation, delineating or invoking the fundamental limits of social praxis.

Freud regarded the totem as symbolic of the dead father of

3

Me
dia
ma
ticvol.
4
#

1&2





organisatie, en het benadrukte de grenzen van de sociale gebruiken of riep deze op.

Freud zag de totem als een symbool van de dode stamvader.

De totem vertegenwoordigde de aard van het libidineuze verlangen - ten opzichte van zowel de vader als diens objecten van verlangen - en hij diende tevens als monument van de groepsschuld, die door de oerzonde van de vadermoord in de wereld was gekomen. Afgezien van de vraag of Freuds veronderstellingen juist zijn - want het ligt in de aard van zulke objecten dat ze door hun symbolische dubbelzinnigheid en flexibiliteit relatief van betekenis zijn - is er geen twijfel mogelijk over het karakter van de relatie van het object tot het veelzijdige Zelf.

Men kan hier vele kanten uit en dat maakt de zaak problematisch. Terwijl het duidelijk is dat het functionele de symbolische status van het hedendaagse object heeft overschaduwd, is de waarde van het object nog steeds als 'ondertitel' te vinden in de symbolische nabijheid ervan, als een *nexus* voor het sociale onderbewuste. Daarom ligt de waarde van dingen niet in de laatste plaats in hun functie als spiegel voor diegene die ze heeft gemaakt. Dit roept vragen op als, geeft deze spiegel een goed beeld, en geeft het een geheel, een deel of alleen een aspect van het Zelf weer - waarbij het object functioneert als een libido-constructie, of als een geëxternaliseerd super-ego - of kan het, vervormd, niet zozeer weergeven wat we zijn, maar meer hoe we onszelf graag willen zien? Het is goed mogelijk dat het object als spiegel werkzaam is in een gebied dat tussen al deze rollen in ligt.

De computer kan beschouwd worden als een poging van de maker om zichzelf te reproduceren, een spiegel in de zin als hierboven beschreven. Zo kan de computer ook als een soort totem worden opgevat, met inbegrip van alle Freudiaanse associaties. Natuurlijk speelt de computer een fundamentele rol in het ontwerp en de tenuitvoerbrenging van sociale controle. Hij heeft de rol gekregen van wat Foucault het *panoptikon* noemt, met de functie van bewaker, informatieverzamelaar, distributeur en archief. Natuurlijk is hij slechts een stuk gereedschap, maar als zodanig heeft hij, net als andere objecten, sociale macht gekregen door zijn symbolische aanwezigheid. Kunstwerk of wapen, allebei hebben ze een fundamentele betekenis die los staat van de individuele eigenschappen en het gebruik.

Gezien de primair sociale functie van de computer, en het verband met macht, ligt de klassieke Freudiaanse interpretatie van de totem voor de hand. Misschien niet

als vader of moeder, maar als een vorm van geëxternaliseerd super-ego, die ons 'sociale Id' beheerst. Het ligt echter besloten in het karakter van

zo'n symbool om juist het tegenovergestelde op te roepen. De computer kan dus in zekere zin als een spiegel van het Zelf worden gezien, en dus als weergave van het libidineuze verlangen van het Zelf naar het Zelf, een vorm van narcistische beelding, en hij wordt daardoor juist datgene wat hij in zijn andere rol als kunstmatig super-ego moet beheersen..

Waarschijnlijkheid en Onwaarschijnlijkheid

Waarschijnlijkheid is een recent begrip. De Middeleeuwse mens leefde en dacht binnen een ander paradigma dan wij. Er zaten *werkelijk* draken in het plaatselijke meer en er vlogen *echt* engelen tussen de bomen en de dood doolde in menselijke gedaante door het bos om wie hij maar tegenkwam te confronteren met zijn zeis. Het mogelijke bestond uit een heel scala van beelden die vorm kregen met behulp van het beschikbare patroon van culturele codes binnen het systeem van symbolen dat voor de hedendaagse, op logica gerichte, geest onherkenbaar is.

Het verschil komt in de visuele weergave van de wereld bijzonder goed naar voren; het gebruik van ruimte in middeleeuwse illustraties staat lijnrecht tegenover de manier waarop ruimte in moderne voorstellingen wordt gebruikt. In moderne voorstellingen staan objecten in relatie tot elkaar binnen het absolute kader van de beeldruimte, waaraan alle dingen ondergeschikt zijn. In middeleeuwse voorstellingen wordt ruimte ondergeschikt gemaakt aan de symbolische waarde van de afzonderlijke dingen. Ieder object krijgt dus zijn eigen ruimtelijk omhulsel, aangezien de plaatsing van de beeldelementen bepaald wordt door de symbolische waarde van het object in relatie tot andere objecten. De moderne beeldruimte kan in die zin objectief en democratisch genoemd worden, omdat zij ontdaan is van symbolische willekeur. De middeleeuwse ruimte is hiermee vergeleken subjectief en hermetisch, omdat de betekenissen van de afzonderlijke elementen in relatie tot elkaar en tot het referentiekader verschuiven. De middeleeuwse wereld was vol verrassingen.

Is het dan zo vreemd dat, nu de camera en dergelijke mechanische reproductiemiddelen vervangen worden door digitale beeldtechnieken, de visuele schema's aan eenzelfde verschuiving onderhevig zijn, die wegvoert van de Cartesiaanse ruimte? Wel vreemd is, dat vrijwel alle computer-graphics, die tot nog toe zijn gemaakt, binnen deze - inmiddels irrelevante - ruimtelijke conventies proberen te functioneren. Wanneer zal men andere, door de computer mogelijk gemaakte, ruimtebenaderingen gaan hanteren? Zonder twijfel is het omhulsel van een symbolische wereld net zo belangrijk als de symbolen die het bevat, en zo zal met het verschuiven van de symbolische waarden het omhulsel ook veranderen.

Wij leven in een wereld die beheerst wordt door waarschijnlijkheden; uiteenlopend van weerbericht tot beursvoorspelling en van de internationale politiek tot marketing. We vragen om waarschijnlijkheid, in de hoop ons een beeld van het heden te kunnen vormen en zekerheid te krijgen over de toekomst. Voorspellen is een exacte wetenschap geworden. Maar in werkelijkheid bouwen we een ingewikkeld labrynt, waarin op iedere hoek vele toekomst ons lokken; dit is zo ingewikkeld

4

Me
dia
ma
tic

vol.

4

#

1©2



the social group. It represented the nature of libidinal desire - toward both the father and the father's objects of desire - and as a reminder of the group guilt created through the primal crime of patricide. Putting aside the veracity of Freud's particular suppositions - for it is the nature of such objects that their symbolic ambi-guity and *motility* renders them relative in their meaning - there is no doubt as to the nature of the object's relationship to the multi-faceted Self.

Whilst it is established that the contemporary object's function has eclipsed its symbolic status, the value of the object is still to be found as a sub-text in its symbolic presence; as a nexi for the social unconscious. As such, the value of things is not least to be discovered in their role as mirrors, reflecting those that created them. Questions arise here as to whether this mirror is accurate, representing a totality; partial, rendering only an aspect of Self - the object functioning as a libidinal construct or as an externalised super-ego; or distorted, reflecting not so much what we are, but how we like to see ourselves. Possibly, the artifact as mirror functions in a space located between all these roles.

The computer may be considered as an attempt, by its creator, at self-reproduction; a mirror, as described above. There is space here to regard the computer as something of a totem, with all the attendant Freudian associations. Certainly, the computer is central in the design and implementation of contemporary mechanisms of social control. It has taken on the role of what Foucault designated the Panopticon, with its functions in surveillance and in information collection, storage, retrieval and distribution. It is of course only a tool, but as a tool it is invested with social power through its symbolic presence, in much the same manner as other objects. A work of art or a weapon each carries a fundamental significance, regardless of its individual characteristics or application.

Given the primary social role of the computer, and its relation to power, the classic Freudian interpretation of the totem is invited. If not a father, or perhaps a mother, it can be regarded as a form of externalised Super-Ego, controlling our 'social Id'. However, the nature of such a symbol is to invoke its very opposite, so the computer can be seen as a mirror of the Self and thus representative of the Self's own libidinal desire for the Self - a form of Narcissistic artifacture - and becomes the very thing that in its alternate role as artificial Super-Ego it is invested to control.

Probability and Improbability

Probability is a recent idea. For an inhabitant of Medieval culture a different paradigm functioned to that we have today. Dragons *did* live in the local lake, angels *did* fly amongst the trees, and Death, given human form, wandered about the forest seeking to apply the scythe to whomever crossed His path. The possible consisted of the full range of imaginings made material by the pattern of cultural codes available within the symbolic system; a system

unrecognisable to the contemporary logocentric mind.

This difference is especially evident in the visual representation of the world, where the use of space in Medieval illustration is opposed to that in modern pictorialism. Where objects within modern representations function relative to one another within the absolute frame of the pictorial space, thus placing all objects as subject to the representational envelope, in Medieval representations space is established as subject to the symbolic value of the individual objects. As such, each object comes with its own spatial envelope, the overall layout of the pictorial elements being dictated by the objects' relative symbolic values. In a sense, modern pictorial space can be seen as objective and democratic, stripped of symbolic *motility*, whilst Medieval space is subjective and hermetic, where the meanings of the individual elements shift in relationship to one another and the overall frame of reference. The Medieval world was one of the unexpected.

Is it therefore surprising that as the camera and such mechanical means of representation are lost in history, and replaced by the fictions of digital imaging techniques, that visual paradigms will enter a similar shift away from the continuity of Cartesian space? What is surprising, perhaps, is not this expectation but that virtually all the computer graphics ever produced seek to function within, or exploit, these established but now irrelevant spatial conventions. When will applications of other approaches to the dimensioning of space, as facilitated through the computer, occur? There is no doubt that the envelope of a symbolic world is as important as the symbols it contains, and as those symbolic values shift the nature of the envelope shall as well.

We have lived in a world envelope dominated by probabilities - from weather forecasts to financial futures, international politics to marketing. We inquire of likelihood in the hope of shaping a reality and securing a future. Prophecising has become an exact science. However, in reality we construct an intricate labyrinth where numerous futures beckon at each corner; so complex that we need to create equally complex machines to calculate these probabilities - and still it rains rather than shines. Our desire is to do with representations of time, and especially the future, what has been done with the representation of space. To fix it as a continuity of measurable and discrete (and therefore controllable) elements.



5

*Me
dia
ma
tic*

*vol.
4

1&2*





dat we net zulke ingewikkelde machines nodig hebben om de waarschijnlijkheden te berekenen, en dan nog klopt het vaker niet dan

wel. We zouden het liefst met tijdswaergaven doen, vooral met de toekomst natuurlijk, wat er met ruimtewaergaven is gebeurd: ze fixeren tot een continuüm van meetbare en afzonderlijke (en daardoor controleerbare) elementen.

Als zulke technieken iets zeker stellen, dan is het wel het inzicht dat waarschijnlijkheden nooit gemoedsrust zullen bieden, omdat de mogelijkheden nu vervelvoudigd zijn. De machines die gemaakt waren om inlichtingen te geven, hebben in hun kielzog een steeds groter wordende berg gegevens meegesleurd, waarvan ieder detail een wereld aan waarschijnlijkheden oproept. Zoveel, dat het begrip waarschijnlijkheid onder zijn eigen gewicht zou kunnen bezwijken.

Zal dit gaan eindigen in stagnatie, een verlamming door te veel keus, in een vorm van symbolische en werkelijke anarchie, of op zijn minst in een radicaal relativisme? Er is wel beweerd dat stagnatie de kern zou zijn van een postmoderne malaise. Het begrip postmodernisme gaat echter op in een walm van vage definities. Iedereen met een beetje levendige fantasie vindt dit dan ook een dodelijk saai mogelijkheid, genoeg reden die theorie over boord te gooien. Een toekomst zonder waarschijnlijkheden, waar alles binnen het systeem van culturele codes mogelijk is, zonder de eis dat er een logisch verband moet zijn, is aantrekkelijker. Een wereld waar hybriden zullen verschijnen zonder een stamboom van logische relaties.

Door de rationalistisch ontwikkelde techniek konden een geestesgesteldheid en een materiële wereld eromheen ontstaan die geen gesloten systeem vormden. Fantaseren over beesten en demonen is één, maar ze tastbaar maken is heel iets anders.

We kunnen onze omgeving al radicaal veranderen; we creëren door genetische manipulatie levensvormen en gebruiken computers om gegevens te synthetiseren. Maar wat is onze relatie tot datgene wat we maken? Wat zijn onze angsten en wensen, en hoe zullen deze enerzijds het karakter en het lot van deze schepsels en anderzijds onze reacties daarop beïnvloeden?

De symbolische betekenis die we aan dingen hechten wordt ingegeven door conflicterende elementen van het Zelf - in Freudiaanse termen het *Id* en het *Super-ego*. Dit wordt vooral duidelijk bij bepaalde zaken als kunstwerken, en zaken die met ritueel te maken

hebben. Toch gebeurt het ook bij objecten als trappen, spiegels, auto's en computers. Deze relatie tussen het Zelf en het object is werkzaam op

twee niveau's - productie en consumptie. Het proces is echter op beide niveau's gelijk. De associatieprocessen domineren over de betekenisopbouw, waarbij ieder ding, als een teken, vele referenten heeft. Het samenspel tussen deze referenten zorgt ervoor dat iets een rijkere betekenis krijgt. Het is een verbeeldingsproces.

Een Denkbeeldige Ecologie

De computer is niet alleen een middel, maar ook een object waar lezingen op worden geprojecteerd, omdat hij in een netwerk van associaties en herinneringen wordt geplaatst. In bepaalde opzichten heeft de computer binnen de hedendaagse cultuur een sterk totem-achtig karakter aangenomen, en net als bij totems is de voornaamste rol ervan om dingen op te roepen. Dit oproepen draagt de mogelijkheid tot werkelijke macht in zich. Deze macht is niet alleen een afgeleide van de evidente mogelijkheid tot macht over informatie, de internationale machtskoers, maar ligt ook in zijn totem-achtige aanwezigheid binnen de cultuur.

De produkten van deze machines en andere technieken zullen een soortgelijke psychische weerklank oproepen, en, gezien het irrationele karakter van de bron van interpretatie en verbeelding, lijkt het onwaarschijnlijk dat die produkten op logische constructies zullen lijken. Dit gaat natuurlijk in meerdere of mindere mate voor elk object op. Men hoeft maar naar een auto te kijken. Die heeft weliswaar een functie, maar wat overheerst bij het zien van een auto is functioneel niet te rechtvaardigen, namelijk begeerte..

Laten we ons nu eens voorstellen hoe deze non-beginselen toegepast kunnen worden op het ontwerpen van leven. Het sleutelwoord is hier 'ontwerp'. Ontwerpen is een menselijke bezigheid die erop is gericht menselijke behoeften te vervullen, die in de eerste plaats psychisch zijn. De wereld en de levende wezens daarin zijn niet ontworpen, maar hebben zich ontwikkeld, eerst zomaar, later geselecteerd door overlevingsmechanismen. Ik zou me kunnen voorstellen dat een *art director* beweert dat soortgelijke processen zich afspelen in de ontwikkeling van het design in de maatschappij, maar iets zegt me toch dat er een groot verschil is tussen het bevredigen van de menselijke libido en het bevredigen van de basisprincipes van de natuur. Aan de andere kant is het, gezien de doorgaans armetierige menselijke verbeelding, waarschijnlijk dat de maaksels uit het laboratorium van de geneticus banaal zullen afsteken vergeleken bij sommige geïnspireerde hallucinaties van de natuur zelf.

De relatie van de mensheid tot de wereld heeft zich in gelijke tred ontwikkeld met haar mogelijkheid tot beheersing en omvorming ervan. Nu hebben we niet alleen de mogelijkheid de natuur te veranderen, maar ook om haar te maken. Van oudsher was dit alleen mogelijk in het symbolische universum, en werd hiervan alleen door mensen als kunstenaars en mythologen gebruik gemaakt. Paradoxen te over dus. Vragen als hoe de wereld er in de toekomst uit zal zien, en wat onze relatie daarmee, en dus met onszelf, zal zijn, blijven nog onopgelost. Maar ze zijn van het grootste belang.

vertaling Barbara Groenhart

6

Me
dia
ma
tic

vol.
4

1&2



▲ If the technologies involved in this process allow anything, it is the comprehension that finding peace amongst probabilities is a falsity, for the options available have now exploded. The machines created to shift information and deduce futures have left in their wake ever growing quantities of data, each detail suggesting numerous likelihoods. In fact, so many that the notion of probability may be seen to be collapsing under its own weight.

Is this to result in stasis, a paralysis engendered by too much choice, or a form of symbolic and actual anarchy - at least radical relativism. Some claims to stasis being at the centre of a Post-Modern malaise have been made however, as the notion of Post-Modernism apparently disappears in a smoke of vague definitions, to the creative imagination this option appears insurmountably boring (which is probably as good a reason as any other for jettisoning such a theory). A little light cast on a future without probabilities seems more tantalising. A universe where everything is possible within a system of cultural codes without the requirement of logical association. A world where hybrids can emerge without reference to a pedigree of logical relations in their genealogy.

Rationalism has allowed the development of technologies that give opportunity for the emergence of a state of mind, and the materialisation of a world about it, which is not bound as a closed system. Alternately, it is one thing to play with notions of beasts and demons; quite another to create them corporeally.

As we gain the facility to radically alter our environment, using genetics to create life forms and computers to synthesize data, what are our relations (to be) with these things thus created? What are our fears and desires and how will they shape firstly, the nature and destiny of these things, and secondly, our response to them?

The symbolic loading of things is led by the conflicting elements of Self - in Freudian terms, the Id and Super-Ego. This is especially evident in certain classes of things such as artworks and ritual related objects. Nevertheless, this process can be discerned in other things, such as a stairway, a mirror, an automobile or a computer. This relationship between Self and the object is operative at two levels - production and consumption - but the process is the same at both. The processes of association dominate the construction of meaning, each object - as a sign - having many referents. It is the interplay between these referents that allow the fuller meaning of things to be constructed. The poetic principle is the process of the imagination.

An Imaginary Ecology

The computer is not only a means - perhaps that is the least of its value - but also an object upon which readings are placed, as it is situated within a web of associations and memories. The computer has taken on a powerful totemic character in contemporary culture and, like other totems, its primary role is to invoke. This invocation has the potential to real power which is not only a function of the computers

evident facility for the management and control of information - the international currency of power - but is also situated within its totemic presence within culture.

The products of these machines and other technologies will carry with them similar psychological resonances, and given the essentially irrational nature of the source of interpretation and imagination it seems unlikely that such products will resemble logical constructions. This is of course true, to some extent, of any object. One need only consider an object such as an automobile. True, it has a function, but most of the elements active within its manifestation are functionally gratuitous, their primary value to be found in the nature of desire.

Imagine these non-principles applied to the design of life. Here the operative word is 'Design', a human occupation intended to gratify human needs that are primarily psychological in nature. The world, and the organisms within it, on evidence contrary to Judeo-Christian belief, were not so much designed to meet humanities needs and pleasures, but evolved, initially at random, and then selected through the mechanisms of survival. I imagine an Art Director might argue that similar processes occur in the development of Design in society, but somehow I feel there is a large difference between the satisfaction of the human libido and the satisfaction of natures basic principles.

Are we then to remake the world along Divine lines, where we place ourselves as Divinity and as subject? Is the poetic principle of the imagination to circumscribe its extent and nature? Probably, and perhaps not surprisingly, given the general poverty of the human imagination, it is likely that the products of the geneticist's laboratory will appear quite banal when compared to some of the inspired hallucinations that nature has produced on its own.

In the final analysis humanities relationship with the world has evolved as its ability to control and shape it has developed. Now we have available the means to not only edit nature, but to produce it. Traditionally, this has only been an option with effect upon the symbolic universe, and exercised by the likes of artists and magicians. Paradoxes abound here, and questions as to what this will mean for the shape of the world to come and our relationship with it and thus ourselves, remain outstanding and of urgent concern.



Satanic Ent kuppelt

DE PERVERSIE VAN DE HYBRIDE

Elk hybridisch wezen is tegennatuurlijk en dus pervers. Door de ene soort te koppelen aan de andere perverteert het de natuur en bederft het Gods schepping. Al vanaf den beginne drijven bastaarden de spot met de natuurlijke eenheid en zuiverheid van de soorten. Toch moet men niet verbaasd staan wanneer de natuur zelf aan de wieg blijkt te staan van de verdorven lust van het kruisen. Aan de deugdzaamheid die haar wordt toegeschreven heeft de natuur heimelijk lak, liever koestert ze het wanschepsel waarmee ze zichzelf kan ironiseren: de hybride.

Het zien van een hybride creëert een specifieke sensatie. Zelfs al betreft het enkel een bronzen

beeld,
de

8

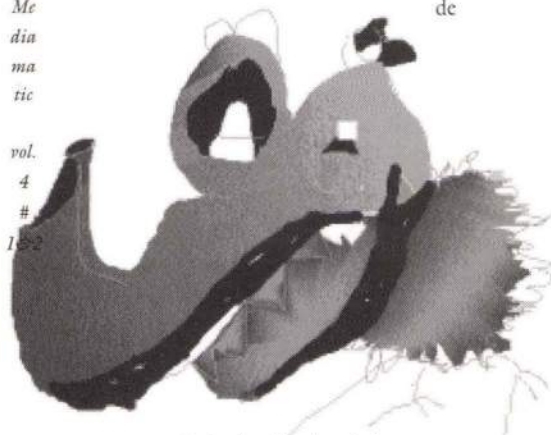
Me
dia
ma
tic

vol.

4

#

182



huivering die door je heen voert wanneer je oog in oog staat met een hybride, met de Chimaera bijvoorbeeld, vloeit direct voort uit de absurde heterogeniteit van zijn uiterlijk. Zoals de Chimaera zich aan je voordoet, met van voren de kop van een leeuw, van achteren die van een slang, terwijl uit zijn rug de kop van een geit groeit, is dit monsterdier niet alleen schrikwekkend door zijn onwezenlijke, vervaarlijke verschijning - juist de helderheid van zijn onwezenlijkheid, de vanzelfsprekendheid en het simplisme waarmee de drie koppen aan elkaar zijn gelast, baart onrust.

Alle wezens die op dergelijke wijze met hun eigen absurditeit koketteren en hun anomalie zo

helder weten te presenteren baren onrust. Ze zijn niet te vertrouwen. Het is alsof er met je wordt gesold. Je bent ten prooi aan de ironie van de natuur.

Er is niets mysterieus aan een hybride. De surrealistische mystiek van de onscherpe overgangen is ver te zoeken. De Zeemeermin is boven het middel

een vrouw, eronder een vis, de Centaur is half een man, half een paard, de Griffioen is van voren een adelaar en van achteren een leeuw. Alle combinaties zijn inzichtelijk, elk afzonderlijk bestanddeel van een hybride is moeiteloos te benoemen, maar tegelijkertijd gaat het hybridische geheel zelf het begrip te boven. Het mysterie schuilt dus elders, niet in de heterogeniteit op zichzelf maar in de onzinnigheid ervan en in de helderheid waarop deze onzinnigheid is belichaamd.

Of is iemand in staat de zin van de Zeemeermin te duiden? Is er historisch gezien een latente behoefte aan de Hippogryph? Bestaat er iets dergelijks als een psychoanalyse van de Minotaurus? Absurd. De hybride kent geen zin en geen psyche. Wat dat betreft is de onproblematische, botte wijze waarop een stuk dier aan een stuk mens is gehecht - het wonderlijke simplisme van de las - al symptomatisch voor de algehele afwezigheid van een

dieptestructuur. De hybride is een volstrekt kunstmatige verschijning waarachter niets schuilgaat, of het moet een godheid zijn die zich graag siert met de eclectische tronie van een entbastaard.

Ook het *cadavre exquis* van de Surrealisten (wat overigens wel zeer scherpe overgangen kent) toont de afgrond tussen de woorden en de vormen. Alhoewel dit spel aanvankelijk bedoeld was om de logica te doorbreken en door te dringen tot de diepere essentie van het toeval, brengen de op onzinnige wijze gekoppelde woorden en vormen juist de ironie van het toeval aan het licht. De onzinnigheid van de koppeling vormt de kracht van de hybride, de bron van zijn demonie.

Het is alsof het kruisen zelf een bepaalde elektriciteit opwekt, een demonische energie die aanzet tot weinig goeds. Want hybriden zijn niet goedaardig, de mythologische nog het minst. Soms zijn ze voorboden van onheil, soms bewakers van een verschrikkelijk geheim, dan weer verleiders die de mensen de dood injagen. De Minotaurus en het labyrint, de Sfinx en het raadsel, de westerse Draak en de schat, de Chinese Hsiao en de droogte, de Sirenen en hun lied, de Harpijen en hun onstilbare honger - alle hybriden bezitten zo een attribuut dat

Kanker-Découpage

I S I N G T H E B O D Y E C L E C T I C

£ Every hybrid creature is anti-nature and therefore perverse. By joining one kind to another it perverts Nature and taints God's creation. Even in the beginning hybrids have ridiculed the natural unity and purity of species. Yet one shouldn't be surprised when from Mother Nature's bosom springs this warped desire to engender unholy alliances. Mother Nature secretly doesn't care a fig for all the virtuousness that is attributed to her, rather she prefers to devote herself to a form she knows satirizes herself: the hybrid.

£ Seeing a hybrid creates a specific sensation. Even if it's merely a bronze sculpture, the frisson that runs through you when you stand eye to eye with a hybrid, with the Chimaera for instance, results from the absurd heterogeneity of its external appearance. Just in the way that the Chimaera affects you with its lion's head front half, its snake's head rear and the goat's head springing out of its back, this monstrous beast is terrifying not simply because of its unreal and awful appearance but through the actual obviousness of its unreality, the ease and directness with which the three heads are combined.

All creatures that flaunt their absurdity in this way and so blatantly parade their anomaly are disturbing. They are not to be trusted. It is as if you are being hoodwinked. You are the victim of Mother Nature's irony.

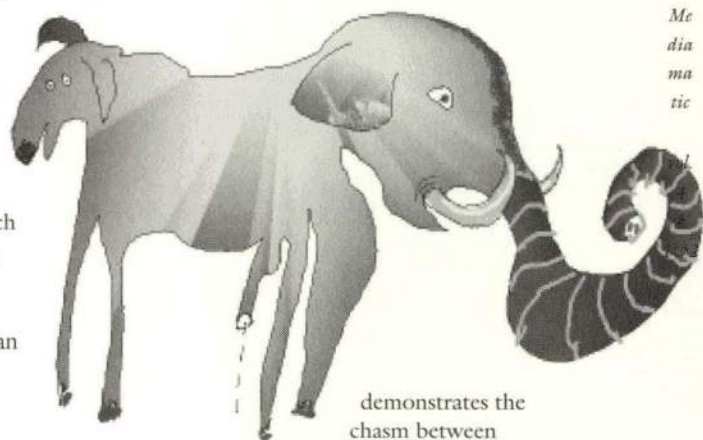
There is nothing mysterious about a hybrid. There is no vague Surrealist mysticism here. The top half of a mermaid is a woman, her bottom half is a fish, the Centaur is half-man, half-horse, the Griffin's front is an eagle, its rear a lion. All combinations require insight, each separate component part

of a hybrid is easy to name, but put together the hybrid entity defies comprehension. So the mystery is to be found elsewhere, not in heterogeneity per se but in its absurdity and in the clarity with which this absurdity is embodied.

Or is there someone who can explain the meaning of the Mermaid? In terms of history is there some latent need for the Hippogryph? Have we discovered the psychoanalysis of the Minotaur? Absurd. The hybrid has no meaning or psyche. In that sense the unproblematic and blunt way in which a piece of animal is attached to a piece of man - the bizarre immediacy of splicing - is already symptomatic of the complete absence of any deep structure. The hybrid is a totally artificial being behind which nothing is hidden, or it must be a godhead that delights in adorning itself with the eclectic mug of a push-me-pull-you.

The Surrealists' *cadavre*

exquis (which is actually compiled out of extremely well-defined composites)



demonstrates the chasm between words and forms.

Although this game was initially intended to break through logic and to reach the deeper essence of chance, in fact words and forms linked in some absurd way reveal the irony of chance. The absurdity of the connection is the hybrid's power, the source of its demonism.

It is as if this process of hybridization causes a particular kind of electricity, a demonic energy that results in little of any benefit. Because hybrids are not by nature benevolent, least of all the mythological. Sometimes they are harbingers of doom, sometimes the guardians of

hun demonische karakter nog eens bekrachtigt (maar kun je eigenlijk wel spreken van de Minotaurus los van het labyrint, van de Sirene los van haar gezang?).

Naast de huivering als gevolg van de absurde heterogeniteit is er dus tegelijk de schrik die veroorzaakt wordt door het demonische karakter van de hybride. Het is mogelijk dat hybriden zijn uitgedacht om al het vreemde en duistere dat de mens omringt te bezweren. Niet voor niets waren de mythologische hybriden zinnebeeldige voorstellingen van vraatzucht en verleiding, dronkenschap en barbarij. Om enigszins vat te krijgen op deze demonische wereld, is de mens wel gedwongen zich daar een

werkelijkheid), natuurlijk is zijn mythische en magische kracht verschaald en natuurlijk is wat eens een kunst was, de kunst van de hybridisatie, in onze huidige promiscue cultuur verworden tot een kunstje, een fletse afspiegeling van de oorspronkelijke perversie van het kruisen - dit alles is waar, maar wat intact blijft is de hang naar eclecticisme, de idiote wil tot bastaardij, die ons ervoor behoedt dat het universum gecorrumpereerd wordt door al te veel edele, reine, vrome schepselen en volbloeden.

Wanneer een ding, een dier, een god of een mens geboren wordt, moet men ze ogenblikkelijk onderwerpen aan een vrolijke recycling. Tegenover het principe van de zuiverheid (en het maakt niet uit of de bewaarder daarvan nu God heet of Design) moet men stellen het principe van de hybride, het maniërisme van de wereld.

De vraag is nu: als de mythische macht van de hybride verdwenen is, wat blijft dan nog over van de huivering wanneer we er een zien? De huivering is nog even sterk - alleen gaat ze niet meer uit van één mooi monsterachtig exemplaar maar van een compleet monstreuze cultuur waarvan we deel uitmaken, niet meer van één specifieke en omliggende bastaardvorm maar van de totale hybridische produktie. En dan doel ik niet alleen op platenspelers die gehanteerd worden als gitaren, fietsen die een kruising zijn tussen een badkuip en een autopod, horloges die tegelijk rekenmachines zijn (om maar een paar 'gewone' hybriden te noemen), maar ook de politieke coalities, de architectonische en muzikale stijlen, de gerechten en de kleding, de gezichten die steeds meer beginnen te lijken op compositie-foto's van de politie (een extreem voorbeeld is het gezicht van Donald Sutherland, een aristocraat geënt op een boer).

Hoe sterk deze huivering is, merkt Saladin Chamcha, één van de twee protagonisten in *De duivelsverzen* van Salman

Rushdie, wanneer hij moeizaam geneest van een dubieuze gedaanteverandering (hij kreeg horens en bokkepoten). Hij schrijft zichzelf veel rust en veel televisie voor, en terwijl hij dwangmatig van het ene kanaal naar het andere switcht, blijkt het scherm bol te staan van de freaks: *in Dr. Who waren het mutanten, 'Muta's', wonderlijke wezens, die gekruist leken te zijn met landbouw- en andere werktuigen: bakselaars, graafmachines, zaagbokken, drillboren, handzagen, onderaanvoering van wrede priesters die Mutilaziaten beetten; kinderprogramma's leken uitsluitend bevolkt door humanoïde robots en wezens die een lichamelijke metamorfose hadden ondergaan, terwijl programma's voor volwassenen een onafgebroken stoot misvormde nevenprodukten lieten zien van de nieuwste opvattingen der moderne geneeskunst en haar medeplichtigen: moderne ziekten en oorlog. Een ziekenhuis in Guyana had zo te zien het lichaam van een volgroeide meerman, compleet met kieuwen en schubben. In de Schotse Hooglanden was weer wolfsziekte in opmars. De genetische mogelijkheid centauren te maken werd serieus besproken. Een operatie voor geslachtsverandering werd getoond.* Dit televisiestaren heeft als effect dat er maar bitter weinig overblijft van zijn voorstelling van de normale, gemiddelde kwaliteit van de werkelijkheid. Dan schrikt hij op, een programma over tuinieren toont beelden van een 'chimerische enting' van twee verschillende boomsoorten, met als resultaat een chimaira met wortels, geplant in Britse aarde, de vegetale evenknie van hemzelf, een Indiër, geënt op de Britse cultuur. *Tussen al die televisiebeelden van dit hybride-tragedie - de nutteloosheid van meermannen, de mislukkingen van de plastische chirurgie, de Esperanto-achtige wezenloosheid van veel moderne kunst, de Coca-kolonisatie van de planeet - kreeg hij dit ene aangereikt. Het was genoeg. Hij zette het toestel uit.*

10

Me
die
ma
ticvol.
4

1©2

voorstelling van te maken en zulke gedochten te verzinnen, want wanneer het monstrem zelf werkelijk zou verschijnen, zou het te schrikbarend zijn en niet in beelden vast te leggen.

Maar eigenlijk is een dergelijke verklaring onbevredigend. Het verklaart namelijk niet waarom de hybridisatie zich heeft kunnen doorzetten tot in onze moderne technologische bastaardprodukten (ik noem maar een simpele huishoudelijke hybride: een roomklopper die ook gebruikt kan worden voor het uitpersen van sinaasappels). Want natuurlijk heeft de tijd erg geknaagd aan het prestige van de hybride (*we geloven*, zoals Jorge Luis Borges zegt, *in de leeuw als werkelijkheid en als symbool; we geloven in de Minotaurus als symbool, maar niet meer als*

£ some dreadful secret, or seducers who lure mere mortals to their deaths. The Minotaur and the labyrinth, the Sphinx and the riddle, the Western Dragon and the treasure, the Chinese Hsiao and the drought, the Sirens and their song, the Harpies and their insatiable hunger - hence each hybrid possesses the attribute that confirms its demonic character (but how can one speak of the Minotaur without the labyrinth, the Siren without her singing?).

This absurd heterogeneity results not only in a frisson but also in actual fright that is caused by the hybrid's demonic character. Possibly hybrids were thought up to exorcise all the weirdness and murk surrounding human beings. It was no coincidence that mythological hybrids were symbolic representations of voracity and enticement, drunkenness and barbarism. Human beings are compelled to create a precise image of the demonic world, because real monstrosity is too dreadful and cannot be depicted.

Ultimately this kind of explanation is unsatisfactory. It does not explain why hybridization has persisted right to our modern technological crossbreed products (take, for instance, one simple household hybrid: a whisk that can also be used to squeeze oranges). Because of course time has eaten away at much of the hybrid's prestige (*we believe*, as Jorge Luis Borges says, *in the lion as reality and as symbol; we believe in the Minotaur as symbol, but no longer as reality*), of course its mythical and magical power has waned and of course what was once an art, the art of hybridization, had degenerated in our promiscuous culture into merely being a trick, a pale imitation of the original perversion of the crossbreed. All this is true, yet what

remains unscathed is the predilection for eclecticism, the idiotic desire for bastardization that protects us from letting the universe become corrupted by too many noble, pure, god-fearing creatures and full-bloods.

When an object, animal, god or person is born, one has to subject them to an immediate brisk recycling. Against the principle of purity (and what does it matter if its defender is called God or Design) one must posit the principle of the hybrid, Mother Nature's little irony.

The question is: if the hybrid's mythic power has evaporated, what then remains of the accompanying frisson on seeing one? Perhaps the frisson is no longer the result of one specific, defined mongrel form but of the whole hybrid production (and that includes fruit, the human body, music and politics), no longer the result of one magnificent monstrosity but of a completely monstrous culture of which we partake. One of the two protagonists of *The Satanic Verses*, Saladin Chamcha, notices this after a laborious cure for a doubtful metamorphosis (he grew horns and cloven hooves). He prescribes himself plenty of rest and lots of television and as he obsessively switches from one channel to the next, the screen seems to be bulging with freaks: *There were mutants - 'Mutts' - on Dr Who, bizarre creatures who appeared to have been crossbred with different types of industrial machinery; forage harvesters, grabbers, donkeys, jackhammers, saws, and whose cruel priestchieftains were called Mutilasians; children's television appeared to be exclusively populated by*

humanoid robots and creatures with metamorphic bodies, while the adult programmes offered a continual parade of the misshapen human by-products of the newest notions in modern medicine, and its accomplices, modern disease and war. A hospital in Guyana had apparently preserved the body of a fully formed merman, complete with gills and scales. Lycanthropy was on the increase in the Scottish Highlands. The genetic possibility of centaurs was being seriously discussed. A sex-change operation was shown. This square-eyed viewing had the effect that precious little remains of his conception of the normal,



average quality of the real. Then he takes fright: a program about gardening shows images of a 'chimeric graft' of two different kinds of trees which results in a chimera with roots, planted in British soil, the vegetable equivalent of himself: an Indian, grafted onto British culture. *Amid all the televisual images of hybrid tragedies - the uselessness of mermen, the failures of plastic surgery, the Esperanto-like vacuity of much modern art, the Coca-Colonization of the planet - he was given this one gift. It was enough. He switched off the set.*

translation Annie Wright

11

Me
dia
ma
tic

vol.
4

1&2

Blub Jeab Aaab NOW!

DE EMANCIPATIE VAN DE ZEEMEERMIN

↓ THE EMANCIPATION OF THE MERMAID

De slechte reputatie van de zee-god Triton, Poseidons zoon, heeft er toe geleid dat de zeemeerman volledig in de vergetelheid is geraakt of liever gezegd uit ons geheugen is verdrongen.

↓ The bad reputation of the sea god Triton, son of Poseidon, has resulted in the merman being relegated to complete oblivion or rather he has simply been repressed from memory.

Het verhaal gaat dat dit half man/half vis wezen aan het strand van de oceaan vrouwen overviel en gebruikte. Triton werd hierom door Poseidon teruggefloten en gedegradeerd tot dienaar in het gevolg van deze opperzeegod. Bij wijze van straf kopiëerde Poseidon Triton 50 keer, waardoor de Tritonen even groot in aantal waren als hun vrouwelijke tegenpolen in het gevolg van Poseidon, de Nereïden.



According to the story this half man/half fish assaulted and used women on the ocean's shore. Hence Triton was summoned by Poseidon and demoted to the rank of servant to the sea god's retinue. By way of punishment Poseidon duplicated Triton 50 times so that there were as many Tritons as their female counterparts in Poseidon's

retinue, the Nereïds.

Deze zeenymfen hebben de gave om verschillende gedaantes aan te nemen. Ze hebben als taak zeelui op te vrolijken en hen te helpen wanneer ze in nood verkeren. Hun schoonheid en hulpvaardigheid hebben in grote mate bijgedragen aan hun populariteit. De gedaante van de Nereïden komt sterk overeen met het beeld dat wij hebben van de zeemeermin: mooie, dienstbare vrouwen met lange blonde haren, verleidelijk kwispelend met hun staart. Kortom: onschuldige wezens. Maar de tijd heeft niet stilgestaan. Begrippen als emancipatie en zelfverwerkelijking zijn ook aan hen niet voorbijgegaan. Heeft dit proces zich bij de meeste Nereïden zeer geleidelijk voltrokken, er is één zeemeermin waarbij het in een razend tempo is gegaan. Zij heeft haar gave om zich te kunnen transformeren uitgebuit en de gedaante van Madonna aangenomen. In *Cherish* (1989) zien we haar gekleed in een strak jurkje uitdagend op de grens van zee en strand liggen. In zee spelen drie Tritonen - vriendelijk en behulpzaam - met een zeemeerkindje. Geheel onderworpen aan de grillen en wensen van de zangeres koesteren ze haar geliefde zoon. 'Verkleed' als Madonna heeft de meermin zich onttrokken aan de macht van de (zeemeer)man en heeft ze de rollen omgedraaid.

These sea nymphs have the gift to assume different forms. Their task is to cheer up sailors with games and dance and to help them in times of need. Their beauty and helpfulness have contributed greatly to their popularity. The Nereïds' form clearly corresponds to our image of the mermaid: beautiful subservient women with long blond hair, wiggling their tails seductively. In short: innocent creatures. But time has not stood still. Ideas such as emancipation and self-realization have not passed them by.

Although this process has been extremely gradual with most Nereïds, there is one mermaid who has undergone it at breakneck speed. She has exploited her gift to transform herself and has assumed the form of Madonna. In the clip *Cherish* (1989) we see her wearing a tight dress and lying provocatively between sea and sand. Nearby three friendly and obliging Tritons are playing in the sea with a merchild. Completely subjected to the singer's whims and wishes they cherish her beloved son. 'Dressed up' as Madonna the mermaid has completely withdrawn from (mer)Man's power and has reversed the roles.



Hoe het met de emancipatie van enkele van haar zusters in de media is gegaan schetst Philip Hayward in het volgende artikel.

In the following article Philip Hayward outlines how emancipation is developing in terms of some of her sisters in the media.

12



MADONNA
+ mecradonissen
in *Cherish*
1989

Seductive Merman vormt Speelse Neptunus um

RHAPSODIES OF DIFFERENCE

De zeemeermin-mythe en haar radicale herinterpretatie in

Ulrike Zimmermans *Touristinnen* en de Tom Tom Clubs *Suboceania*



The Mermaid Myth and its radical re-interpretation in Ulrike

Zimmerman's *Touristinnen* and the Tom Tom Club's *Suboceania*

Hoewel Ulrike Zimmermans performance-video *Touristinnen* en de video-clip *Suboceania* van de Tom Tom Club niet specifiek het 'probleem van de zeemeermin' tot onderwerp hebben is, zijn beide gebaseerd op aspecten van de zeemeermin en haar mythische associaties, en geven zij er tegelijkertijd op kritische wijze een nieuwe vorm aan. Daarom zijn deze projecten een teken van de bijzonder uitgesproken weerklank die de symbolische figuur van de zeemeermin vindt in de westerse cultuur. Los van veranderingen in opvatting over het vrouwelijk schoonheidsideaal, over de sociale waardering van de vrouw, de 'vrouwelijkheid' en het seksuele verschil, komt de zeemeermin al minstens duizend jaar voor in verschillende visuele en literaire media - nu eens versmolten met haar boosaardige zuster de Sirene, dan weer neergezet als een onschuldige zwerfster (zoals in het beroemde sprookje van Hans Christiaan Andersen). Af en toe wordt ze gekarakteriseerd vanwege haar promiscuïteit.¹

De onverwoestbaarheid van de zeemeermin-mythe, in welke vorm zij ook gegoten wordt, hangt samen met de vrouwelijke symboliek. Het lot van de middeleeuwse zeemeermin lijkt hier het bewijs van; deze figuur is tegenwoordig zodanig in vergetelheid geraakt dat de Shorter Oxford English Dictionary er een voor haar doen quasi-feministische definitie van geeft: *the male of the mermaid*. Dat deze term nu in onbruik is geraakt verraadt de bijzondere kracht van de zeemeermin-mythe, een kracht die voortkomt uit historisch gegroeide aspecten als het mannelijk verlangen en het besef van seksueel onderscheid.

Het Vrouwelijk Gemis

Ook al bestaat er tot nu toe nog geen opmerkelijke culturele analyse van de zeemeermin als fantasie-figuur, toch is de zeemeermin wel degelijk ontvankelijk voor analyse, en wel via de Freudiaanse en Lacaniaanse psychoanalytische benadering en de vormen van (Engelstalige) filmtheorie die hierop gebaseerd zijn. De filmische figuur van de zeemeermin is vooral duidelijk *verklaarbaar* met de benadering van Laura Mulvey in *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.²

↓ Though neither are specifically addressed to the 'problem of the mermaid' Ulrike Zimmerman's performance video *Touristinnen* and the Tom Tom Club's *Suboceania* pop clip are both works which simultaneously derive from and critically re-figure aspects of the mermaid and her mythic associations. In this, their projects reflect the peculiarly pronounced resonance of the mermaid as a symbolic figure in Western Culture. For the last thousand years (at least), despite changes in fashions of female beauty, or of social perceptions of the female, 'femininity' and sexual difference; the mermaid has been present in a range of visual and literary media - sometimes conflated with her predatory sister, the siren, sometimes cast as an innocent waif (as in Hans Christian Andersen's famous fairy tale) and occasionally characterised in terms of her promiscuity.¹

Whatever the inflection of its uses however, the durability of the mermaid myth is premised on the female nature of its symbolism. This is underlined by the fate of the medieval *merman*, a figure which has now fallen into such obscurity that the Shorter Oxford English Dictionary extends it a rare quasi-feminist definition as *the male of the mermaid*. The obscurity of this usage is a significant pointer to the particular potency of the *mermaid* myth, a potency which derives from historically transcendent aspects of masculine desire and perceptions of sexual difference.

The Female's Lack

Despite the absence of notable cultural analyses of the mermaid as a fantasy figure, the mermaid is clearly amenable to analysis within both those approaches developed by Freudian and Lacanian psychoanalysis and those forms of (anglophone) film theory which have drawn upon them. In particular, the cinematic figure of the mermaid is clearly 'explainable' in terms of the combination of Freudian and Lacanian approaches employed

13



1 & 2

1. In het zestiende- en zeventiende-eeuwse *gemene* Engels betekende *mermaid* prostituee
↓ In Sixteenth and Seventeenth Century English *mermaid* was a colloquial term for a prostitute.

2. in *Screen* vol.16 no.3, herfst 1975.

PHILIP HAYWARD

MIRANDA
in *Miranda*,
1947



↓ by Laura Mulvey in her seminal *Visual Pleasure and Narrative Cinema* thesis.²

Selectively simplified for the purposes of this piece, the key aspects of this approach emphasise that the crucial difference between the male and female (as perceived within patriarchal culture) is the female's *lack*, both physically and symbolically, of the male phallus. As Mulvey argues, drawing on Freud and Lacan, this produces two separate but inter-related male impulses - a fascination with the 'otherness' of the female which leads to the voyeuristic objectification of the passive female figure, and a parallel perception of the active female as threatening to the patriarchal order and therefore requiring control and/or punishment. As a number of feminist writers have emphasised,³ these two aspects are perhaps most clearly manifested in the complex 'erotic threat' figure of the *femme fatale* as represented in classic *film noirs* such as *Gilda*, *Out of the Past* and *Double Indemnity*.

The aspects of this theory relevant to an understanding of the development of specific versions of the mermaid figure in popular cinema and culture in general, are the concept of *lack* (referred to above) and the process of *reactive fetishisation* (particularly with regard to visibility). In the case of the mermaid these are primarily focused on the mermaid's lower body/tail. Unlike the human female whose uncovered body clearly reveals both the *lack* of a penis and the *presence* of labia and a vaginal opening, the mermaid, whose lower body/tail is most often represented uncovered, reveals both a *lack* of male organs and, like the airbrushed centre-folds of Fifties and Sixties male magazines, an absence of the (supposedly threatening) manifestations of female physicality. Instead, this anatomical absence is compensated for by the presence of a piscine tail apparently unpunctured by female genitalia and usually portrayed (in a classic fetishistic manner) as glittery and golden. This fetishised aspect is further compounded by another convention of the physical portrayal of mermaids (a factor resultant from continuing social taboos around female nudity), the depiction of their (unclothed) breasts covered by luxuriant tresses of cascading (blonde) hair - the further obscuring of a primary sexual aspect by a secondary fetishisation.

Centrefold Sensuality

The most developed representations of the mermaid in the audio-visual media have, to date, been those in the three feature films *Miranda* (directed by Ken Annakin, UK, 1947), *Mr Peabody and the Mermaid* (directed by Irving Pichel, USA, 1948) and *Splash!* (directed by Ron Howard, USA, 1984). The mermaid figures of these films adhere closely to the stereotype sketched above and are all emphasised in terms of their seductive beauty - all three being played by young curvaceously slender actresses with (highly styled) long (blond) curly hair. Similarly, in the classic manner, their lower bodies are modelled on

the rear third of a fish, but with the tail fin transposed from a vertical to a horizontal alignment.

While the two Forties features *Miranda* and *Mr Peabody and the Mermaid* are particularly interesting by virtue of originating from a period when the mermaid sign was in active use in a variety of popular cultural media;⁴ it is *Splash!* and Daryl Hannah's physical portrayal of its mermaid Madison which both represent (and significantly reinforce) the contemporary version and inflection of the mermaid myth which Ulrike Zimmerman's feminist performance video *Touristinnen* radically re-interprets and the Tom Tom club's *Suboceanica* video offers an alternative symbolic configuration of.

In contrast to the active negotiation of the mermaid sign in the Forties, when the mermaid figure was mobilised and interpreted in a variety of ways, the contemporary version of the mermaid, as represented in *Splash!* is a far more prescribed and unambiguous icon. Both *prior* to *Splash!* and after the circulation of the film's specific mermaid image, a standard visual convention became established for the Eighties (anglophone) mermaid - a blond, voluptuous, golden tailed figure closely aligned, both visually and associatively, with the figure of the softcore centre-fold model.

This aspect is strongly emphasised in *Splash!*'s representation of its mermaid figure. Madison's active (and agile) sexuality, offered immediately and unconditionally to the film's male lead Allen Bauer (played by Tom Hanks), reflects the archetypal male fantasy articulated in the operation and implicit promise of the soft-core pornographic magazine centrefold and the (female) star of the soft-core pornographic film.⁵ Indeed, so pronounced is this reading that it is foregrounded within the film text itself where Allen's brother Freddie is depicted as being obsessed with the soft-core magazine *Penthouse*. (In fact the script name-checks the magazine so much that one suspects a paid 'product placement').

This emphasis on Madison's sexual availability is further reinforced by one of the major differences between Madison and her two filmic predecessors, Miranda (in *Miranda*) and Lenor (in *Mr Peabody and The Mermaid*), namely the transformative nature of her physique. Unlike Miranda and Lenor, Madison's body can transform to full human form by the simple act of getting wet, and thereby acquire legs, full human resemblance and the genitalia required for human sexual congress.

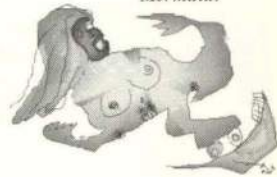
Fluidity and the Phallic Female

The mermaid in Ulrike Zimmerman's video *Touristinnen* (played by the performance artist Zora) resembles Madison in that her physique is similarly transformative but differs significantly in both the context of her use and the nature of her visual representation. The mermaid figure in

2. published in *Screen* vol.16 no.3, fall 1975.

3. See for instance Mulvey (above) and the contributions of the various writers in E. Anne Kaplan (ed) *Women in Film Noir* London, BFI, 1980.

4. A factor emphasised by the fact of both *Miranda* and *Mr Peabody and the Mermaid* being adaptations from other media: *Miranda* was adapted by Peter Blackmore from his successful West End stage play of the same name. *Mr Peabody and the Mermaid* was based on Guy and Constance Jones' novel *Peabody's Mermaid*.

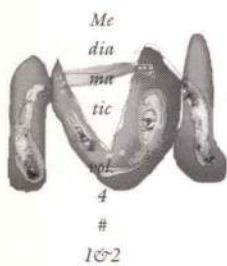


5. For a description of the operation of the centrefold see Roger Cranshaw 'The Object of the Centrefold' *Block* no.9, 1983

3 Zie bijvoorbeeld Mulvey (op. cit.) en de bijdragen van verschillende schrijvers in E. Anne Kaplan (ed) *Women in Film Noir* London, BFI, 1980.

4 Dat blijkt ook uit het feit dat zowel *Miranda* als *Mr Peabody* bewerkingen zijn van verhalen uit andere media: *Miranda* is een bewerking door Peter Blackmore van zijn gelijknamige West End toneelstuk. *Mr Peabody and the Mermaid* is een bewerking van Guy en Constance Jones' roman *Peabody's mermaid*.

16



5. Zie voor een beschrijving van de werking van de *centrefold* Roger Cranshaw 'The Object of the Centrefold' *Block no.9* 1983.

Deze benadering benadrukt het *gemis* bij de vrouw (lichamelijk en symbolisch) van de mannelijke fallus, en stelt dat dit het cruciale verschil is tussen het mannelijke en het vrouwelijke in de patriarchale cultuur. In navolging van Freud en Lacan stelt Mulvey dat dit vrouwelijke *gemis* bij mannen twee verschillende, onderling samenhangende, impulsen oproept - een fascinatie met het 'anders-zijn' van de vrouw die leidt tot voyeuristische *objectivering* van de passieve vrouwelijke figuur en, parallel hieraan, het zien van de actieve vrouw als een bedreiging voor de patriarchale structuur; deze vrouw moet daarom goed in de gaten worden gehouden, en zonodig gestraft. Zoals blijkt uit analyses van een aantal feministische schrijfsters, manifesteren deze twee kanten van de vrouw zich misschien wel het duidelijkst in de complexe 'erotisch bedreigende' *femme fatale* uit de klassieke *film noir* zoals *Gilda*, *Out of the Past* en *Double Indemnity*.³

De elementen van deze theorie die relevant zijn voor het begrip van de ontwikkeling van de verschillende versies van de zeemeermin in de populaire film en in de cultuur in het algemeen, zijn het begrip *gemis* (zoals hierboven omschreven) en het proces van de *reactieve fetisjering* (vooral met betrekking tot het *zichtbare*). In het geval van de zeemeermin is deze primair gericht op haar onderlichaam, de staart. Anders dan de vrouwelijke mens, wier onbedekte lichaam tegelijk het gemis van een penis en de aanwezigheid van schaamlippen en een vaginale opening onthult, onthult het lichaam van de zeemeermin, wier onderlichaam over het algemeen onbedekt wordt afgebeeld, zowel het gemis van de mannelijke organen, als de afwezigheid van de - vermeend 'bedreigende' - vrouwelijke kenmerken (vergelijk de gearbrushte *centre-folds* in de mannentijdschriften uit de jaren vijftig en zestig). Deze anatomische afwezigheid wordt gecompenseerd door de aanwezigheid van een volkomen gave visachtige staart, waarop geen sporen van vrouwelijke genitaliën te ontdekken zijn en die meestal op de klassiek fetisjistische manier is afgebeeld: glanzend en van goud. De fetisjistische aantrekkingskracht wordt nog eens versterkt door een ander steeds terugkerend element in de afbeelding van de zeemeermin (een die voortkomt uit een voortdurend sociaal taboe op het tonen van ontklede vrouwen): haar naakte borsten verdwijnen achter een waterval van weelderige blonde lokken - opnieuw een verhulling van een primair seksueel aandachtspunt door secundaire fetisjering.

Centrefold-Sensualiteit

De meest uitgewerkte verbeeldingen van de zeemeermin in de audio-visuele media waren tot nu toe die in de speelfilms *Miranda* (geregisseerd door Ken Annakin, 1947), *Mr Peabody and the Mermaid* (geregisseerd door Irving Pichel, USA, 1948) en *Splash!* (geregisseerd door Ron Howard, USA, 1984). De zeemeerminnen uit deze films voldoen keurig aan de boven geschetste stereotype: bij alledrie staat de verleidelijkheid van hun schoonheid centraal - ze worden gespeeld door slanke jonge actrices, voorzien van de juiste rondingen, en met lang blond golvend haar. Hun onderlichamen zien eruit als het achterste

deel van een vis, alleen is bij hen de staartvin in horizontale stand gedraaid.

De twee films uit de jaren veertig, *Miranda* en *Mr Peabody and the Mermaid*, zijn vooral interessant omdat ze gemaakt zijn in een periode waarin actief gebruik werd gemaakt van de zeemeermin in de verschillende populaire culturele media.⁴ De vertolking van zeemeermin Madison, door Daryl Hannah in de film *Splash!*, daarentegen, heeft bijgedragen tot de huidige interpretatie van de zeemeermin-mythe en loopt al vooruit op verschuivingen binnen deze mythe zoals de radicale herinterpretatie door Ulrike Zimmermann in haar feministische performance-video *Touristinnen* en en de alternatieve symbolische interpretatie van de Tom Tom Club in de clip *Suboceania* laten zien.

In tegenstelling tot het actieve gebruik van het zeemeerminteken in de jaren veertig, toen de figuur van de zeemeermin op verschillende manieren werd ingezet en geïnterpreteerd, is de hedendaagse versie van de zeemeermin, zoals die wordt gerepresenteerd in *Splash!*, veel strikter gedefinieerd en minder dubbelzinnig. In *Splash!* vinden we de visuele conventie (in het Engelstalige gebied) voor de zeemeermin in de jaren tachtig - een blonde, voluptueuze figuur met een gouden staart, visueel en associatief sterk verbonden met het *softcore centrefold*-model.

De actieve (en behendige) seksualiteit van Madison, de zeemeermin in *Splash!*, die ze heel direct en zonder condities aanbiedt aan het mannelijke hoofdpersonage Allen Bauer (gespeeld door Tom Hanks), spreekt op dezelfde manier de archetypische mannelijke fantasie aan als de spanning en impliciete belofte die van het het model op het *centrefold* van het soft-porno tijdschrift uitgaat of van de ster uit de soft-porno film.⁵ In *Splash!* wordt dit aspect benadrukt doordat Allens broer Freddie gekarakteriseerd wordt als iemand die geobsedeerd is door de *Penthouse*. (Het script laat de naam van dit soft-porno tijdschrift zelfs zo vaak vallen, dat je zou kunnen denken dat de makers er commercieel belang bij hebben gehad.)

Madisons seksuele toegankelijkheid wordt verder geaccentueerd doordat ze van lichaam kan veranderen. Dit is een van de belangrijkste verschillen tussen Madison en haar twee filmische voorgangers, *Miranda* (in *Miranda*) en *Lenor* (in *Mr Peabody and the Mermaid*). Door zich eenvoudigweg nat te maken kan Madison haar lichaam de gehele menselijke vorm geven; ze krijgt benen en de genitaliën die nodig zijn voor de menselijke seksuele geslachtelijke omgang.

De Fallische Vrouw

De zeemeermin in Ulrike Zimmermanns video *Touristinnen* (gespeeld door de performance-kunstenares Zora) kan net als Madison haar lichaam transformeren, maar zij doet dit onder heel andere omstandigheden en zij ziet er heel anders uit. De zeemeermin uit *Touristinnen* geeft een wezenlijk alternatieve interpretatie van de mythe. Anders dan het cultureel 'geprefereerde' gebruik van de zeemeermin in *Splash!*, biedt *Touristinnen* een versie die specifiek geconstrueerd is buiten de context van het heteroseksuele verlangen en - even veelbetekend - buiten de bredere symbolische context van het patriarchaat.



NATIONAL FILM ARCHIVE LONDON

LENOR,
in *Mr. Peabody
and the Mermaid*
1948

↳ *Touristinnen* offers a radically alternative interpretation of the myth. Unlike the culturally 'preferred' use of the mermaid figure in *Splash!*, *Touristinnen* offers a version specifically constructed outside the context and discourses of heterosexual desire and, as significantly, outside the broader symbolic contexts of patriarchy.

Touristinnen is a twenty five minute video comprising a number of linked 'performance scenarios' enacted by various women in a largely deserted area of docks. One aspect of the overall narrative includes the arrival of a mermaid in the harbour, her coming ashore on the invitation of one of the women, the (unseen) transformation of her tail to legs and the establishment of a relationship between the woman and the mermaid through a number of shared activities. Within this scenario Zimmerman constructs a distinctly alternative version of the classic mermaid figure. Unlike the mermaid figures discussed so far, *Touristinnen's* mermaid deviates from conventional representations by both having short cropped hair (cut in a wavy zigzag pattern) and bare breasts. These are not simply details however, the absence of the traditional tresses and the ('blatant') exposure of her breasts creates an assertive image firmly at odds with the coyness and passivity of the previously described filmic mermaids.

In place of the passively acquiescent figure of patriarchal myth so neatly characterised by the German release title of Ron Howard's *Splash!* -

Die Jungfrau am Haken ('The Virgin on the Hook'); Zimmerman and Zora's re-interpretation of the mermaid constructs her as an autonomous female figure rendered inexorably exterior to male (patriarchal) society by virtue of her absent genitalia and her consequent inability to bear children. Rendered exterior to the symbolic order of sexual difference Zora's mermaid figure becomes, in the terms of patriarchal discourse, the (symbolically) *phallic female*

This phallic aspect carries over into her specific visual representation, which echoes the representation of the filmic femme fatale. As Zimmerman confirms: *...the image of the woman with her over-sized tail is also intended to be phallic... in the sense of the phallic image of the screen goddess in popular films. The narrow skirt, high heels and gloves continue this image on land: the sensuous woman - erect in appearance.*⁶

Zora's mermaid is therefore akin to the powerful film noir *femme fatale* but 'superior' by virtue of her complete exteriority to patriarchal society and the restriction of male desire. The rich and radically alternative representation of the mermaid in *Touristinnen* reflects both Zimmerman's own sexual-political perspective and also the plural nature of the mermaid figure in German language-culture. Along with the literal equivalent of the mermaid (*Meerjungfrau* or *Seejungfrau*), German also offers an alternative use of the *Nixe* (water nymph), a figure in itself which can also be specified as a mermaid (*Nixe*

17

Me
dia
ma
tic



vol.
4

102

6. This and all subsequent quotations are taken from an interview with Ulrike Zimmerman - translated by Julia Knight.

MADISON
in *Splash!*
1984



BUONA VISTA DISTRIBUTION CO. INC



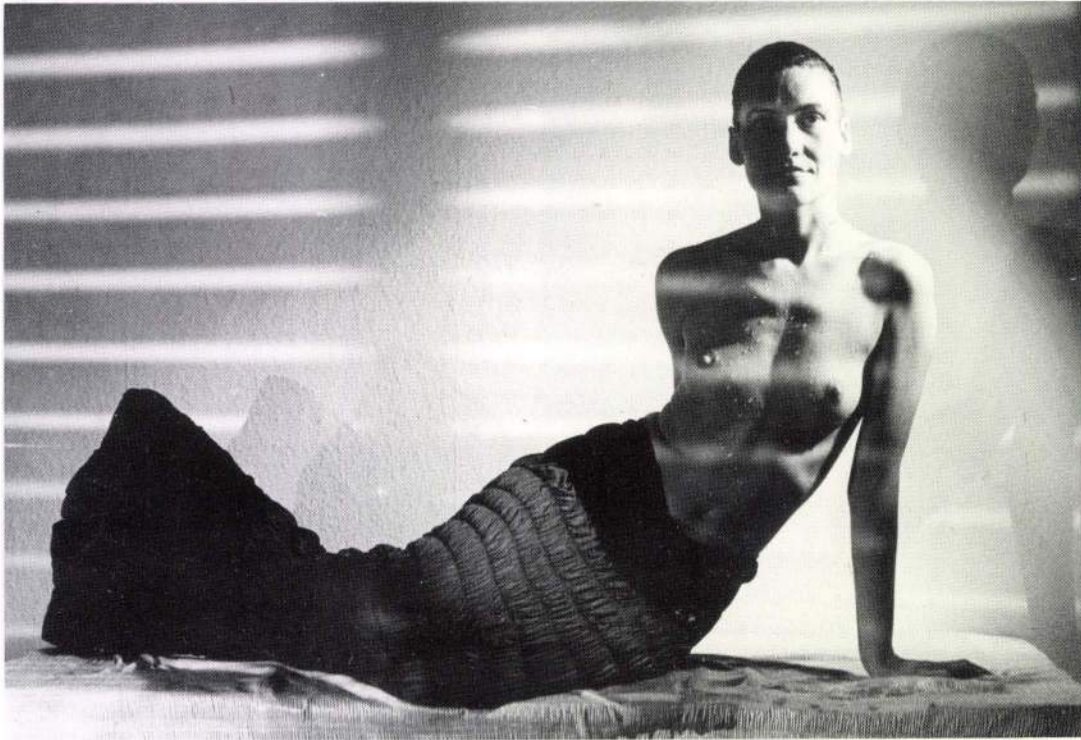
6. Dit citaat en alle volgende komen uit een interview met Ulrike Zimmerman, vertaald door Julia Knight.

Touristinnen is een 25 minuten durende video waarin een aantal samenhangende 'performance scenario's' aaneengeregen zijn, uitgevoerd door verschillende vrouwen in een grotendeels verlaten havengebied. Op een bepaald moment verschijnt een zeemeermin in de haven. Op uitnodiging van een van de vrouwen komt ze aan wal en verandert (onzichtbaar) haar staart in twee benen. Tussen de zeemeermin en de vrouw groeit een relatie tijdens een aantal gezamenlijk ondernomen activiteiten. Binnen dit scenario construeert Zimmerman een radicaal alternatief voor de klassieke zeemeerminfiguur. Anders dan de tot nu toe besproken zeemeerminnen, wijkt de zeemeermin uit *Touristinnen* van het conventionele beeld af door haar korte haar (geknipt in een golvend zigzagpatroon) en haar naakte borsten. Dit zijn niet zomaar details, de afwezigheid van de traditionele lokken en de 'onverbloemde' aanwezigheid van haar borsten creëert een assertief beeld, dat sterk in tegenspraak is met de zedigheid en passiviteit van de eerder beschreven filmische zeemeerminnen.

De passieve inschikkelijke figuur uit de patriarchale mythe, die zo kort en bondig wordt weergegeven in de titel van de Duitse editie van Ron Howards *Splash!* - *Die Jungfrau am Haken* (De Maagd aan de Haak), is door Zimmerman vervangen door een nieuwe interpretatie van de zeemeermin. Zij maakt haar tot een autonome vrouwelijke figuur die, door de afwezigheid van genitaliën en de hieruit volgende onmogelijkheid kinderen te baren, ontegenzeggelijk buiten de mannelijke maatschappij staat. Vanwege haar positie buiten de symbolische orde van het seksuele verschil is Zimmermans zeemeermin in termen van het patriarchale denken de (symbolische) *vrouw met de fallus*.

Dit fallische aspect komt terug in de manier waarop ze is afgebeeld: haar visualisering is een echo van de filmische *femme fatale*. Zimmerman bevestigt dit: *...het is de bedoeling dat het beeld van deze vrouw met haar te grote staart fallisch is...op dezelfde manier als het fallische beeld van de godin van het witte doek in populaire films. De strakke rok, hoge hakken en handschoenen zijn de voortzetting van dit beeld op het vasteland: de sensuele vrouw - een onkreukbare verschijning.*⁶

Zora's zeemeermin vertoont dus gelijkens met de krachtige *femme fatale* uit de *film noir*, maar is tegelijk 'superieur' aan haar, omdat zij volledig buiten de patriarchale maatschappij staat en dus niet beperkt wordt door het mannelijke verlangen. De grondige verandering van de zeemeermin en haar krachtige verbeelding in *Touristinnen* weerspiegelt zowel Zimmermans eigen seksueel-politieke opvatting als het meervoudige karakter van de zeemeerminfiguur in de Duitse taal en cultuur. Naast het letterlijk equivalent van de zeemeermin (*Meerjungfrau* of *Seejungfrau*), kent de Duitse mythologie ook de *Nixe* (waterynif), een wezen dat op twee manieren gespecificeerd kan worden: als zeemeermin (*Nixe mit Fischschwanz*) of als 'badende schoonheid' (*Badenixe*). Verder biedt de Duitse cultuur ook nog verschillende verwante figuren: behalve de klassieke Sirene en de specifiek Duitse figuur van de Lorelei, zijn er nog meer monstrueuze halfmenselijke vrouwen, zoals de Melusine. Wanneer we van de Duitse mythologie uitgaan, is het juist de zeemeermin uit *Touristinnen* een *Nixe* te noemen - een term die onafhankelijk is van de maagdelijke connotaties die verbonden zijn aan de twee letterlijke vertalingen van de term zeemeermin. De essentie van deze zeemeermin is dan niet langer haar



ULRIKE ZIMMERMAN

↳ *mit Fischeschwanz*) or a 'bathing belle' (*Badenixe*). In addition German culture also offers adjacent figures which not only include the classical Sirene and the specific figure of the Lorelei, but also other monstrous demi-human females such as the Melusine. In this sense, the mermaid of *Touristinnen* is more precisely *eine Nixe* - a term independent of the connotations of virginity attached to the two literal translations of the term mermaid; and as such her nature is not defined in relation to her 'maidenhood' and its significance in heterosexual transaction. But in addition she also shares, at least associatively, the power of the Lorelei - the *soulless killer of men...*

Despite the challenging power of the Lorelei and Melusine myths, it is not *Touristinnen's* threat to masculine power which is its key emphasis, but rather its exteriority. *Touristinnen* does not create a world/context (explicitly) against men and masculine discourse, rather than one simply without it. In place of the precise regimes of male language, power and logic, Zimmerman emphasises her conception of the figure of the mermaid and her realm as imagined *by intuitively pursuing a mixture of myth and a desired image of bodily qualities which was related to the water ... a body which, through its closeness to the water becomes fluid, sensuous and mysterious.*

Touristinnen, therefore, like *Splash!*, *Miranda* and to a lesser extent *Mr Peabody*, evokes those theorisations of the distinct fluidity of female discourse argued by Luce Irigaray in reaction to the work of Jacques Lacan.⁷ However, while the mermaids of the three films had access to powerfully affective language forms outside the

logocentric nature of terrestrial speech, Zora's *Nixe* is speech-less. In this sense alone, the films, and *Splash!* in particular, arguably offer a more radically disruptive aspect than *Touristinnen*. While the mermaids in *Miranda* and *Mr Peabody and the Mermaid* possess a seductive melodic form akin to the more threatening siren's song, Madison's language is a true 'other' to patriarchal speech discourse - when Madison speaks her name in her own tongue, its sound is so abrasive it shatters TV screens and silences the (masculine) babble of the media. The potentially subversive force of Madison is revealed, *elle a un langage de poissarde...*

The (sub)oceanic Sublime

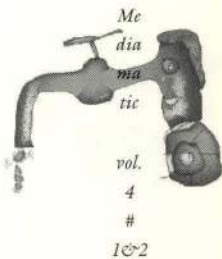
Somewhat surprisingly for a (commercially functional) video clip, the Tom Tom Club's *Suboceania* pop video offers an even more radical refiguration of myths of the female, and a female fluidity exterior to terrestrial society and patriarchal discourse, than that offered by *Touristinnen*. In place of the mermaid figure, one which however re-lected is essentially derived from male perceptions of desire and sexual difference, the video offers a radically different mythic figure symbolising aspects of female power and fluidity.

The figure chosen to express and embody these symbolic aspects of the female and essential femininity in *Suboceania* is, if possible, both more alien to the human form than even the fish and more symbolically sublimely than the mermaid's incoherent juxtaposition of fish and female physique. *Suboceania's* female presence, acted by

continues on page 22

ZORA
in *Touristinnen*
1986

19



7. Succinctly summarised by Jane Gallup in *Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction* London, Macmillan, 1982 - see particularly pp38-42.

TINA WEYMOUTH
in *Suboceania*
1988



20

Me

die

man

tie

vol.

4

#

1&2

'maagdelijkheid' en de betekenis daarvan in de heteroseksuele omgang. Bovendien heeft ze, associatief gezien, ook nog eens de kracht van de Lorelei - de *gewetenloze mannenmoordenares*...

Ondanks de uitdagende kracht van de Lorelei- en Melusine-mythes, legt *Touristinnen* niet primair de nadruk op de bedreiging van de mannelijke macht, maar op de terugtrekking uit het patriarchale systeem. *Touristinnen* creëert geen wereld die zich (expliciet) tégen de man en het mannelijk denken keert, maar eerder een wereld zónder. Met haar voorstelling van de zeemeermin en haar wereld geeft Zimmerman een alternatief voor de strenge orde van de mannelijke taal, macht en logica, door *gevoelsmatig de mythe te volgen en tegelijkertijd te streven naar een beeld van lichamelijke eigenschappen die verbonden zijn met water... een lichaam dat door de nabijheid van water vloeiend wordt, sensueel en mysterieus*.

Net als *Splash!*, *Miranda* en in mindere mate *Mr Peabody and the Mermaid*, roept *Touristinnen* daarom op tot theoretiseren over de kenmerkende vloeiendheid van het vrouwelijke, zoals Luce Irigaray dit doet in haar reactie op het werk van Jacques Lacan.⁷ Maar terwijl de zeemeerminnen van de drie films, buiten het logocentrische karakter van de aardse taal om, gebruik konden maken van eigen krachtige affectieve taalvormen, is Zora's *Nixe* spraak-loos. Alleen in die zin kun je beweren dat de films (*Splash!* in het bijzonder) radicaler zijn dan *Touristinnen*. Terwijl de zeemeerminnen uit *Miranda* en *Mr Peabody and the Mermaid* een verleidelijke melodische stem hebben,

verwant aan het gevaarlijk lokkende lied van de Sirenen, is de taal van Madison echt 'vreemd'; wanneer Madison op haar eigen manier haar naam uitspreekt, klinkt dit zo scherp, dat het televisiescherm in stukken lijkt te zullen springen en het (mannelijke) gemompel van de media de mond wordt gesnoerd. Hierin schuilt Madisons potentieel subversieve kracht, *elle a une language de poissarde*...

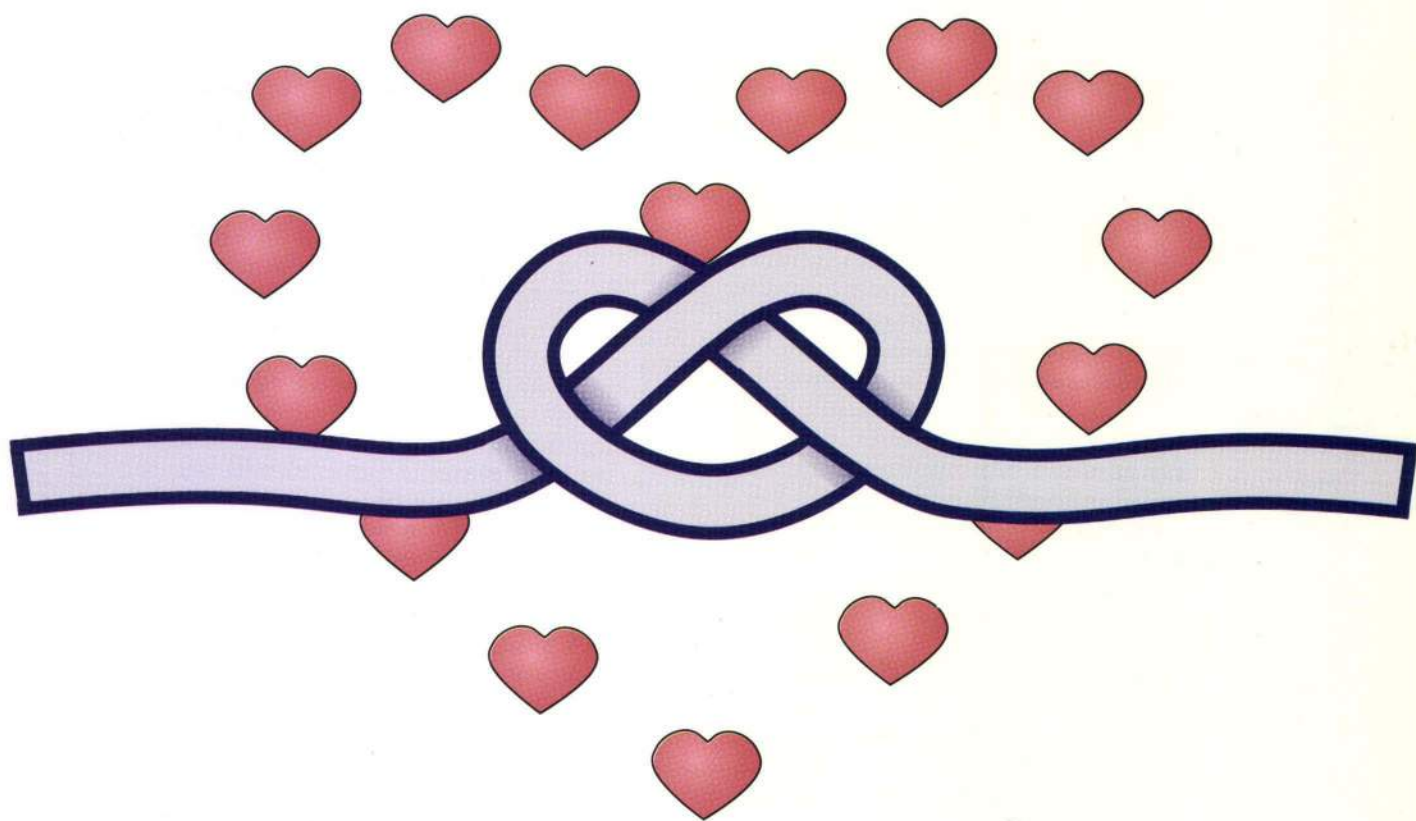
Het (sub)oceanisch Sublieme

Het is enigszins verbazingwekkend dat juist een pop-videoclip die commerciëel aanslaat (*Suboceania* van de Tom Tom Club) de mythes van het vrouwelijke op nog drastischer manier van een nieuwe vorm voorziet dan *Touristinnen*. De clip verbeeldt een vrouwelijke vloeiendheid die volledig exterieur is aan de aardse maatschappij en het patriarchale denken. De zeemeerminfiguur, die hoe vervormd ook, in essentie altijd het produkt is van de perceptie van het mannelijk verlangen en het seksuele verschil, is in deze video vervangen door een wezenlijk andere mythologische figuur die de vrouwelijke macht en vloeiendheid symboliseert.

De figuur die gekozen is deze symbolische kanten van het vrouwelijke en de essentie van vrouwelijkheid uit te drukken en te belichamen is in *Suboceania*, zo mogelijk, nog vreemder aan de menselijke vorm dan de vis. Tegelijkertijd is ze symbolisch verfijnder dan de incoherente samenvoeging van het uiterlijk van een vis met dat van een vrouw zoals bij de zeemeermin. Het vrouwelijke wezen in *Suboceania* (gespeeld door de

7. Zorgvuldig samengevat door Jane Gallup in *Feminism and Psychoanalysis: The Daughters Seduction* London, Macmillan, 1982, zie vooral pp38-42.

CAPITAL GAINS



21 OKTOBER 1989

MUSEUM
FODOR

26 NOVEMBER 1989

lead-zangeres en bassiste van de Tom Tom Club, Tina Weymouth) is gevormd naar het beeld van de delicate, uiterst fijn geranke, doorschijnende zeekwal - een schepsel waarvan het kenmerk is dat het alleen kan overleven in water. In een serie zorgvuldige overvloeiers daalt Weymouth neer vanaf een uitgewerkte grote mantisse, door doorzichtige lagen lichte nevel, glanzend en glitterend, om zich vervolgens te vermengen met beelden van een zeekwal-achtig wezen dat in het water drijft - duidelijk identificeerbaar als vrouwelijk, maar ook als 'anders'. Weymouth zingt de losse associatieve tekst van het nummer op de zoetvloeiende toon van een Sirene. Met de voortdurende uitnodiging *Lets stay down / way, way down deep*, lokt zij het mannelijk personage (gespeeld door Chris Frantz, de drummer van de Tom Tom Club - en in het echte leven Weymouths echtgenoot) naar een rimpelende draaikolk in het water. De verleidelijke wereld waarover ze zingt lijkt op die van Irigaray, waar tijd en nageslacht onbepaald zijn, waar *this is your life after* samenvalt met *this is your creation*, waar beweeglijke en tijdloze figuren leven - *we are the future / from out of your past...*

Door deze losse associatieve teksten, de golvende stroom van muziek, en de verrassende visualisering scheidt *Suboceania* een bovenzinnelijke wereld waarin alles in elkaar kan overgaan, en die fundamenteel 'anders' is dan de symbolische orde van de patriarchale mannelijkheid. Dit wordt verder nog benadrukt doordat de behandeling van het thema van de voortplanting tegengesteld is aan die in *Miranda*. Terwijl in 1947 Miranda aan wal komt op zoek naar een (of meer) mannelijke partner(s) om bij haar een zeemeerkind te verwekken, kondigt in de videoclip de intrede van Frantz in het suboceaanische domein de watergeboorte van een kind aan. De verlossing vindt plaats in een vloeibare wereld waar een schelp als vanzelf rustig opengaat om een kind te baren dat met een ongerichte, stralende blik naar de wateren rondom hem kijkt.

Misschien kan *Suboceania* uiteindelijk wel het overtuigendst geïnterpreteerd worden als een uitdrukking van aspecten van de verhouding tussen Weymouth en Frantz en hun ideeën over relaties en ideale voortplanting, maar dit maakt het symbolisme van de video niet minder krachtig en origineel. Zoals *Touristinnen* zich met succes de, op het mannelijk verlangen gebaseerde, mythische figuur van de zeemeermin toe-eigent en haar inzet in het eigen lesbisch-feministische discours, zo biedt *Suboceania* een alternatieve mythische figuur en een flexibele context voor het heteroseksuele verlangen en de voortplanting, die wezenlijk verschilt van de culturele conventie.

vertaling Anna Abrahams

Met dank aan Philip Bell, Rebecca Coyle, Julia Knight voor hun hulp en advies bij dit artikel en aan Ulrike Zimmerman voor het toestaan van een interview.

↳ the Tom Tom Club's lead singer and bassist Tina Weymouth, is modelled on the delicate, gossamer tendrilled and translucent *acaleph* (the jellyfish) - a creature significantly only tenable in its aquatic environment. Through a series of careful dissolves Weymouth, resplendent in layers of diaphanous gauze descending from an elaborately large mantissa, blends in and out with images of the *acaleph* figure floating in water - identifiably female, but also, identifiably 'other'. The song's loosely associative lyrics are sung by Weymouth in a mellifluous siren-like voice and offer the constant invocation *Lets stay down under/way, way down deep*; a call which lures a male figure (played by Tom Tom Club drummer - and Weymouth's real life husband - Chris Frantz) down into the water in a rippling vortex. The seductive world she sings of is one, akin to Irigaray's orders of fluidity, where time and progeny are conceived of in fluid terms, one where *this is your life after* and (simultaneously) *this is your creation*; where the fluid figures are timeless, where - *we are the future/from out of your past...*

From its loosely associative lyrics, sinuous musical flow and startling visual imagery, *Suboceania* creates a fluid *amniotic* realm transcendent and radically 'other' to the symbolic order of patriarchal masculinity. This is further emphasised by the theme of procreation which offers a reverse of the scenario of *Miranda*. Whereas in Ken Annakin's 1947 film, its eponymous mermaid comes ashore to find male partner(s) to father a *mer-child*, it is the entry of Frantz into the suboceanic domain of the video clip which prefigures the (literal) water-birth of a child, calmly delivered into the fluid world by the simple unforced opening of a shell and the introduction of a child gazing in unfocused delight at the waters around him.

If *Suboceania* can eventually be read most convincingly as an expression of aspects of Weymouth and Frantz's relationship and their attitudes to partnership and ideal procreation, this does not undermine the forceful originality of the symbolism it creates. Just as *Touristinnen* successfully re-appropriates the male derived mythic figure of the mermaid for its lesbian feminist discourse, *Suboceania* offers an alternative mythic figure and (fluid) context for both heterosexual desire and procreation which is also radically 'other' to cultural convention.

Thanks to Philip Bell, Rebecca Coyle and Julia Knight for their various help and advice on this piece and to Ulrike Zimmerman for agreeing to be interviewed.

22



ZORA
in *Touristinnen*
1986



ULRIKE ZIMMERMAN

Chimérique Teratologie permuteert Déjà-Vues

OF VAN PROTHESE NAAR ENDOTHESE

Het transformerende vermogen van de technowetenschappen ondergraaft een groot aantal van de gangbaarste concepten en praktijken.

Zo openen de nieuwe, aan de genetica gelieerde technologieën voor de verschillende assemblage-technieken een veld van onderzoek, waarvan bepaalde aspecten voor het eerst het licht zien.

Het principe van het toevoegen of vermenigvuldigen, dat sinds mensenheugenis het technische denken en de constructie van voorwerpen en modellen diepgaand heeft bepaald, krijgt langzaam maar zeker een epistemologische, esthetische en technische status.

Schematisch gezien betekent dit een verschuiving van een accommodatie van het oog naar een functioneel autonome integratie. Een verschuiving van het Archimboldo-effect naar de xenoplastische gedrochten van de genetica.

Wat niet meer was dan gedrochtelijke, chimerische assemblages, toevallige of decoratieve verbindingen, technische en industriële constructies van bouten en moeren, wordt een 'organisch' stelsel, een 'hypostructuur' die een onder de assemblage gelegen continuum openbaart, een ondergrond waar omgekeerde koppelingen tot stand komen.

Totaal verschillend van de kunstmatige prothesen werpen deze 'endothesen' zich op als de nieuwe vormen van samenvoeging.

De assembleur-modelleur werkt niet langer op mechanische wijze aan de uitwendige verschijning van het fenomeen, maar voert tijdens het proces mutagene elementen in die in achtereenvolgende fasen het voorgedrogrammeerde object doen verschijnen.

Een associatieve en onirische verbeelding wordt aldus opgeofferd ten gunste van een procesmatige verbeelding waarin de morfogenetische, programatische en numerieke evolutie centraal staat.

Het door deze verbeelding gemodelleerde produkt is een evolutieve chimerisatie, waarvan elke constitutieve fase verloopt onder variabele condities, met als eindresultaat een ondeelbaar geheel.

Er is hier wel degelijk sprake van chimaera en chimerisatie. Dat wil zeggen van objecten die het voortspruitel, het produkt zijn van tenminste twee entiteiten die voorzien in de texturele, functionele en formele bestanddelen van de koppeling.

Aan deze verschuiving ligt de genetica, de embryologie en de teratologie ten grondslag. De informatica produceert op haar beurt, met behulp van algoritmen en automatische overdracht, metamorfe vormen.

De dierensystematicus die werkzaam is op het grensgebied van de epistemologie en de kunst, ziet zichzelf niet alleen geconfronteerd met deze situatie, maar roept haar in bepaalde opzichten ook op en versterkt haar. De nieuwe verhoudingen tussen de natuurwetenschap, de beeldende kunst en de technologie vragen om andersoortige benaderingen, methoden en praktijken, gericht op de verschillende wijzen van het 'aan elkaar plakken'.

Door parallelle of complementaire dierensystemen uit te werken, chimeriseert hij elementen uit het directe en rationele denken met elementen uit het indirecte en symbolische denken.

Door de schepping van een systematische zoölogie en organismen met de naam Upokrinomenes, implanteert hij in het hart van de 'wetenschappelijke' zoölogie, een expansieve zoölogie, een zoölogie van de veranderbaarheid, een 'hypofanische' zoölogie, een potentiële dierwording, die op slinkse wijze de semantische hiaten in de representatie van het leven ondervraagt.

Door de schepping van soortgelijke sluwheden en de chimerisatie van zoösystematische modellen, ontwikkelt de dierensystematicus een 'hypocriete methodologie', de enige list waarmee hij greep kan krijgen op het fluctuerende, het veelvormige en het veranderlijke.

De fotografische documentatie toont Upokrinomenes die op een computer zijn gegenereerd. Deze methode om technomorfo-genesen voort te brengen biedt de mogelijkheid om artefacten te produceren, om te komen tot een taxonomie van de promiscuïteit en de vage zones.

vertaling Arjen Mulder

23

*Me
dia
ma
ric*

vol.

4

#

1&2

INSTITUT SCIENTIFIQUE DE RECHERCHE PARANATURALISTE



TRUPAOPALAKOULE

ZOOSYSTEMICIEN : L.BEC

24

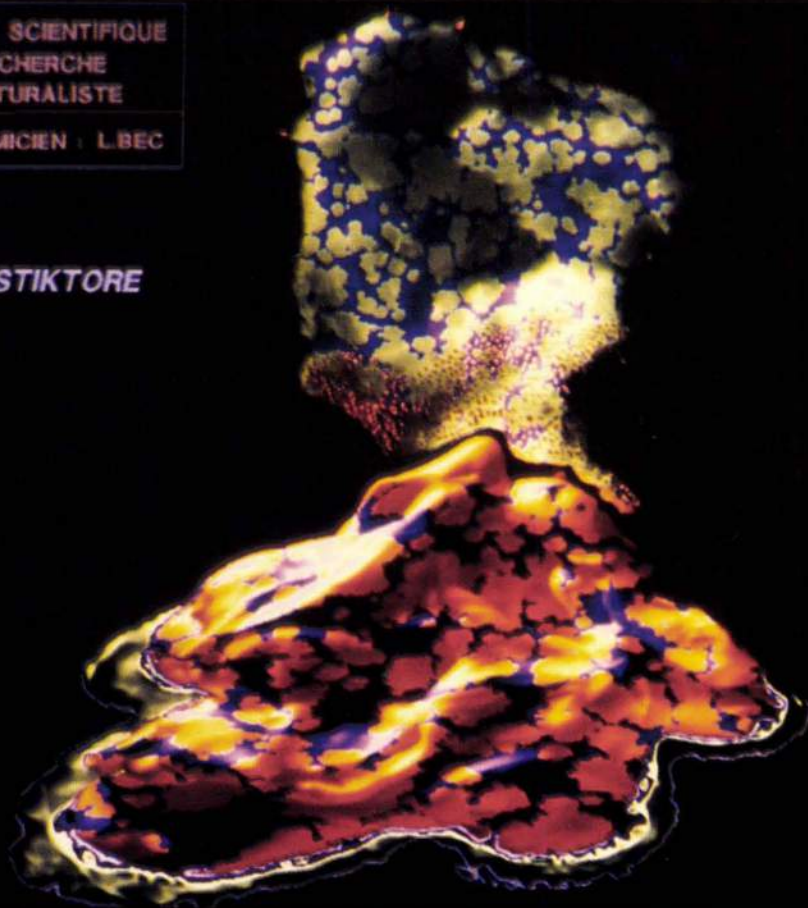
Me
dia
ma
tic

vol.
4

1&2

INSTITUT SCIENTIFIQUE
DE RECHERCHE
PARANATURALISTE
ZOOSYSTEMICIEN : L.BEC

KREMASTIKTORE



INSTITUT SCIENTIFIQUE
DE RECHERCHE
PARANATURALISTE

IKHNOSERPOTHE

ZOOSYSTEMICIEN L.BEC



INSTITUT SCIENTIFIQUE DE RECHERCHE PARANATURALISTE



PINNAPEPTAMENE

ZOOSYSTEMICIEN L.BEC

Chimérique Teratologie permutteert Déjà-Vues

FROM PROTHESIS TO ENDOTHESIS

The transforming potential of the technical sciences undermines a large number of the most accepted concepts and practices.

Hence new genetics technologies have opened up a field of research for the various assemblage techniques and some particular aspects are being explored for the very first time.

The principle of adding or multiplying (which has radically defined technical thinking and the construction of objects and models from time immemorial) has gradually gained an epistemological, aesthetic and technical status.

In schematic terms this signifies a shift away from an accommodation of the eye and towards a functional autonomous integration, away from the Archimboldo effect and towards the geneticists' xenoplastic freaks.

What once were nothing more than monstrous chimeric assemblages, chance or decorative connections, tacked-together technical and industrial constructions have become an 'organic' compound, a 'hyprostructure' which reveals an assemblage's underlying continuum, a subterranean region where as yet unheard of conjunctions occur.

These 'endotheses' differ completely from the artificial organs of the protheses. They are the new forms of conjunction.

The assemblage modeler no longer works mechanically on the phenomenon's exterior, rather he introduces mutagenous elements during the process that allow the pre-programmed object to emerge in successive stages.

An associative and onciric imagination is sacrificed in favour of process-based thinking which is dominated by a morphogenetic, programmatic and numerical evolution.

The product modelled according to this way of thinking is a evolutive chimerization where all the constituent phases take place under variable conditions and with an indivisible unit as the final result.

Here we encounter chimaera and chimerization. That is to say: objects that grow out of or are the result of at least two entities which are provided in the textural, functional and formal elements of the conjunction.

Genetics, embryology and teratology prompt these permutations. Informatics in turn engender metamorphic productions by means of algorithms and automatic transfer.

The animal systematician involved in the border zones of epistemology and art is aware not simply of being confronted with this situation, in some respects he actually seeks it out and emphasizes it. The new relations between the natural sciences, the fine arts and technology require different approaches, methods and practices in order that their application may focus on the various ways of 'sticking things together'.

By developing parallel or complementary animal systematics, he chimerizes elements from direct or rational thought onto elements from the indirect or symbolic.

By creating a systematic zoology and organisms called Upokrinomenes, he implants an expansive zoology, a zoology of change, a 'hypophanic' zoology in the heart of 'scientific' zoology: the creation of potential animals that cunningly examines the semantic gaps in the representation of life.


By creating similar fancies and the chimerization of zoo-systematic models, the animal systematician develops a 'hypocritical methodology', the one stratagem by which he can get a grip on the fluctuating, the multiformed and the variable.

The photographic documentation shows computer-generated Upokrinomenes. This method of producing technomorphogeneses also enables the production of artifacts, to result in a taxonomy of promiscuity and the tenebrous.

CORNELL'S DACHSHUND BREEDING PALACE

21 Chapman Lane, Flackwell Heath, Buckie, (0542) 183789

Photography: S. v Dusseldorp, Text: K. Maitland-Carter, Models: Apollonia & Paul for Blind Faces.



GROOM! YOUR! MOVES!

We at Cornell's take a stance on Guaranteeing Results. Our Voguing Instruction Programmes are conducted by Dedicated Pedigree trainers — in the Inspiring Ambiance of our Luxurious Neo Viennese *Schloß*. We offer a variety of courses, all tailored to *your* sophisticated requirements.

Learn to Strike the Poses with the Pro's.

Cornell's diplomas are recognised by the English Folk Dance and Song Society
Members of the Amsterdam RoXy Club get a special discount on our one week Crash Courses!

Incestuous Devotie Worships Draconische Snowwhite

INSTANTRELIGIE IN HET TELEVISIETIJDPERK

‡ INSTANT RELIGION IN THE TV AGE

Het meest sympathieke monster van de televisie is The Beast, een hazelippige riool-BatMan uit New-York. Abrahams en Van der Velde draaien hem vakkundig door hun *reli-psychologische* gehaktprocessor.

28

Me
dia
ma
tic

vol.
4

1&2

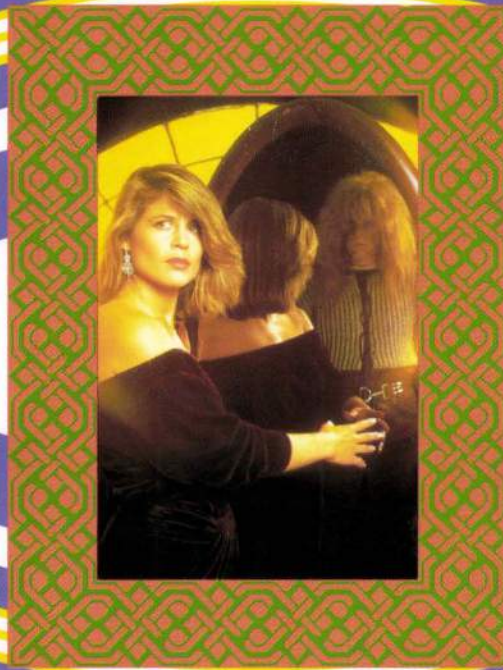


Pastors en dominees maken zich inmiddels al decennia zorgen over het leegstromen van de kerken. De moderne stedelingen lijken de verhalen van de bijbel te hebben ingeruild voor de *trash* van de televisie. Het Grote Christelijke Tijdperk is dan wel voorbij, maar dit betekent nog niet het einde van het religieuze. Haar basiselementen: mythologie, ritueel en verwijzingen naar het Hogere, hebben zich een vaste plaats veroverd in de televisiewereld.

Net als altijd en overal probeert men nog steeds via rituelen in contact te komen met het Hogere om zo de loop van de natuur, kosmos en sociale verhoudingen te

reguleren. De verbinding komt tot stand via een *hiërofanie*. Vervulden vroeger de kerktoeren, de totempaal, de heilige berg of de schoorsteen waardoor de Sint afdaalde deze functie, in onze moderne samenleving zijn ze vervangen door de televisie.

De televisie-mythen maken de wereld begrijpelijk en temmen de chaos door het verleidelijke gevaar en het onmogelijke in simpele verhaalstructuren te vatten. Zo geeft de televisie ons de mogelijkheid op een veilige manier te spelen met de chaos, ons over te geven aan onze geheime verlangens: we kunnen incest plegen, met behulp van magie vijanden onschadelijk maken, ons



‡ TV's most loveable monster is The Beast, a hare-lipped, gutter Batman from New York. Abrahams and Van der Velde deftly feed him through the *holy rollers of their psycho-mincing processor*.

‡ For years priests and vicars have been worried about the declining numbers attending church. The modern city-dweller seems to have traded in Bible stories for TV trash. The Golden Age of Christianity may be well and truly over, yet this does not indicate the end of all that is religious. Its fixed elements: mythology, ritual and references to Higher States have carved out a permanent place in the world of television.

Just as they have always done, people throughout the world try to establish contact with the Higher Being so as to be able to control the course of Nature, the Cosmos and social relations. This link is established by means of a *hierophany*. Once this function was fulfilled by church spires, the totem pole, the holy mountain and the chimney down which Santa descends; now they have been replaced by television.

Television myths render the world intelligible and calm the chaos by encompassing seductive danger and the impossible within simple story structures. Thus television offers us the possibility of playing with chaos safely, of allowing us to succumb to our secret desires: we can commit incest, neutralize our enemies by means of magic, sully ourselves with the impure. Just as with all

myths, it's not a matter of whether one actually believes them - everyone knows that it's *only fiction* - yet during the ritual the myth is lived and experienced as real.

The Beast Inside

The television series *The Beauty and the Beast* is an example of this kind of modern myth which reflects the experiences of 20th century cosmopolitans. Monster cities are both scary and the sources of power. Where it is localized or whether it is for good or evil, remains unclear to the inhabitants. *The Beauty and the Beast* projects it into an underworld where human gods with human worries still find the time to rush to the rescue of innocent weaklings like ourselves.

The story is an amalgam of well-known religious elements: we encounter Charon's ferry, a flock of demons, angels, sorcerers and magicians. These figures have been taken out of their traditional contexts to provide a colourful setting for the adventures of the main protagonist: the Beast. Because everything in this story pivots around his hybrid appearance, this aspect remains paramount to this review, an aspect that is indelibly linked with the mythological and the

bezoedelen met het onreine. De televisie-mythologie vormt onze ervaringen, angsten en verlangens. Net als andere mythen gaat het er niet om of men ze gelooft - iedereen weet best dat wat hij gezien heeft *slechts fictie* is. Tijdens het ritueel echter wordt de mythe beleefd en als reëel ervaren.

The Beast Inside

De televisie-serie *The Beauty and the Beast* is zo'n moderne mythe die de ervaringen van de twintigste-eeuwse kosmopolieten vormt. Monstersteden zijn beangstigend en bronnen van macht. Waar deze gelokaliseerd zijn, en of ze goed of kwaad zijn, is voor haar inwoners echter onduidelijk. *The Beauty and the Beast* projecteert ze in een onderwereld, waar menselijke goden met menselijke beslommeringen toch ook nog tijd vinden de onschuldigen, de zwakken zoals wij, te hulp te schieten.

Het verhaal is een amalgaam van bekende religieuze elementen: we treffen de boot van Charon aan, vele demonen, engelen, tovenaars en magiërs. Deze figuren zijn uit hun traditionele context geplukt om als sfeervol decor te dienen voor de avonturen van de protagonist: de Beast. Omdat alles in het verhaal is gemotiveerd door zijn hybridische verschijning, staat dit aspect in onze bespreking centraal, een aspect dat onlosmakelijk verbonden is met het mythologische en het religieuze. De hybride is raadselachtig, monstrueus en onbekend. De verboden incestueuze combinaties van de hybride symboliseren de macht van het Hogere. We vermoeden dat hij geheime kennis bezit. Graag willen we in zijn kracht delen, maar omdat dit nu eenmaal niet binnen ons aards bereik ligt, boezemt hij ons angst in.

De Beast is half leeuw, half mens, de redder van onschuldige jonge vrouwen in de metro. Wanneer hij zijn Beauty beschermt, rijt hij bezeten brullend haar vijanden in stukken. Hij is geen misdadiger, maar heeft het Beest in zich. Hij belichaamt de onmogelijke incestueuze verbinding. Hij is onclassificeerbaar en is daarom verbannen naar de onderwereld van de chaos. Hij moet afgescheiden blijven van de *gewone* mensen, want hij is onrein en er is besmettingsgevaar. Zolang hij in de catacomben onder de stad blijft, valt niemand hem lastig en lijkt hij redelijk normaal. Alleen wanneer hij een uitstapje naar de profane wereld maakt, vertoont hij zijn bovenmenselijke krachten.

Hoe kan deze reddende halfgod toch ook zo woest zijn? Waar komt zijn leeuwedeel vandaan? De Beast is het produkt van twee tegenstrijdige machten: zijn twee vaders. De rustig schakende heerser Father heeft hem opgevoed. Met de kleine Beast op schoot las hij mooie boeken voor, en zo bracht hij hem vele wijsheden bij. Hij is een uitsluitend goed en rechtvaardig, op Abraham lijkend stamhoofd, God van de onderwereld. Zijn tegenhanger is de kwaadaardige Paracelsus, een magiër die met zijn verderfelijke toverpraktijken de Beestvrucht in een schone maagd heeft geplaatst.¹ Zij overleed na drie maanden aan deze *onbevleete ontvangenis*, aan de zich ongeduldig een weg naar buiten klauwende Beast.

Eens regeerden de twee vaders samen over de sacrale onderwereld, maar na de geboorte van de Beast brak er een hevige strijd over zijn opvoeding uit. Paracelsus wilde zijn beestachtige krachten voor snode

plannen gebruiken, Father wilde de kleine hiervoor behoeden. Dit leidde tot een breuk in het onderrijk en een opsplitsing van haar bewoners in engelen en demonen. Paracelsus moest voorlopig het onderspit delven, maar de strijd duurt voort.

De Beauty is de bovenwereldlijke minnares en handlanger van de Beast. Ze heeft de macht de onderwereldse krachten op te roepen via haar geheime rituele nachtelijke ontmoetingen met de Beast. Net als haar middeleeuwse tegenhangers, de heksen, lijkt zij voor de buitenwereld een gewoon leven te leiden. Iedere dag gaat zij stipt om half negen naar de *District's Attorney Office*. De moderne versie van Maria Magdalena weet daarom precies wie de goeden en de slechten van New York zijn, en seint dit op alleen voor ingewijden beschikbare kanalen door naar de Beast. Wanneer ze volgens een geheime code op een waterleiding of rioolpijp tikt, weet hij dat ze contact zoekt: *Another message!*

Als de Beauty zich goed concentreert, beginnen de gordijnen alras te wapperen als teken van een spoedige verschijning van de Beast op haar balkon. Smachtend vallen ze elkaar in de armen. Ze kunnen echter geen te intieme gemeenschap hebben omdat de oer-energie die daarbij vrij zou komen levensgevaarlijk zou zijn voor de Beauty. Met haar treurige cocker spaniel ogen is ze dan wel een beetje Beast (*Vincent, you're part of me!*), maar nog lang niet genoeg om hem aan te kunnen. Ze gaat niet verder dan fluisterend *flirten met de Beast*

Tune into Religion!

Door ons met de Beauty te identificeren flirten wij mee, we geven ons over aan het verlangen naar de incestueuze verbinding en naar de afschuwelijke geheime macht van de verbodene. Samen met de Beauty zijn wij gegrepen door het *tremendum et fascinatum*. Net als zij herkennen wij onszelf in de Beast. Wij zijn een bastaard van natuur en cultuur, geest en lichaam, goed en kwaad. Zoals het de Beast verboden is in de bovenwereld te komen, zo mogen ook wij ons beestachtige nooit tonen en er alleen op symbolische wijze mee omgaan in het televisie-ritueel.

De metropool is allang geen warme moederschoot meer, maar een efficiënt, rationeel organisme, dat van al het mystieke ontdaan is. Haar onreine, chaotische kinderen duiken onder in het riool en de metro, omdat ze anders worden opgesloten in gevangnissen en inrichtingen. De metropool ontkent het bestaan van haar hybriden. Bovengronds gaat dit haar goed af, maar in de ondergrondse blijft de chaos woeden. De stad doet wanhopige pogingen er haar rationele structuur aan op te leggen, met tijdstabellen, videocamera's en bewegwijzering. Maar de onderwereld ontglipt aan haar macht. Het is dus niet voor niets dat de Beauty en de Beast elkaar in de metro hebben ontmoet.

Op dezelfde manier lijkt de grootsteedse beschaving het religieuze te hebben verbannen. Maar ook dat is alleen voor het zicht verdwenen en ondergronds gegaan. Als je naar *The Beauty and the Beast* kijkt, participeer je in een tv-ritueel aan een mythe. Wanneer je *intunet* op de moderne mythe, consumeer je de metropolitane instant-religie. Veel relaxter, sneller en efficiënter dan vroeger, staan wij in contact met onze Goden.

30



Me
dia
ma
tric
vol
4

102

1. de biografie van de zestiende-eeuwse Paracelsus verhaalt hoe deze geflipte medicijnstudent vermaard werd vanwege zijn wonderbaarlijke genezingen. Zijn praktijken maakten hem als mythe onsterfelijk. Het is dus niet vreemd dat deze magische dokter ook in *The Beauty and the Beast* opduikt. Het is maar een kleine stap van de gesloten laboratoria waar wetenschappers genetische experimenten uithalen waar de Goden nauwelijks over durven dromen, naar de onderaardse donkere wereld waar hij de Beast creëerde.

† religious. The hybrid is enigmatic, monstrous and unfamiliar. The forbidden incestuous combinations of the hybrid symbolize a Higher Power. We suspect that he possesses some secret knowledge. We would like to share his power but because this does not lie within our mortal grasp, he frightens us.

The Beast is half-lion, half-man, the rescuer of young women in the subway. When he protects his Beauty, he roars and rages while he tears her enemies limb from limb. He is not a criminal but the beast is in him. He embodies the impossible incestuous conjunction. He cannot be classified and is therefore banned to the underworld of chaos. He must kept apart from ordinary people because he is tainted and there is the risk of infection. So long as he remains in the catacombs beneath the city, no-one bothers him and he seems reasonably normal. Only when he ventures into the profane world above does he displays his super-human powers.

How can this saviour demi-god also be so savage? Where does his lion part come from? The Beast is the product of two conflicting powers: his two fathers. Father, the peaceful chess-playing lord, brought him up. He read beautiful books to the small Beast sitting on his lap and instilled much wisdom in him. He is the ever-good and just chieftain who resembles Abraham, he is the God of the underworld. His opponent is the evil Paracelsus who cast a wicked spell to implant the Beast's embryo into a beautiful virgin.¹ After three months she died from this immaculate conception - the Beast was impatiently clawing its way into the outside world.

Once the two fathers ruled together over the sacred underworld, but when the Beast was born a fierce struggle broke out about how he was to be brought up. Paracelsus wanted to exploit his beastly powers to further his own heinous deeds, Father wanted to guard the little creature from these kinds of machinations. This led to a schism in the Underworld and the division of its inhabitants into angels and demons. For the time being Paracelsus has got the worst of things, but the struggle continues.

The Beauty is the Beast's lover and accomplice in this world. She can summon up the powers of the underworld by means of her secret ritual nocturnal meetings with the Beast. Just like her medieval counterpart, the witch, she appears to live a perfectly ordinary life so far as the outside world is concerned. Each day she goes to the *District Attorney's Office* at precisely 8.30 am.

This latter-day Mary Magdalene can identify all the saints and the sinners of New York City and transmits this information to the Beast along channels available only to adepts. Whenever she taps a secret code on a pipe or a drain, he knows that she's trying to make contact: *Another message!*

If the Beauty really concentrates the curtains begin to flutter as a sign of the Beast's imminent arrival on her balcony. They fall lovingly into each other's arms. Yet they can have no intimate contact because the primal energy that would be released could prove fatal for the Beauty. With her doleful cocker spaniel eyes she is indeed a bit like the Beast (*Vincent, you're part of me*) but certainly not enough to hold her own against him. She goes no further than whispering and *flirting with the Beast...*

Tune into Religion

By identifying with the Beauty we flirt too, we succumb to the desire for the incestuous and for the dreadful secret power of the forbidden. Like the Beauty we are gripped by *tremendum et fascinatum*. And we too recognize ourselves in the Beast. We are a mongrel cross between nature and culture, spirit and body, good and evil. Just as the Beast is forbidden to enter this world, we may never express our beast-liness and can only deal with it in a symbolic fashion by means of the television ritual.

The metropolis is a far cry from the warmth of Mother's lap; it is an efficient, rational, demystifying organism. Its tainted, chaotic children hide in the sewers and in the subway because otherwise they'd be locked up in prisons and institutions. The metropolis denies the existence of its hybrids. Everything is fine above ground but chaos reigns below. The city makes desperate attempts to impose its rational structure with time tables, video cameras and signposts. But the underworld evades its power. And hence it is no coincidence that the Beauty and the Beast first met in the subway.

In the same way urban civilization seems to have banned the religious. But it has simply disappeared from view and gone underground. When you watch *The Beauty and the Beast*, you are participating in a myth by means of a TV ritual. When you tune in on the modern myth, you are consuming instant urban religion. We contact our Gods in a way that is much more relaxed, faster and more efficient than ever before.

translation Annie Wright

1. The biography of the 16th century Paracelsus tells how this half-crazed medical student was renowned for his miraculous cures. His deeds made him legendary, immortal. So there is nothing strange about this magical doctor resurfacing in *The Beauty and the Beast*. It's just a small step from the sealed laboratories where scientists perform genetic experiments that the Gods scarce dare dream of in the dark netherworld where he first created the Beast.

31

Me
dia
mg



vol.

4

#

1&2

(ingezonden mededeling)

Geluidsgalerie: 06 - 320 328 99

LANGUABILITY

LANGUABILITY

Equation

Relation

PASSER DOMESTICUS

PATHOGENIC **Standard**

STURNUS VULGARUS

CERTHIA FAMILIARIS

THE IRREMIABLE NARRATIVE

SITTA CAESIA

The Irremediable Narrative

CUCULUS CANORUS

CARINE NOCTUA

MELOPSITTACUS UNDULATUS

Ik Jelchl

PLATYCERCUS EXIMIUS

STANDARD

Apology

PARUS MAJOR

Pathogenic

Equation

Relation

LANGUABILITY

LANGUABILITY

Vergelijking

Verhouding

CEPHALOPAGUS

PATHOGEEN **Gehalte**

CEPHALOTHORACOPAGUS

CRANIOPAGUS

HET ONHERSTELBAAR VERHALENDE

DUPPLICITAS ANTERIOR

Het Onherstelbaar Verhalende

DUPPLICITAS POSTERIOR

ISCHIOPAGUS

PROSOPOTHORACOPAGUS

GodDieuGottGod

PYGOPAGUS

GEHALTE

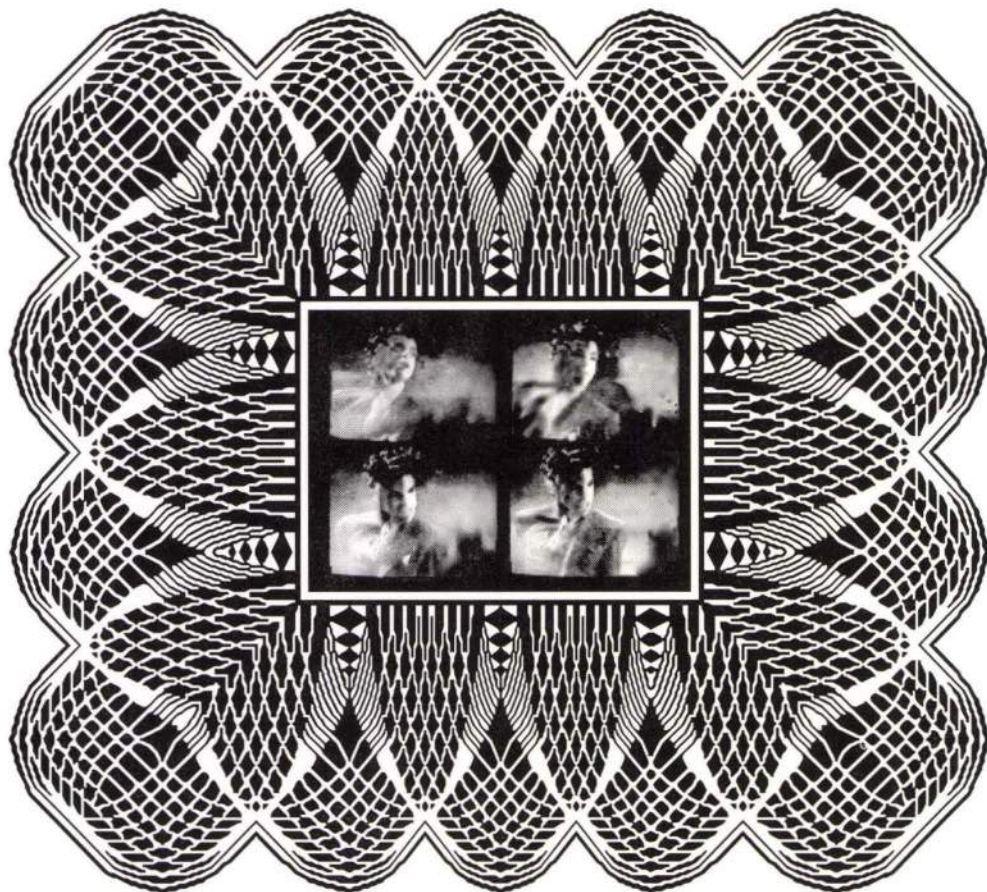
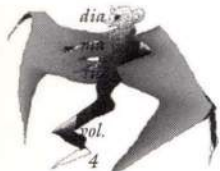
THORACOPAGUS

Apologie

Pathogeen

Vergelijking

Verhouding



Door de splitsing in twee helften doet deze verschijning denken aan Two-Face, een andere vijand van Batman. Maar Two-Face is een enkelvoudige figuur, wiens gezicht verscheurd is door de twee extreme kanten van zijn karakter. Eén kant van zijn gezicht is door het slechte in hem verwrongen tot een wrede grimas, terwijl de andere kant wordt beheerst door de zalvende blik van het goede in hem. De hybride uit de clip van Prince is daarentegen samengesteld uit twee verschillende figuren. Toch is hij niet het gevolg van een samenvoeging. Eerder is het andersom: Batman en de Joker zijn afsplitsingen van dit hybridische wezen. Dit wezen is dan ook de eerste die in de clip verschijnt.

Maar daarvoor nog zien we Prince, in gedachten verzonken, omringd door zijn apparatuur. Halflang loshangend haar, zwarte kleding, een gitaar op zijn rug geschoven. Geen opsmuk. De popzanger concentreert zich (wacht hij op inspiratie?). Stilte. Plotseling verschijnt het Batman-teken ergens hoog in de studio-ruimte. Of nee, het is de inversie van het Batman-teken: de

omgeving van het vleermuislogo is zwart en in dat zwarte kader zie je een beeldscherm met sneeuw. Dit ruisende beeld is maar een fractie van een seconde te zien en maakt plaats voor het hybridische wezen dat brutaal de studio inkijkt. Onmiddellijk schakelt Prince zijn apparatuur aan, alsof dat de manier is om met het wezen in contact te blijven. De muziek stelt het wezen in staat de studio te betreden en bij de landing hebben zijn twee helften zich blijkbaar onmiddellijk gekloond, want hij wordt gevolgd door vijf Batmannen en evenveel Jokers.

De Electriscbe Stoel

De Batmannen en Jokers beginnen elkaar in een dans te bevechten, aangevuurd door de hybride. Het ene moment doet deze mee met de Batmannen, waarbij hij enthousiast met zijn halve cape fladdert, het andere moment danst hij mee met de Jokers. Niet omdat hij twijfelt maar omdat hij het strijdvuur wil aanwakkeren. *Don't stop dancin'!* Het is de strijd tussen de donkere burgerwachter en de felgekleurde gevaarlijke gek,

tussen de trage spierkracht en de spirituele lichtheid, tussen de Amerikaanse droom en de Amerikaanse nachtmerrie. En het hybridische wezen is het explosieve centrum van deze strijd (zijn rechtopstaande haar lijkt in een *state-of-shock* te verkeren vanwege de voortdurende botsing tussen de twee lichaamshelften).

Uiteraard wordt het wezen door Prince zelf gespeeld, want hij is juist degene die telkens opnieuw probeert aan te tonen dat er iets bestaat tussen blank en zwart, sex en liefde, mannelijk en vrouwelijk, geweld en tederheid, niet door een slap compromis aan te bieden maar door de extremen zo dicht naast elkaar te plaatsen dat er wrijving ontstaat. Door zelf de hybride te spelen laat hij zien dat hij zowel Batman als de Joker is, dat het wezen een afbeelding is van zijn eigen tegenstrijdigheid. Heeft hij het wezen immers niet zelf opgeroepen? Dat Prince hiermee een gevaarlijk spel speelt, blijkt uit het feit dat de strijd tussen de Batmannen en de Jokers escaleert. Datgene waar de strijd om blijkt te draaien is de

Vleermuiszwarte Batjoker electrocuteert Sexrelated Vertigo

OH, I' GOT A LIVE I HERE

Niet Batman maar ook niet zijn aartsvijand de Joker is de centrale verschijning in de *Batdance*-clip van Prince, het is een menselijke gestalte die bestaat uit twee verschillende helften. Eén kant van zijn gezicht is witgeschminkt en voorzien van de verstarde grijns van een geschifte misdadiger. Aan deze kant is zijn lichaam gehuld in een opzichtig paars en oranje kostuum. De andere helft van zijn lichaam gaat grotendeels schuil onder een zwarte (gehalveerde) vleermuis-cape. Deze gestalte is een kruising tussen Batman en de Joker.

✦ Neither Batman nor his arch-enemy the Joker is the central presence of Prince's *Batdance* clip: it is a human figure that consists of two different halves. One side of his face is white with greasepaint and daubed with the fixed grin of a lunatic criminal. This half of his body is swathed in a flamboyant purple and orange costume. The other side lurks for the most part under (half a) bat cape. This cross-breed is half Batman, half Joker.

✦ Through its splitting into two halves the creature is reminiscent of another of Batman's enemies: Two-Face. But Two-Face is a simple figure whose face is torn between the two extremes of his character. One side of his face is contorted by evil into a cruel grimace while the other half is governed by the unctuous look of all that is good in him. By contrast, the hybrid in Prince's clip is composed out of two different characters. Yet he is not the result of fusion. Rather the opposite: Batman and the Joker are fragments of this hybrid creature. This creature is also the first thing that appears in the clip.

But before that we see Prince, lost in thought and

surrounded by equipment. Longish hair hanging loose, black clothes, a guitar shoved round onto his back. No finery. The pop singer is concentrating (waiting for inspiration?). Silence. Suddenly the Batman sign appears high in the studio space. No, in fact it is an inversion of the Batman sign: the background of the bat logo is black and in that black frame you see a monitor screen with snow. This image of electronic disturbance lasts a fraction of a second and makes way for the hybrid creature that cheekily peeps into the studio. Immediately Prince connects up his equipment, as if that's the only way of maintaining contact with the creature. The music

enables it to enter the studio and on landing the two halves have apparently been immediately cloned because he is followed by five Batmen and equal number of Jokers.

The Electric Chair

The Batmen and Jokers begin to fight each other in a dance, egged on by the hybrid. One moment he sides with the Batmen, flapping his half cape enthusiastically, the next he dances along with the Jokers. Not because he is assailed by doubt but simply because he wishes to spur on the combative spirit. *Don't stop dancin'!* It is the struggle between the dark vigilante and the brightly-coloured and dangerous psycho, between slow brawn and witty

elektrische stoel, het symbool van het Amerikaanse recht én onrecht. De Jokers willen doden, de Batmannen niet, en hoe dichter de hybride de elektrische stoel nadert, hoe groter het dilemma en de spanning waaronder hij gebukt gaat. Plotseling ontaardt hij zijn opgekrop-te energie en reageert zich af op de studio-apparatuur. Hij vloekt en schreeuwt, *Turn the music back on!*, en schiet een band-recorder aan flarden. Hij keert zich naar de elektrische stoel, drukt op een knop en doet de stoel exploderen. De clip eindigt wanneer de popzanger Prince ingrijpt en het nummer beëindigt met de waarschuwendende uitroep: *Stop!*

Eeuwige Paradox

Met deze clip verbeeldt Prince niet alleen zijn eigen tegenstrijdigheid maar ook die van de videoclip. Iedere clip wordt immers gevoerd door het onoplosbare dilemma tussen de videoregistratie en de suggestie dat alles zich live afspeelt. Aan de ene kant wordt hardnekkig vastgehouden aan het in beeld brengen van de fysieke arbeid van de uitvoerende musici, maar tegelijkertijd probeert de clip zich door middel van fiktieve handelingen en locaties zo ver mogelijk te verwijderen van het moment van registratie. Dat levert allerlei halfslachtige oplossingen op: je ziet de band in een café spelen waar zich een fictionele romance voltrekt, of een exotisch verhaal met de bandleiden in de hoofdrol is versneden met beelden van de studio-opnames.

In *Batdance* laat Prince zien dat *hij* de oorsprong is van alle verbeelding (*Anything U've ever dreamed of, I'm willing 2 be*, zingt hij op de *Batman* LP). De dans tussen de Batmannen en de Jokers vindt plaats in zijn studio, en het is een beetje knullig toneeldansje. Geen spectaculaire filmbeelden, geen exotische locaties of beeldmanipulaties. Gewoon studio-apparatuur, een paar dansers en een beetje rook. Voor fictieve personages hoeft de clip zich niet van de studio te verwijderen, integendeel: de

Batman/Joker en zijn gevolg breken in in de studio-ruimte, aangetrokken door de aanwezigheid van Prince. *Oh, I got a live 1 here* is de eerste zin van de *Batdance*. Met deze uitroep kondigt de Batman/Joker zijn bezoek aan Prince aan, alsof het gaat om de laatste levende op aarde. Maar met deze uitroep bespot hij ook de eeuwige paradox van de video-clip: een kruising tussen een filmpje en een live-optreden, die geënceneerd en fictief, maar tegelijkertijd spontaan en live wil zijn.

✦ nimbleness, between the American Dream and the American nightmare. And this hybrid creature is the explosive fulcrum of the struggle (his hair standing on end seems to be in a state of shock because of the constant collisions between the two body halves).

Of course the creature is played by Prince himself because time and time again he has been the one to try to prove that something exists midway between white and black, sex and love, male and female, violence and tenderness, not through offering some weedy compromise but by pushing the extremes as close together as possible to create friction. By playing the hybrid himself he shows that he is both Batman and the Joker, that the creature is a reflection of his own inner conflicts. After all, wasn't he the one that conjured up the creature in the first place? The fact that Prince is dabbling in a dangerous game seems to be indicated by the escalating fight between the Batmen and the Jokers. The struggle seems to centre on the electric chair, the symbol of American justice and injustice. The Jokers want to kill, the Batmen don't, and the closer the hybrid comes to the chair the more he is to be weighed down with dilemma and tension.

Suddenly he releases his pent-up energy and takes it out on the studio equipment. He swears and screams, *Turn the music back on!*, and blows a tape recorder to smithereens. He turns back to the electric chair, presses a button and makes the chair explode. The clip ends when the pop singer Prince intervenes and the song ends with a warning shout of *Stop!*

Insoluble Dilemma

In this clip Prince does not simply depict his own inner conflicts but also those of the videoclip. For every clip is spawned out of the insoluble dilemma between studio recording and the suggestion that everything is live. Most pop groups stick to showing the physical work that the musician must perform but the clip must also appeal to the imagination. Hence you see the band playing in a café which is also the setting for a fictional romance, or there is a story with group members playing the main roles that is interspersed with images of the studio recording.

In *Batdance* Prince shows that *he* is the source of all imagination (*Anything U've ever dreamed of, I'm willing 2 be*, he sings on the *Batman* LP). The dance of the Batmen and the Jokers takes place in his studio, and it is rather gawky. No spectacular film images, no exotic locations or special effects. Straightforward studio equipment, a couple of dancers, a bit of smoke and the dizzying twin presence of Prince. *Oh, I got a live 1 here* is the very first line of *Batdance*. With this sentence the hybrid Batman/Joker announces his visitation to Prince, as if he is the last living soul on Earth. And hence Prince simultaneously exposes the hybrid character of the videoclip - the staged recording of an explosion of energy and inspiration that once took place 'live'.

translation Annie Wright



EVELINE LUBBERS

*Criminal Lombroso
appiccica Partiële Masks*

HET GEZICHT VAN HET SLECHTE

⊗ THE FACE OF EVIL



*Le Portret Parlé,
Methode A. Bertillon,
Haarlem 1911,
oren ⊗ cars*

37

*Me
dia
ma
tic*

*vol.
4

1&2*

Het detail heeft het afgelegd tegen de indruk van het geheel. Het woord is vervangen door het beeld. Het is niet langer de zeer precieze observatie, de afwijkende vorm van het oor of de grote neus, waaraan het gezag een slecht mens herkennen kan. Aan het begin van deze eeuw werkte de politie met uitgebreide handleidingen om te komen tot uniforme coderingen voor alle afzonderlijke onderdelen van het gelaat. Nu mag een getuige met de speurder achter de tekencomputer. De ervaring van de politieagent geeft vorm aan de herinnering van het slachtoffer, de rol van de fantasie wordt zoveel mogelijk uitgebannen, en samen creëren zij het portret van de dader.

⊗ Details have been supplanted by the impression of the whole. Words have been replaced by the image. The authorities no longer have to rely on minute observation of an anomalous ear or a big nose to identify a criminal. At the beginning of this century the police used detailed manuals to arrive at a uniform coding system for each separate part of the human face. Nowadays witness and detective operate a computer with a design program. The police-officer's experience gives shape to what the witness or victim remembers, the role of fantasy is reduced to a minimum, and together they create a portrait of the offender.

Zo ontstaat een digitaal totaalbeeld dat een nieuwe manier van kijken vereist. Ook de gegevens en foto's van bestaande boeven worden opgeslagen in gigantische geheugens. De systemen zijn echter nog niet op elkaar aangesloten. Sterker nog: de ontsluiting van de databases geschiedt op grond van de karakteristieken waar men rond de eeuwwisseling mee werkte. Wat is er eigenlijk nieuw aan de automatisering bij de politie? Kan de computer al het Kwaad omvatten? Waar liggen dan de grenzen in ruimte en tijd, zal het apparaat alles blijven slikken?

Tot de taak van de Politie behoort het opsporen van voortvluchtige misdadigers, ontvluchte gevangenen, vermiste personen, zoomede het houden van toezicht op gevaarlijke beroepsmisdadigers als rampokkers, opium- en wapensmokkelaars etc. en gevaarlijke extremisten. Het aantal gevaarlijke beroeps- en politieke misdadigers wordt door verschillende oorzaken (politieke constellatie) voortdurend groter, terwijl ook het opsporen van - en toezicht houden op deze lieden in verband met de uitbreiding van de groote steden en verkeersmiddelen voor de overheid steeds moeilijker wordt. Vluchtte vroeger een misdadiger na het plegen van zijn daad bij voorkeur in het dichtbij gelegen bosch, thans stapt hij in een trein of autobus of vertrekt per boot naar andere streken en landen, en weet zich zoodoende zeer gemakkelijk aan de nasporingen der politie te onttrekken.

(SMITH, Soekaboemi, 1927)

Het gevaar moet worden omgezet in gegevens, de vijand ontleed in feiten. Opdat hij tastbaar zal zijn, op het blote oog te onderscheiden van het onschuldige. En niet meer ongrijpbaar op kan gaan in de natuur of verdwijnen in de verte.

Wanneer de politie ergens op straat een gevaarlijken misdadiger of extremist meent te herkennen, moet zij zich hieromtrent vlug en zeker de noodige zekerheid kunnen verschaffen, opdat in dergelijke gevallen enerzijds geen onschuldigen, loyalen burgers overlast worde aangedaan door onnoodige - en langdurige aanhouding, (hetgeen tevens gepaard gaat met overbodig werk en tijdverspilling voor de politie), terwijl anderzijds niet een gevaarlijke misdadiger door de onmogelijkheid van vlugge identificatie worde vrijgelaten met het noodlotig gevolg, dat bij elders zijn funest bedrijf eventueel kan voortzetten.

(SMITH, Soekaboemi, 1927)

Het *portret parlé* van Bertillon was, naast de dactyloscopie, het nieuwe opsporings- en identificatiemiddel dat aan het begin van deze eeuw bij de politie geïntroduceerd werd. Deze methode is gegrond op de samengestelde bouw van het menselijk hoofd en geeft aanwijzingen hoe de verschillende onderdelen beschreven dienen te worden. Handleidingen uit 1911 en 1927 tonen hoezeer destijds het primaat bij het woord lag, waaruit het beeld gevormd moest worden.

Iets, wat men niet onder woorden kan brengen, kan men zich en een ander niet in het geheugen prenten. In zijn portret parlé nu heeft Bertillon het geheele menschelijke hoofd met al zijn onderdeelen op duidelijke en eenvoudige wijze 'onder woorden' gebracht, en het zoodoende mogelijk gemaakt, iemand

zonder portret, b.v. alleen reeds op een telegraphisch signalement, op straat met zekerheid te herkennen.

(REISS C.S., Haarlem, 1911)

Voor ieder onderdeel van het gelaat zijn vast voorgeschreven categorieën: *Het voorhoofd, de neus, het oor, de lippen, de mond, de kin, algemeene omtrek van het profiel, neus-, mondomtrek, profiel van den schedel als zoodanig, algemeene omtrek van het gelaat, de wenkbrauwen, de oogleden, de oogbollen, de oogkassen, de hals, de rimpels, de haren, de baard, de kleur van de aangezichtshuid, het oog, de schouderbreedte, het middel, de houding, algemeene indruk, de stem en de spraak, bijzondere teekenen.*

Opvallend is de grote aandacht voor het oor in 1911. Van het geheel van omschrijvingen gaat een kwart over het gehoororgaan (de duivelsoren ontbreken echter...). *Het oor is het meest kenmerkende onderdeel van het menschelijk gezicht. Inderdaad, dank zij zijn veelvuldige diepten en hoogten, biedt het eene zoo groote hoeveelheid verschillende samenstellingen aan, dat het bijna onmogelijk is twee personen te ontmoeten met ooren, die absoluut dezelfde zijn in al hun onderdelen. Bovendien verandert de vorm van het oor niet vanaf de geboorte tot aan de dood.(...) De lel of het letletje is dat mollig, afgerond uitsteeksel, dat het onderste deel van de oorschelp vormt. Wij zullen haar bestudeeren, uitgaande van den vorm van haren vrijen rand, van hare vergroeiheid aan de wang, van den algemeenen vorm van haar oppervlak en ten slotte van hare afmetingen en eigenaardigheden.*

Als aanwijzing voor het gebruik van deze methode in de praktijk wordt de agent er nogmaals op gewezen, oog te hebben voor het detail: *Toch moet hij in ieder geval er om denken, dat hij, om volgens het signalement te herkennen, niet moet letten op het geheele gezicht, maar slechts op de onderdelen één voor één.*

(REISS C.S., Haarlem 1911)

Efficiency en Overzicht

In Alkmaar staat een gloednieuw gebouw dat alleen bereikbaar is via een ophaalbrug. De hoge buitenwanden zijn van glas. Binnen is het licht en ruim - staalblauw gecombineerd met grijs en gebroken wit. Achter de witte kunststof balie staan goed verzorgde dames, gekleed in de kleuren van het gebouw. De positieve sfeer straalt je tegemoet. Naast de balie, achter verticale lamellen, bevindt zich de Informatiekamer van dit nieuwe politiebureau. Is er een wisselwerking tussen de ultramoderne architectuur en de vernieuwende activiteiten van de mensen die hier werken? Met zachte muziek op de achtergrond (*Licence to Kill*) krijg ik twee uur lang non-stop uitleg over de automatisering van opslag van verdachtenfoto's en het maken van compositie-tekeningen.

We hebben hier een AT staan, met een optische WORM-schijf, 1 giga-geheugen. WORM staat voor Write Once Read Many. Onder tafel staat een videorecorder met 2-inch floppies, daar kunnen 50 foto's op. Uiteindelijk worden alle foto's digitaal opgeslagen op de WORM-schijf, waar 40.000 foto's op kunnen. Hier staat een still-videocamera met



⊗ In this way digital, total images are created, requiring new ways of observation. In addition, data and photographs of existing criminals are stored in gigantic memories. However, the two systems are not yet connected to each other. Indeed, accessing the databases still proceeds along the lines of the 'characteristic features' that were employed at the turn of the century. So what is new about police automation? Can the computer store all Evil? What are the restrictions in space and time; will the computer continue to swallow everything?

Police duties include tracking down fugitive criminals, escaped prisoners, missing persons, as well as keeping an eye on dangerous professional criminals such as armed robbers, opium and arms smugglers, dangerous extremists, etc. The number of dangerous professional and political criminals is continually increasing due to various causes (political constellation), while at the same time detection and surveillance of these people by the authorities is becoming increasingly difficult, as a result of the expansion of the big cities and the means of transport. In the past, after committing his crime, the criminal would preferably hide in a nearby forest, whereas now he jumps on a train or a bus, or disappears by boat to other regions and countries, making an easy escape from the police.

(Smith, Soekaboemi, 1927)

Danger must be objectively expressed in data, the enemy must be dissected, converted into data. He must become tangible, distinguishable from the innocent by the naked eye. He must no longer be allowed to vanish into nature, or disappear in the distance.

Should a police-officer in the street be in doubt about the identification of a dangerous criminal or extremist, he must be able to obtain certainty quickly and surely; on the one hand, innocent and loyal citizens should not be harassed by unnecessary and time-consuming arrests (involving superfluous work and a waste of valuable time), while on the other hand we must avoid a situation in which dangerous criminals are released because rapid identification is impossible, with the fatal consequence that they can continue their pernicious practices elsewhere.

(SMITH, Soekaboemi, 1927).

In addition to dactyloscopy, Bertillon's *portrait parlé* was another new technique for detection and identification introduced in the police force at the beginning of this century. It is based on the composite structure of the human head and gives indications as to how the different parts should be described. Manuals from 1911 and 1927 show clearly that in those days words were the starting-point from which the image was then to be formed.

Something that cannot be put into words, cannot be transferred to someone else's memory. In his portrait parlé Bertillon therefore described the human head and all its constituents in a clear and simple manner, making it possible to identify somebody in the street with certainty, even if, for

instance, only a telegraphic description is available.

(REISS C.S., Haarlem, 1911)

Rigid categories are defined for each part of the face: *the forehead, the nose, the ear, the lips, the mouth, the chin, the general outline of the profile, the outline of nose/mouth, the profile of the skull as such, general outlines of the face, the eyebrows, the eyelids, the eyeballs, the eye-sockets, the neck, wrinkles, hair, beard, colour of the face, the eye, shoulder width, waist, posture, general impression, voice and manner of speaking, special features.*

The amount of attention paid to the ear is remarkable. One in four descriptions deals with our auditory organ. (Although there is no mention of devil's ears ...). *The ear is the most characteristic feature of the human face. Indeed, its manifold depths and heights offer so great a variety in composition that it is almost impossible to meet two persons with ears that are absolutely identical in all respects. Furthermore, the ear does not change its form between birth and death. (...) The earlobe is that soft, well-rounded protuberance that forms the lower part of the auricle. We shall study it carefully, starting with the form of its free ridge, the way it is joined to the cheek, the general form of its surface and finally its dimensions and characteristic features.*

Once more it is pointed out that, when using this method in actual practice, the police-officer must focus on details: *In all cases he must realize that to identify somebody according to the description, he must not look at the face as a whole, but at its separate parts, one by one.*

(REISS C.S., Haarlem 1911)

Efficiency and Overview

In the town of Alkmaar, north of Amsterdam, a brand new building has been erected, which is only accessible by a drawbridge. The high outer walls are made of glass. The inside of the building is light and spacious - steel blue combined with grey and off-white. Well-groomed ladies, dressed in colours matching the building, are waiting behind the white reception desk made of synthetic materials. The atmosphere is unmistakably positive. Next to the desk, behind vertical laminated curtains, we enter the information room of this new police station. Is there a relationship between the ultramodern architecture and the innovatory activities of the people working there? Soft music (*License to Kill*) is playing in the background while I am listening to a non-stop explanation lasting two hours about the automation of the storage of suspect photographs and on the process of computer imaging.

We have an AT here with an optical WORM-disk, 1 giga-byte. WORM stands for: Write Once Read Many. Under the table is a videorecorder with two-inch floppy disks, which can hold fifty photographs. Eventually all photographs are stored digitally on the WORM-disk, which can hold 40,000 photographs. And this is a still-



autofocuslens om foto's te nemen van verdachten uit het oude archief. Ik heb die weer zelf aangepast met koud halogeenlicht, omdat de originele lampen warmtevertekening gaven. Boven staat nog zo'n camera voor het fotograferen van mensen die net zijn binnengebracht. De camera kan ook mee op stap naar rellen of ongelukken.

Hij struikelt bijna over zijn woorden van enthousiasme en zijn ogen kunnen de trots nauwelijks verhullen. Hoofdagent Hans Bouma was anderhalf

personenbestand. Niet zoals ik verwacht had een ingenieus systeem dat een op video vastgelegd hoofd in reepjes verdeeld en die mixt tot nieuwe gezichten. Maar een tekenprogramma met eindeloze mogelijkheden voor het samenstellen van korrelige portretten, die hetzelfde effect hebben als een grof gerasterde foto: alleen goed te bekijken op afstand van een paar meter of sterk verkleind.

Ik ga hier met de getuige zitten en neem er echt de tijd voor, minimaal een uur. Daarom staat dit

MAC-A-MUG,
typisch scherm,
Gemeentepolitie
Alkmaar



40

Media
ma
tic

vol.

4

#

1&2

jaar geleden nog motoragent, man van de straat, nu is hij een gespecialiseerd computerprogrammeur die een voor Nederland uniek systeem ontwikkelde.

Voor de opslag van gegevens en foto's van verdachten werkt men in Alkmaar met het programma PicturePower gecombineerd met dBase-III+ onder MS-Dos, opgevoerd met Clipper. Een verzameling van alle mogelijke kenmerken van verdachten, die vroeger op het *Landelijk Meldings Formulier* moesten worden ingevuld, gaan nu de PC in via een zeer gebruikersvriendelijk dBase-programma. Kleur haar, vorm van het hoofd, gezichtsbehaving, we gaan alle schermen langs, steeds verschijnt er een lijstje met alle keuzemogelijkheden. *De computer houdt zich aan het privacy-reglement: M/V is de keuze. Al twijfel je soms: 'Het' of 'Beiden' kan niet worden ingevuld!*

En natuurlijk kan er uitgebreid worden gezocht. *Zoek Jansen** geeft mij alle Jansens in enkele seconden. Interessanter is het zoeken op een combinatie van maximaal tien verschillende kenmerken. Het lijstje namen dat dan verschijnt is via een code gekoppeld aan de digitaal opgeslagen foto's, die desgewenst kunnen worden opgeroepen.

De vernieuwing zit hem in de systematisering van de chaos. Niet langer schoenendozen vol foto's over het bureau verspreid, maar één centraal punt waar alles opgeslagen en eindeloos bevraagd kan worden. Efficiency en overzicht als toverwoorden.

Een kamer verder maakt men met Mac-A-Mug compositietekeningen van verdachten op een Macintosh computer, geheel los van het foto- en

apparaat ook in een aparte ruimte, zodat we niet gestoord worden. *Je moet helemaal afgaan op wat de aangever zegt, oppassen dat je je niet laat afleiden door je eigen fantasie. We gaan net zo lang door, totdat de aangever tevreden is. Als iemand twijfelt over de mond bijvoorbeeld, dan haal ik die er na afloop gewoon weer uit, dan gaat het zonder mond. Het geheel moet zoveel mogelijk overeenkomen. Ik ga er altijd vanuit dat wanneer de aangever zegt: Hij lijkt crop, het nog niet goed genoeg is, hij moet het zijn.*

Een lijstje afkortingen onderaan het uitgeprinte resultaat van de compositietekening geeft weer in welke volgorde er voor een bepaalde mond of neus is gekozen. Deze codes zijn echter (nog) niet gelijk aan de karakteristieken die de zoek sleutel vormen tot het databestand op de PC. Daar moet opnieuw een keuze gemaakt worden, afgeleid van de zojuist gemaakte compositie. Een eihoofd met blauwe ogen, kleine snor en geen kin bijvoorbeeld. Hierop volgt een selectie van foto's die aan deze voorwaarden voldoen. De aangever/getuige wordt geconfronteerd met minimaal 8 en maximaal 28 plaatjes. Onderzoek heeft uitgewezen dat het met meer gaat spoken in het hoofd.

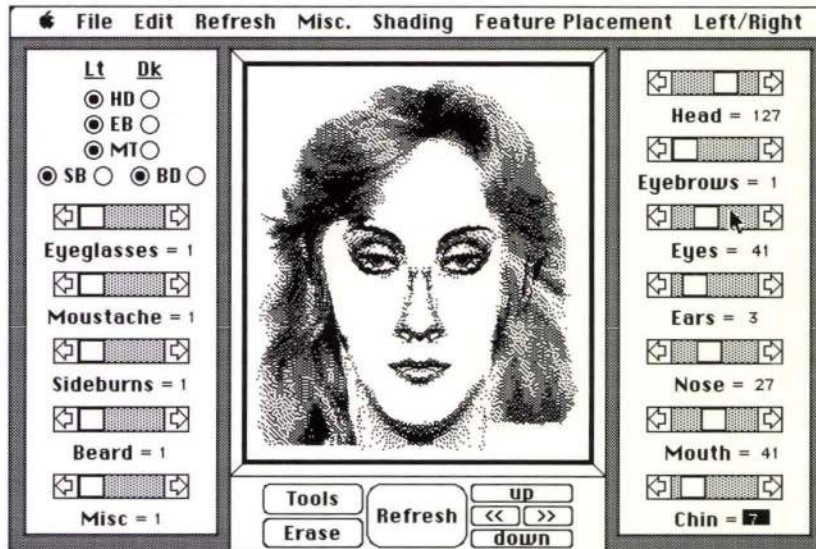
Ervaring leert dat het de kunst is om uit de digitale compositietekening een aantal hoofdlijnen te halen, die een spoor kunnen vormen naar bestaande verdachtenfoto's. Ik mag een vluchtige blik werpen in de map met 'treffers' en zie meteen wat Bouma bedoelt. Voor het zien van de gelijkenissen tussen de compositie en de foto is een ontdigitaliserende

Ⓜ videocamera, with autofocus, which we use to photograph suspects from our old archives. I have adapted it myself, using cold halogen light because the original lamps caused heat distortion. Upstairs we have another camera, used to photograph people when they are first brought in. The camera can also be taken to riots or accidents.

Enthusiasm makes him almost stumble over his words, and his eyes can scarcely conceal his pride. Six months ago, senior police-officer Hans

times. Efficiency and overview are the magic words.

In an adjacent room, the Mac-A-Mug produces composite sketches of suspects on a Macintosh computer, wholly independent of the database containing photographs and personal data. It is not, as I had expected, an ingenious system capable of cutting up a videographed human head in small strips which are then combined to form new faces. Instead, it is a



Ⓜ MAC-A-MUG,
typical screen,
courtesy
Gemeentepolitic
Alkmaar

Bouma was still a police-motorcyclist, a man of the streets. Now he is a specialized computer programmer and has developed a system that is unique in the Netherlands.

The Alkmaar police store data and photographs of suspects using a program called PicturePower, combined with dBase-III+ under MS-Dos and boosted with Clipper. A collection of all kinds of characteristics of suspects, which in the past had to be filled in on a *National Report Form* (*Landelijk Meldings Formulier*), are now entered in the PC by means of a very user-friendly dBase program. Hair colour, shape of the head, facial hair - we hop from screen to screen, each showing a complete list of options. *The computer sticks to the Privacy Regulations: M/F is an obligatory choice, and though sometimes doubt remains: 'it' or 'both' cannot be entered!*

There are of course extensive search options. The command *search Johnson** produces all people by the name of Johnson within a few seconds. More interesting is the search option which employs a combination of a maximum of ten different features. A special code connects the list of names that appears on the screen to digitally stored photographs, which can be called up on the screen if required.

The innovation lies in the systematization of chaos. Shoe boxes full of photographs no longer litter the desks; everything is stored at one central point and can be retrieved an infinite number of

design program offering endless possibilities for composing sketches having the same effect as a coarse-grain photograph: they should be either looked at from a distance of several metres, or strongly reduced.

Witnesses are interviewed in this room, and we take our time, at least one hour. That is why a separate room is required, so that we are not disturbed. It is essential to focus exclusively on what the witness says, and not to give scope to one's own imagination. We continue until the witness is satisfied. If doubts remain, for instance with regard to the mouth, I take it out afterwards; we'll use a portrait without a mouth. The composition as a whole should bear the closest possible resemblance. In my opinion it is not enough when a witness says: He looks like the suspect, he must be the suspect.

A list of abbreviations at the bottom of the printed composite sketch shows in which order a certain mouth or nose have been selected. These codes are, however, not (yet) identical to the components of the search key of the database on the PC. A new selection must therefore be made, based on the composite sketch that has just been made. For instance, an egg-shaped head with blue eyes, small moustache and no chin, for example. A selection of photographs meeting these criteria follows. The witness is confronted with a minimum of 8 and a maximum of 20 pictures. Research has shown that a greater number of photographs only leads to confusion.

41

Me
dia
ma
ticvol.
4

1&2

schakel nodig. Tussen je oogbalken doorkijken om een globaal beeld te krijgen van de tekening dat een raster heeft met blokjes van één millimeter. Kan dat lijken op een echt hoofd? Het menselijk brein moet switchen tussen digitaal denken en het visuele geheugen.

Voor het zoeken in het bestand moet het totaalbeeld echter weer worden opgedeeld in de samenstellende delen, de karakteristieken in het databestand die zo doen denken aan Bertillon.

Goddelijke Hand

Het kwaad moet worden gecategoriseerd, de slechte mens moet een gezicht krijgen. Door de computer krijgt ieder bureau de beschikking over de goddelijke hand die het gelaat kan creëren. Niet langer afhankelijk van de geheimzinnige C.R.I.-mannen uit Den Haag met hun koffertje vol puzzle-stukjes: voorhoofd, haar, snor, baard. Het samengestelde fotoportret met het verwarrende Jigsaw-effect gaat tot het verleden behoren. Als resultaat van jaren onderzoek aan de University of Aberdeen ter verbetering van de Engelse *Photokit* werden 94 stukjes uit de vrouwendoos toegevoegd aan de 563 *features* in de *basic male kit*. Androgyn genoeg voor de vorming van jonge mannen. Op het moment dat de nieuwe trainingscursus klaar was, nam de computer het over. Ingehaald door de techniek en moderne communicatiemiddelen.

Was er bij *Photokit* nog sprake van een duidelijk samengesteld gezicht, bij de computercompositie begint de verwarring. *Wie is dat?* wordt mij gevraagd bij het zien van het Mac-A-Mug-hoofd dat hoofdagent Bouma als voorbeeld bij elkaar fantaseert. Dat is dus niemand. Of misschien is het de meest gerenommeerde boef van Alkmaar, of de glazenwasser van meneer Bouma. Of hij lijkt op iemand die de hoofdagent nog nooit heeft gezien, misschien wordt hij vanmiddag op het politiebureau binnengebracht.

De grenzen tussen het echte en niet-bestaande gaan vervagen. Beelden in ons hoofd, produkt van waarneming en fantasie, worden via een technisch kunstje gedigitaliseerd en gaan een eigen leven leiden. Een volgende stap is de compositietekening met zij-aanzicht. Technisch is het al mogelijk de tekening van de plaats-delict driedimensionaal weer te geven. Zo kunnen foto's een aangepaste achtergrond krijgen. Met de mogelijkheid tot het digitaal vastleggen van stem & geluid kan de reconstructie van de misdaad verworden tot een complete videoclip met bewegende beelden. Het uiterlijk van de dader staat op een foto genomen door een videocamera (*Eindhovense politie wil straten bewaken met videocamera's*, Volkskrant 22 juli 1989) en wordt vergeleken met het bestand van verdachten, gevangenen, asylzoekers en extremisten. Of samengesteld uit onderdelen van die foto's.

Mega-Opslag

De mogelijkheid 40.000 foto's gesystemiseerd op te slaan bij het politiekorps van een provinciestad. Vermenigvuldigd dat voor het hele land. In Groot-Brittannië gaan om te beginnen foto's van alle gevangenen de computer in. Maar: *The same equipment is suitable for holding databases of any other*

images of interest to the police. Thousands or even millions of images can be held on a database, and the image records can be catalogued such that access to any image takes only a few seconds.

(*Police Requirements Support Unit*, June 1988)

De toegenomen opslagcapaciteit staat in geen verhouding tot de mogelijkheden tot ontsluiting van de archieven, die bevinden zich in feite nog in het tijdperk-Batavia.

Chinezen leggen foto's van gezichten over elkaar heen om identieke punten te ontdekken. Duitsers bedachten een geautomatiseerde variant op schedelmetingen: met een pen worden op een graphics tablet een aantal coördinaten van het hoofd vastgelegd, zoeken kan daarmee echter alleen in een fotobestand met niet meer dan 1500 exemplaren.

Angsten voor mega-opslag zijn moeilijk te rijmen met de ontwapenende openheid in Alkmaar. Fascinatie voor de giga-disc doet morele bezwaren verdwijnen naar een andere wereld. Anderzijds verbleken de zo zorgvuldig opgestelde en toegepaste privacy-reglementen in het licht van de nieuwste technische mogelijkheden. Intussen blijkt dat de rol van de kritische buitenstaander inderdaad volledig uitgespeeld is. Terwijl in het Duitse parlement een nieuwe wet behandeld wordt die inlichtingendiensten vrije *on-line* toegang geeft tot alle gegevens van (semi-)openbare instellingen, heeft de *Verfassungsschutz* in de deelstaat Rheinland-Westfalen de discussie over de dichtslubbende computers aangezwengeld. Onnodig overbodige gegevens bijhouden kost veel te veel geld en is onwerkbaar. Men dunde het eigen bestand met 30 percent uit en roept nu alle inlichtingendiensten op bekend te maken hoeveel mensen er in de gaten gehouden worden. Schaamte over immense hoeveelheden zou reinigend moeten werken. Zelf hebben ze in Bremen 20.000 personen in de computer zitten, waarvan er maar 1000 echt van belang zijn voor onderzoek.

De cirkel is rond. Het gezag wordt gevangene van het eigen systeem, verdwaald tussen data. Wanhopig proberend de stromen in te dammen wordt men overspoeld door een zelf opgeroepen zondvloed. Of is het bloed dat kruipt waar het niet gaan kan: de ultieme wraak van de duivel, het kwaad dat zich keert tegen de bewaker? Ga je aanmelden, laat je registreren, om te komen tot een nieuwe opstand! Misschien de nieuwste variant op *Met Velen Staan We Sterk?*

Bronnen.

- 1 REISS, R.A. C.S. *Handleiding voor Het Signalement (Le Portret Parlé, Methode A. Bertillon) ten dienste van de politie*, Haarlem 1911.
- 2 SMITH, J.H., *Het signaleren en opsporen van misdadigers, handleiding ten dienste van het onderwijs en de practijk*, Soekaboemi, 1927.
- 3 Diverse artikelen uit politietijdschriften, met dank aan de Politie-bibliotheek van de Gemeentepolitie Amsterdam.



⊗ Experience shows that it is important to identify a number of basic features in the digital composite sketches, which may then lead to existing photographs of suspects. I am allowed a brief glimpse of the files containing 'hits', and immediately understand what Bouma means. To see the similarities between the composite sketch and the photograph, a de-digitizing step is required. You have to look through half-closed eyelashes to obtain an overview of the drawing, which is made up of small squares of 1x1 mm. Can this really represent a human head? Our brain is forced to switch between digital thinking and its own visual memory.

For the database search, however, the total image must be subdivided into its separate parts, the features in the database so reminiscent of Bertillon.

Divine Hand

Evil must be categorized, criminals must be given a face. The computer provides every police-station with a divine hand, allowing them to create a human face. No longer dependent on the mysterious men of the C.R.I. (Central Police Intelligence) from The Hague, carrying attaché-cases filled with jigsaw pieces: forehead, hair, moustache, beard. The composite photographic portrait with its confusing jigsaw effect will become a thing of the past. After years of research at the university of Aberdeen on ways of improving the English photokit, 49 pieces from the female kit were added to the 563 in the basic male kit, making it sufficiently androgynous to produce faces of young men. At the very moment when the new training course was finished, the computer took over. A victory of technology and modern means of communication.

The photokit still produced clearly compound faces; confusion begins with computer imaging: *Who's that?* they ask me, showing me a Mac-A-Mug head that has sprung from the imagination of senior police-officer Bouma. This person does not exist. Or perhaps it is the most notorious criminal in Alkmaar, or Mr. Bouma's window-cleaner. The person may also resemble someone Bouma has never seen before, someone who may be brought in this afternoon.

Borderlines between the real and the non-existent are blurring. Images in our head, the product of observation and imagination, are digitized by a technological gimmick and begin to lead a life of their own. The next step is the composite sketch of the human profile. It is already technically possible to produce three-dimensional representations of the site of the crime. Photographs can be provided with an adaptable background. Through digital recording of voice and sound, crime reconstruction may even deteriorate into a videoclip with moving images. The outward appearance of the criminal is photographed by a videocamera (*Police in Eindhoven want to use videocameras for street surveillance*, Volkskrant July 22, 1989). It is then

compared with files of suspects, prisoners, people seeking asylum and extremists. Alternatively it can be composed from parts of those photographs.

Mega-Storage

In the police station of a provincial town, some 40,000 photographs are stored systematically. This number can be multiplied to arrive at the size of a national database. In Great Britain, for instance, photographs of all prisoners are entered into the computer. But: *The same equipment is suitable for holding databases for any other images of interest to the police. Thousands or even millions of images can be held on a database, and the image records can be catalogued such that access to any image takes a few seconds only.*

(*Police Requirements Support Unit*, June 1988)

The increased storage capacity bears no relation at all to the techniques used to unlock the archives, which by comparison are still in a Stone-Age phase.

The Chinese superimpose photographs of faces to detect identical points. The Germans have invented an automated version of skull measurement: using a pencil, several coordinates of the head are recorded on a graphics tablet; however, the search is limited to a database holding a maximum of 1,500 photographs.

Anxiety over mega-storage is difficult to reconcile with the disarming candour in Alkmaar. The fascination for the giga-disk makes moral objections vanish into thin air. At the same time, the Privacy Regulations that were so carefully drawn up and applied, already seem outdated in the light of the latest technological developments. It is also clear that there is no longer a place for the critical outsider at all. While the German Parliament is discussing new legislation allowing intelligence services free on-line access to all data of (semi-)public institutions, the *Verfassungsschutz* in the Federal Republic of Rhineland-Westphalia opened a discussion on the gigantic amounts of data which are now choking the computers. Updating superfluous data costs by far too much money and is not practicable. The *Verfassungsschutz* has eliminated thirty per cent of its own data and has now called upon all intelligence services to state how many people should be monitored. Embarrassment about gigantic numbers ought to have a purifying effect. In Bremen the computer holds some data of 20,000 people, of which only 1,000 are really important for purposes of investigation.

We now have come full circle: the authorities are imprisoned by their own system, lost among data. Desperately trying to stem the flood, they are drowned by a deluge they have conjured up themselves. Wonders will never cease: the ultimate revenge of the devil, evil turning against its guard? Enlist, get registered, and bring about a new revolt! Perhaps the latest version of *United We Stand?*



B I L W E T

Accursed

KAPOW!

Plukbaart

Ontroerende

Screentest

DE ALIEN EN ZIJN MEDIA

*Es ist die
Seele ein
Fremdes
auf Erde.*

GEORG TRAKL

Media = hybride van MENS en ALIEN. Het is een ongelukzalige vermenging die zich maar niet tot een zuivere vorm laat destilleren, omdat het menselijke en het vreemde element blijven duelleren om inhoud te verwerven. Om deze eeuwigdurende strijd rond de betekenis te neutraliseren, zijn drie strategieën opgedoken, die ofwel een van de twee ruisproductenten het zwijgen poogt op te leggen, ofwel de tegenstanders als partners tot harmonie wil dwingen.

De eerste strategie is die van de humanisering van de media - een democratisering die het heil verwacht van de storingsvrije communicatie in een *wide open society*. Ze gelooft in het bestaan van zuivere informatie en veronderstelt op naïeve wijze dat de ander bereid is zich vrijwillig in te perken tot het menselijke, al te menselijke. Op dit puur communicatieve niveau zal dan automatisch wederzijds begrip ontstaan. Deze censuur verbant de *alien* naar het kamp waar de humaniteit eer-

der al de gekken, zieken, perversen, rasonzuiveren, dieren en criminelen had *kaltgestellt*. Het gratis verstreken van informatie zou tot bewustwording voeren die de dialoog mogelijk maakt tussen vrije burgers in een vrije samenleving. De *alien* heeft dit als uitdaging opgevat en de strategie tegen zichzelf gekeerd door in de informatienetwerken item nr.1 te worden in de gedaante van de catastrofe.

De tweede strategie loopt over naar de kant van de *alien* - *das ganz Andere*. De prijs die ze hiervoor betaalt is de reductie van de media tot kunst en van de alien tot het kwaad. Deze typisch 19de eeuwse aanklacht tegen de huihelachtige burgerij isst van de moderne media dat ze wanstaltig vreemd wordt. Ze meent hierdoor *de gloed van een verleiding afkomstig van elders* op te roepen, een heilige huiver, fascinatie. Maar door alle communicatieve pretenties op te geven en dat als artistieke vrijheid te interpreteren, hoopt ze het kwaad voor te zijn door het zelf te enceneren. De sublimatie van het kwaad tot het sublieme heeft tot doel de gevaarlijke onvoorspelbaarheid van de *alien* in te dammen tot een esthetische ervaring van het oncodeerbare dat binnen een institutioneel kader geconsumeerd kan worden.

De derde strategie pocht met de vriendschappelijke band die beide partijen onderhouden op het niveau van het alledaagse. Het onvoorstelbaar wordt gebanaliseerd door achter het schrikaanjagende masker van *alien* en mens het gelaat van een goedwillend wezen te bevroeden. Buitenaardse roeservaringen als snelheid en leegte

worden ingevuld als spiritueel opgaan in een omgeving die onderdeel is van het kosmische geheel. De mens heeft in deze visie de natuurlijke gave onbegrijpelijke messages die de *aliens doorbannelsen*, moeiteloos te verstaan als: *Tante Hedl is bij mij, Ik ben Ashtar, groet mijn vrienden*. De goddelijke laserstralen gebruiken de modernste media om de uitverkorenen tot hun medium te maken, die diezelfde media weer inschakelen om de output van hun contact wereldwijd te verbreiden. Het hybridische karakter van de massamedia wordt niet als bedreiging gezien, maar in alle gemoedelijkheid als harmonisch samenzijn beleefd.

Media is niet uit op communicatie, maar op alienatie. Een vanzelfsprekende omgang met de media bestaat zolang haar hybride karakter niet op de voorgrond treedt en alle aandacht gevestigd blijft op de menselijke factor. Zodra mediamakers en -gebruikers zich bewust worden van de alien als motor achter de tekenproductie, zal deze uitwijken naar een nieuwe omgang met de wereld. Wanneer een media zijn vanzelfsprekendheidspotentieel heeft uitgeput zal het als degeneratievorm tot zuivere kunst worden en in de geschiedenis zijn afgeschreven. De kunstenaars die het principe van het kwaad oproepen versnellen alleen de ondergang van hun genre. *Het nieuwe media* die door de *alien* gelanceerd wordt, zal zoveel enthousiasme opzuigen dat de bizarre vervreemdingsverschijnselen uit de terminale fase van het *voorafgaande media*, prompt worden vergeten.

De media-genealogie is te lezen als de

coming-out chronique van de *alien* (*Understanding Media - The extensions of alien*). Voor de godenschemering bereidde men zich nog voor op de materiële komst van buitenaardse broeders en zusters. Men legde landingsbanen en bewegwijzering aan in de vorm van landschapstekeningen en piramides. Het zal een archeologisch raadsel blijven of de *aliens* op tijd zijn geland, weer vertrokken zijn na het onbewuste in de primaat te hebben ingeplant, er altijd al waren (*zijn atomen ruimteschepen?*), of dagelijks landen bij't inschakelen van de tele.

Zeker is dat zij zich eeuwenlang hebben thuisgevoeld in de Gutenberg-galaxis. Ook staat vast dat zij thans zijn overgeschakeld op de immateriële verschijning, met als tussenstadia foto, film en radio. Vanaf de 19de eeuw wordt de ziel, die later tot onbewuste wordt geremodelleerd, in het bereik van het literaire langzaam maar zeker ervaren als *Fremdkörper* in het lichaam. De schrijvers kregen 'steeds meer' door dat hun poëtische mechaniek een voertuig was van *krachten die van buiten komen: Ik denk niet meer, ik word gedacht* (Marx). De *alien* ziet zich op zo'n moment verplicht de mens op het idee van nieuwe mediatechnieken te brengen. Via de kloppgeest introduceert hij de morse code. En met behulp van spiritistische verschijningen roept hij het principe op van de fotografie, waarmee al snel afbeeldingen van geesten worden gemaakt. Film en TV geven daarna alleen nog geestesverschijningen te zien.

In het huidige media kan de alien een hybridiserings-effect oproepen door gebruik te maken van beelden

die hij aftapt uit het menselijke onbewustzijn. Een onuitputtelijk reservoir van weerwolven, Maria's, superstars, teddyberen, oliebaronnen, persmusketen... iedereen op het scherm kan een alien zijn. Zodra de kijkers dat doorhebben zal de tv gemoderniseerd worden met apparatuur, die de afstand tussen beeld en ervaring opheft door direct in te schakelen op het sensorium. De menselijke factor keert dan terug als een eigen hallucinatie binnen de virtuele ruimte, die vanaf dat ogenblik letterlijk samenvalt met het onbewuste. Zolang de *alien* met beelden kan mixen zal hij geen kwalitatieve sprong hoeven maken naar een totaal ander type media, al blijft die mogelijkheid altijd open. Pas wanneer we onze eigen ruimte-tijd verlaten en de *alien* ons door het wormgat naar de *Hinterlanden* trekt, is het einde van de media als het Principe Hybride bereikt.

De *alien* volgt een eigen parcours. Hij laat zich niet opsluiten, sublimeren of verzoenen. Wat de *alien* voor ogen staat zal tot het laatste bericht geheim blijven. Wel is duidelijk dat hij van de vermenging met het menselijke houdt en zich niet van ons wil distantiëren. Zijn gedragscode is dat hij zowel vlak bij ons is als op gepaste afstand blijft. Maar dat is ook de regel van de theorie, die samen wil vallen met haar onderwerp zonder er helemaal in op te gaan. Ook de theorie onttrekt zich aan de uitsluiting door het dogma, ziet het delirium als haar grens en heeft de kritische distantie nodig om hybride te blijven. De theorie is het geschenk van de mens aan de *alien*, zoals het media een geschenk van de *alien* aan de mens is.

*Accursed**KAPOW!**Plukbaart**Ontroerende**Screenest*

THE ALIEN
AND
HIS MEDIA

*The Soul
Is an
Alien
Being On
Earth*

GEORG TRAKL

Media = hybrid of MAN and ALIEN. It is an unholy alliance that does not naturally distil into some pure form because the human and alien elements remain in conflict in the battle to assume content. Three strategies have surfaced to neutralize this eternal struggle of signification: to attempt to impose silence on either one of the two noise producers, or to compel these opponents to become partners in harmony.

The first strategy is that of the humanization of the media - a democratization that awaits salvation in the disturbance-free communication of a wide open society. It believes in the existence of pure information and the naive premise that the other is prepared to restrict itself voluntarily to the human, the all too human. Mutual understanding will automatically be created on this purely communicative level. This form of censorship exiles the alien to

the camp where once humanity incarcerated all the crazies, the sick and perverse, the racially impure, animals and criminals. The free provision of information would result in a consciousness raised to a level open to the dialogue of free citizens in a free society. The alien considers it a challenge and turns this strategy against itself by becoming item number one on the information networks by assuming the form of catastrophe.

The second strategy sides with the alien - *das ganz Andere* (the quite other). The price that it pays for this reduces the media to art and the alien to evil. This typical 19th century accusation against the hypocritical bourgeois demands that the modern media become deformed and alien. By this it wants to evoke *the glow of an enticement of elsewhere*, a holy shudder, fascination. But by surrendering all pretensions to communication and to interpret it as artistic freedom, it hoped to avert evil by actually staging it itself. The sublimation of evil aimed at confining the alien's dangerous unpredictability to an aesthetic experience of the uncodeable that could be consumed within an institutional framework.

The third strategy boasts a friendship that maintains both parties on the level of the everyday. The unpredictable is made banal by the suspicion of a well-intentioned being behind the terrifying mask of alien and Man. Unceremonious highs such as emptiness and speed are defined as the spiritual merging into an environment which is a part of the cosmic universe. In this

vision Man acquires the natural gift of effortlessly understanding in words incomprehensible messages transmitted by aliens: *Auntie Hedl is with me, I am Ashtar, say hello to my friends*. The heavenly laser beams employ the newest media to transform the chosen into their medium and involve those self-same media to disseminate the output of their contact worldwide. The mass media's hybrid character is not viewed as being a threat but experienced as some good-natured and harmonious gathering.

The media are not out for communication but for alienation. Natural contact with the media exists so long as their hybrid character is not allowed to surface and attention is completely focused on the human factor. Once the makers and users of the media become aware of the alien as the motor behind the production of signs, it will adopt a new form of contact with the world. When a medium has exhausted its potential for the natural, it will degenerate into pure art and be consigned to history. Those artists evoking the principle of evil are merely accelerating the demise of their genre. The latest media launched by the alien will absorb so much enthusiasm that the bizarre phenomena of alienation of the previous media's terminal phase will promptly be forgotten.

The media genealogy may be interpreted as the alien's coming-out chronicle (*Understanding Media - the Extensions of the Alien*). Preparations were made for the material arrival of the extraterrestrial brothers

and sisters in anticipation of the *Götterdämmerung*. Runways and signposts were installed in the form of earthworks and pyramids. It will remain an archeological enigma whether the aliens landed on time (to leave again after implanting the unconscious in the primate), always were there (*are atoms spaceships?*) or in fact land each day when the telly's turned on.

They certainly have felt at home in the Gutenberg Galaxy for centuries. It has also been established that they have now switched over to the immaterial form - photography, film and radio being intermediary stages. Right from the 19th century the soul (which would later be remodelled into the unconscious) would be experienced in literature as a foreign body within the human body. Writers became more receptive to the fact that their poetic mechanism was a vehicle for *outside powers: I don't think anymore, I am thought*. (Marx) In these circumstances the alien considers itself obliged to guide human beings towards the idea of new media techniques. He introduced morse code by means of the poltergeist. And he evoked the principle of photography with the help of the spirits who rapidly became the first subjects depicted. Later on television and film showed only ghostly apparitions. The alien can produce hybridization in the contemporary media by using images which it has siphoned off from the human unconscious. An inexhaustible reservoir of werewolves, Our Ladies, superstars, teddy bears, oil barons, packs of

reporters... Everyone can be an alien on the screen. Once the viewers have cottoned on TV will be modernized with equipment that will eliminate the distance between image and experience by making a direct link with sensory perception. The human factor will then return as an individual hallucination within the virtual space which from that moment will coincide literally with the unconscious. So long as the alien can mix images he does not need to make the qualitative jump to a completely different kind of media, although this possibility always remains open. The end of the media as the Hybrid Principle is achieved only when we leave our own time and space and the alien drags us through the wormhole and into the *Hinterlanden*.

The alien is an independent being. He will not let himself be confined, cooped up or appeased. What the alien is planning will be kept secret until the final message. However, it is clear that he loves mixing with humans and does not wish to distance himself from us. His code of behaviour is that he is simultaneously close to us yet maintains a suitable distance. But this is also the theory's rule which wants to coincide with its subject matter without being totally absorbed by it. Theory is also exempt from excommunication by dogma, it sees delirium as its borders and needs critical distance to remain a hybrid. Theory is the gift of Man to the alien, just as the media are the gift of the alien to Man.

Hifi-loos Kwartje zoemt

0 6 - 3 2 0 3 2 8 9 9

Kunstenaars die met moderne communicatie-media werken stuiten regelmatig op een eigenaardig verschijnsel.

Het medium waarin ze hun kunstzin uiten staat een in principe oneindige vermenigvuldiging toe, maar in de praktijk trekt hun werk vaak minder belangstelling dan een ouderwets eenmalig schilderijtje.

Er zijn mensen die zeggen dat dat aan het vastgeroeste gedrag van de kijkers, de musea en de media ligt; er zijn er die zeggen dat de moderne communicatiemedia niet gemaakt zijn om kunst, maar om weerberichten en arbeidsvitaminen te verspreiden. En er zijn doorzetters, die het toch proberen.

Zo'n die-hard is kunstenaar en organisator Heiner Holtappels. Hij houdt zich al geruime tijd bezig met projecten die de kunst uit hun gesubsidieerde en museale reservaten moeten bevrijden, om haar naar de particuliere consument te leiden. Kunst, die de vervreemding van het *l'art pour l'art* te lijf gaat door het dagelijkse leven in het werk op te nemen of, zoals de titel van een installatie van Holtappels uit 1986 luidt: *Kunst in uns und uns herum*.

Eén van Holtappels' organisatorische projecten is Nederland 4, geen tv-net, maar een kanaal waarlangs videokunst direct aan instellingen (en particulieren) wordt verhuurd of verkocht. Begin oktober opende hij een nieuw kanaal, dit keer voor geluidskunst: een geluidsgalerie, uitsluitend telefonisch te bezoeken via het nummer 06 - 320 328 99 (50 cent per minuut). De geluidsgalerie is, volgens Holtappels, een experiment. Hij wil onderzoeken of het

werkt, kunst op de telefoon, of er behoefte aan is, of er een publiek voor bestaat en -we're living in a material world - of het kostendekkend geëxploiteerd kan worden, zonder de Amsterdamse gemeente-subsidie, die nu nog onontbeerlijk is.

Het medium telefoon heeft natuurlijk grote nadelen: het levert het beroerdeste geluid dat tegenwoordig verkrijgbaar is en alleen een gewiekste doe-het-zelver slaagt erin om dat geluid comfortabel via zijn hifi te beluisteren, in plaats van zweterig via de hoorn. Toch heeft dit primitieve apparaat al eerder kunstenaars aangetrokken, variërend van Fluxus-lid George Brecht, met zijn *telephone events* van 1961 (*When the telephone rings, it is answered*), tot de telefonische performances van Franklin Aalders. Ook het galerie-idee is al eens eerder geprobeerd in Zwitserland, waar een jaar of tien geleden *Une Espace Parlée* per telefoon te bereiken was.

Heiner Holtappels wil zijn galerie vullen met werk dat speciaal voor het 06-podium is gemaakt en nodigde daartoe, behalve zichzelf, ook Cas de Marez, Peter Zegveld, Peter Borgers en Toine Horvers uit. Elke kunstenaar krijgt de lijn een maand ter beschikking en elk kunstwerk wordt aan het begin van die maand tijdens een vernissage gepresenteerd.

Het eerste werk, dat op de 06-lijn te beluisteren is, werd gemaakt door stemkunstenaar Cas de Marez. Bij een eerdere stemperformance liet zij weten: *Een ruimtelijke, fysieke context roept klankreacties in*

me op. Mijn stem is in principe hetzelfde, maar de omstandigheden, de omgevingen verschillen. Bij het ter perse gaan van dit nummer was De Marez' werk nog niet gereed, maar het lijkt aannemelijk dat zij ook de ruimte van de telefoon middels een stemperformance gaat verkennen.

Hoewel uit hun oeuvre geen speciale affiniteit met de telefoon blijkt, zegt Holtappels zijn collega op het hart gebonden te hebben om rekening te houden met de technische beperkingen van het medium. Het spijt hem overigens dat de telefonie nog zo weinig ontwikkeld is: *Technisch is het best mogelijk om op hifi-niveau te telefoneren, maar die techniek is nog niet bereikbaar gemaakt. Het is wel een spannende ontwikkeling; met een computer en digitale telefoon kun je geluidswerken van zeer hoge kwaliteit versturen! Van dat soort ontwikkelingen is de vernieuwing in de kunst te verwachten, niet van die eeuwige variant op het schilderij. Museumkunst heeft voor hem afgedaan: Niet meer in ontwikkeling, niet meer betwifelbaar. Musea zijn mausolea.*

Het experiment met de 06-lijn duurt voornamelijk vijf maanden. Ook Holtappels heeft een bepaalde scepsis gezien de beperkingen van het medium: het is nu eigenlijk alleen interessant voor kunstenaars die van die beperkingen gebruik willen maken. Eén ding heeft de geluidsgalerie in ieder geval voor op elk ander distributiekanaal: hij is dag en nacht geopend.

46

#
1&2

Pay-Ear

© THIS DOESN'T WORK OUTSIDE NL

© All artists working with the modern communications media regularly encounter a rather peculiar fact.

© The medium in which they express their artistic feelings can in principle be infinitely duplicated yet in practice their work often attracts less interest than one old-fashioned painting.

Some people feel that this is due to the fixed behaviour of viewers, museums and the media, others claim that the modern communications media are simply not geared to art, rather they are better suited to the dissemination of weather reports and *Workers' Playtime*. And yet the tenacious still go on trying.

One such die-hard is the artist and organizer Heiner Holtappels. He's been working for quite some time on projects directed at freeing art from its twin sanctuaries of subsidy and museum and presenting it to the private consumer. An art which attacks *l'art pour l'art* by including daily life in the work itself or, as the title of a 1986 installation announces: *Kunst in uns und uns herum* (Art in us and around us).

Nederland 4 is one of Holtappels' organization projects. It is not a TV channel, simply a channel as outlet along which video art is directly sold or hired to various institutions. At the beginning of October Holtappels opened a new channel, this time for audio art: a sound gallery that can only be visited by means of the telephone, by dialling 06 - 320 328 99 (only in The Netherlands). Holtappels views this audio gallery as something of an experiment. He wants to find out if it will work, whether there's a

demand for it, whether it can command an audience and - as *we're living in a material world* - whether it can survive financially without the subsidy from Amsterdam City Council which is at present essential.

Of course, the telephone has some major draw-backs as a medium: its sound quality is execrable and only the most artful of D.I.Y. fanatics can succeed in making that sound bearable by listening to it through his sound system rather than cringing over the receiver. Yet this primitive piece of equipment has attracted artists as varied as Fluxus member George Brecht with his 1961 telephone rings (*When the telephone rings, it is answered*) to the telephone performances of the Dutch Franklin Aalders. The gallery idea has even already been tried out in Switzerland some nine or ten years ago when the one means of reaching *Une Espace Parlée* was by phone.

Heiner Holtappels wants to fill his gallery with work that has been especially made for the 06 context and apart from himself he has invited Cas de Marez, Peter Zegveld, Peter Borgers and Toine Horvers. The line is made available to each artist for a month and each art work is presented at the beginning of that month in a private view.

The first work on the 06 line was made by the voice artist Cas de Marez. At a previous voice performance she commented: *I respond to a spatial, physical context through sound. In principle*

my voice is the same but the circumstances, the surroundings differ. De Marez' work was still not ready at the time of this issue's going to press but it seems likely that she will explore the telephone as space through a voice performance.

Although their work has no special affinity with the telephone, Holtappels has made his colleagues well aware of the need to take the medium's technical limitations into account. However, he regrets that the telephone has remained at such a primitive stage. *Technically it's indeed possible to phone with hifi sound but the technology has not yet been made available. It's certainly an exciting development; with a computer and a digital phone you could send audio works of an extremely high quality! That's the kind of development that results in innovation in art not some eternal variation on painting.* He considers museum art to be a closed book: *It's not developing, it can't be doubted. Museums are mausoleums.*

For the time being the 06 line experiment will last for six months. Even Holtappels feels a *certain scepticism* in view of the medium's limitations: in fact it's only really of interest to artists who actually want to exploit those limitations. In any case the audio gallery does have one advantage over every other distribution channel: it remains open 24 hours a day.

translation Annie Wright



47

Me

dia

nne

47

#

4

#

1&2

連歌 画!

R E N G

G A

G A

Voetnoot bij een kadaver

Het *cadavre exquis* vertoont een interessante overeenkomst met het oude Japanse poëtische genre *renga* of *ketting-vers*. Een uiterst gedisciplineerde esthetische oefening die in de 15de en 16de eeuw erg in de mode was bij de Kyoto adel. Op *renga*-bijeenkomsten komen in eenvoudige kamers vier tot zes dichters bijeen - voornamelijk boeddhistische priesters en hovelingen - en blijven urenlang verschoond van 'wereldse zaken'. Gewoonlijk was er uitzicht op een tuin, hing er een schilderij van Hitomaru (de beschermheilige van de Japanse dichtkunst) in de *tokonoma* alkoof en werd er *sake* of thee geserveerd.

In de praktijk componeren de deelnemers aan een *renga*-sessie beurtelings korte gedichten van om en om 5-7-5 lettergrepen en 7-7 lettergrepen. Elk gedicht moet reageren op het voorafgaande en wel zodanig dat elke twee schakels een coherent poëtisch idee vormen, terwijl drie opeenvolgende schakels dat niet per se hoeven. Deze hybridische gedichten bevatten vaak zo'n honderd schakels, die allemaal geschreven zijn op vellen decoratief papier, die tot een boekje werden gevouwen. Veel van deze boekjes bestaan nu nog. Ook nog voorhanden zijn een aantal esthetische verhandelingen over deze kunstvorm, waarvan de bekendste de *Sasamegato* of 'Fluisteringen' van Shinkei (1406-1475) zijn. Ze formuleren uitgebreid precieze regels voor soorten verbanden - direct, indirect en associatief - en tevens voor welke onderwerpen op welk punt in de totale compositie behandeld moeten worden. Bijvoorbeeld seizoensgebonden woorden in de laatste schakel van elk kwart van het gedicht, een verwijzing naar de maan, etc. Het eerste vers of *hokku* was het meest cruciale, omdat het de toon voor het hele gedicht zette. Daarom viel aan de meest ervaren dichter de eer te beurt om de sessie te beginnen. Heel hiërarchisch, heel Japans.

Na verloop van tijd voegden de opeenvolgende beoefenaren er zoveel regels aan toe dat de kunstvorm bezweek aan zijn eigen complexiteit. Maar niet voordat hij nieuwe kunstvormen had voortgebracht zoals de vermaarde *haiku*, die zich ontwikkelde uit de *hokku*. De hybridische esthetiek van *renga* verklaart, zelfs heden ten dage nog, veel van de Japanse gevoeligheden. De elektronische 'videobrieven', lange tijd de steunpilaar van het JVC Tokyo Video Festival en, onbetwistbaar, de populairste vorm van videokunst in Japan, hebben waarschijnlijk veel aan de *renga* te danken.

Nog een laatste opmerking bij onze *cadavres* in beeldvorm: het idee van *renga* kan heel goed van het verbale naar het visuele vertaald worden door een nogal onconventionele combinatie van *kanji* karakters; door *ga* 'vers' te vervangen door het homonieme *ga* 'beeld' ontstaat er een nieuw hybridisch genre. Wie doet er mee met *Renga round the Globe*, honderd schakels van dertig seconden video van, laten we zeggen, afwisselend 5-7-5 en 7-7 *cuts*, die rond de wereld worden gestuurd op een videocassette? De dromen der technologie brengen logistieke nachtmerries voort. *Dozo, osaki ni...* 'Gaat u voor, alstublieft...'

vertaling Jans Possel

Footnote to a Cadavre

The *cadavre exquis* finds an interesting parallel in the ancient Japanese poetical genre of *renga* or 'linked verse'. An exactly disciplined aesthetic exercise that was the height of aristocratic fashion in 15th-16th century Kyoto, *renga* gatherings brought together four to six poets - typically Buddhist priests and courtiers - simple rooms for long hours of escape from 'worldly matters'. There would be a view of a garden, a scroll painting of Hitomaru, the patron saint of Japanese poetry, would hang in the *tokonoma* alcove, and *saké* or tea would be served. Herein lie the origins of *chanoyu*, the Japanese 'art of tea'.

In practice, the participants at a *renga* session would take turns composing short verses of 5-7-5 syllables alternating with 7-7 syllables. Each verse had to play upon the verse immediately preceding in such a way that any two adjacent segments formed one coherent poetical idea, although three consecutive segments did not necessarily work together. These hybrid poems often ran to one-hundred links, all of which were written on sheets of decorative paper that were folded and bound into booklets, many of which survive to this day. Also extant are a number of aesthetic treatises on the art, most notably the *Sasamegato* or 'Whisperings' of Shinkei (1406-1475), which extensively list precise rules for types of links - direct, oblique and associative - as well as for which subjects were to figure at what point in the overall composition - seasonal words in the final link of each quarter of the poem, here a reference to the moon, etc. The starting verse or *hokku* was considered the most crucial as it set the tone for the whole poem to follow, and so the honour of launching the session fell to the most experienced poet. Very hierarchical, very Japanese.

Over time, successive practitioners added so many rules that the art collapsed under the weight of its own complexity. But not before engendering yet newer art forms such as the world-famous *haiku*, which evolved from the *hokku*. The hybrid aesthetics of *renga* likewise underwrite much of Japanese sensibilities even today. The electronic epistolary 'video letter', long the mainstay of the JVC Tokyo Video Festival and arguably the most popular Japanese video art, probably owes a great deal to the *renga*.

One last footnote to our pictorial *cadavres*: the idea of *renga* might easily be transposed from the verbal to the visual by a rather unconventional combination of *kanji* characters, substituting *ga* 'picture' for *ga* 'verse' to render a new hybrid genre. Anyone for *Renga 'Round the Globe'* 100 thirty-second video links, say, of alternating 5-7-5 and 7-7 cuts, sent around the world on one videocassette? The dreams of technology breed logistical nightmares. *Dozo, osaki ni...* 'Please, you first...'

Voor meer informatie over *renga*, lees/For further reading on *renga*, see:Earl Miner *Japanese Linked Poetry*. Princeton University Press 1979 & Hiroaki Sato *One Hundred Frogs*: Weatherhill Tokyo, 1986.

CAPITAL



CADAVRE

2

CAPITAL



CADAVRE

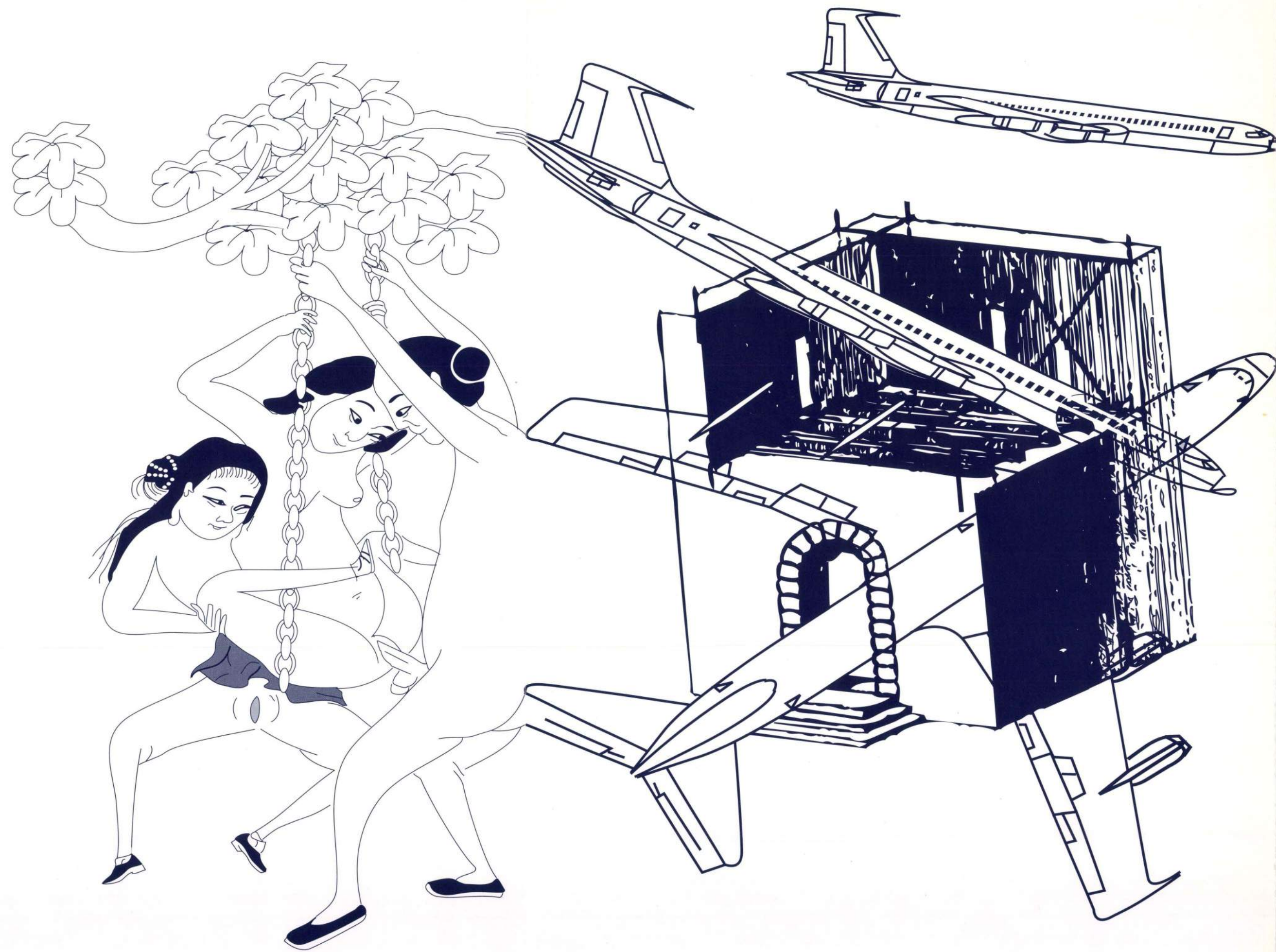
2

CAPITAL



CADAVRE

2



Het is een Lijn en een Gat

CAPITAL



CADAVRE

2

CAPITAL



CADAVRE

2



Gepatenteerde Archeoloog patentiert Marginale Dates

UIT GEORGE BRECHT'S NOTITIEBOEK VAN 1959

⊗ FROM GEORGE BRECHT'S NOTEBOOK OF 1959

Wat betekent het 'iets uit te vinden'? Het burgerlijk recht kent een precieze omschrijving van de uitvinding, en met een patent kan de uitvinder zelfs formeel aanspraak maken de eerste te zijn.

Toch begint het besef door te dringen, dat het idee van een eenmalige, eerste en unieke uitvinding niet opgaat voor het eigenlijke creatieve proces, zowel binnen de techniek als de kunst.

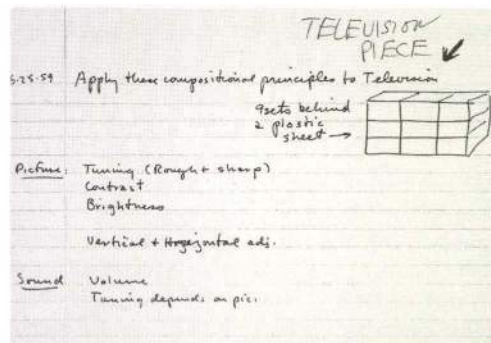
⊗ What does it mean to invent something? There is an exact notion of 'invention' in civil law which provides for the originality of a legally registered patent to be officially certified.

However, it is becoming increasingly understood that the idea of a unique and original invention does not in fact correspond to the actual creative process - either in the field of technology or in the arts

Op het terrein van de techniek zijn talloze uitvindingen te noemen, die meerdere malen gedaan moesten worden voor ze aansloegen. Uitvindingen moeten niet enkel gedaan worden, ze moeten ook op het juiste moment en soms zelfs door de juiste persoon gedaan worden

Wat op het gebied van de techniek al problematisch is, moet op het gebied van de kunst wel echt onmogelijk lijken. *Uitvindingen op geestelijk gebied (wetenschappelijke theorieën, literatuur, kunst) kunnen niet beschermd worden, zo stelt het patentrecht. Maar in de kunstgeschiedenis overheerst nog steeds het lineaire, historische denken, dat ondanks het postmodernisme niet is losgelaten. Zelfs louter technische innovaties verkrijgen de status van uitvinding. Zo geldt Picasso als de uitvinder van de collage en Max Ernst als die van de frottage - technieken die buiten de kunst al veel eerder werden toegepast. En tussen Tzara en Huelsenbeck ontstond een rijkelijk absurde, decennialange strijd over wie het woord Dada had uitgevonden.*

Dit alles ligt ver achter ons, maar ook voor de eerste videokunst bestaan aanspraken op preferentie.

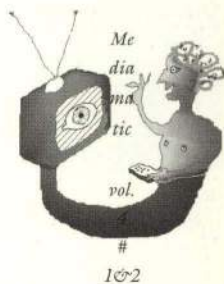


⊗ In the technological sphere numerous inventions have had to be made several times before they finally land on fertile soil. For not only do inventions have to be made, they often have to be made at the right time and sometimes by the right people.

What is already a problem in the field of technology inevitably appears

as something quite impossible in the field of art. Patent law stipulates that, *Inventions in the intellectual sphere (scientific theories, literature, art) cannot be protected.* Nonetheless, a linear interpretation of historical development is still commonplace in art history and has not even disappeared in the face of post-modernism. Even purely technical innovations are awarded the status of inventions: for example, Picasso is regarded as the inventor of *collage* and Max Ernst is said to have discovered *frottage*. Both are techniques which had previously existed in popular art. Another example is the thoroughly absurd dispute which raged on for decades between Tzara and Huelsenbeck as to who should lay greatest claim to inventing the word *Dada*.

53



GEORGE BRECHT
Television Piece 1959

(Lees hiervoor het aangenaam objectieve onderzoek van Edith Decker over het eerste gebruik van televisie in de kunst: Paik, *Video* Keulen 1988). Nam June Paiks *Exposition of Music* in Wuppertal (1963) wordt algemeen geaccepteerd als het begin van het kunstzinnig gebruik van televisie-apparaten. De wens om televisie als uitdaging voor de kunst op te vatten, werd echter al veel eerder geuit. Hij werd bijvoorbeeld al nadrukkelijk geformuleerd in het *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione* van Lucio Fontana uit 1952.

Bij de voorgeschiedenis van de televisiekunst hoort ook een tot nog toe onbekend project, dat in één van de notitieboeken van George Brecht staat. Met name tijdens zijn studie bij John Cage, vanaf 1958, legde Brecht in deze notitieboeken zijn concepten, ideeën, partituren en schetsen vast. Een aantal daarvan werden later gepubliceerd onder de titel *Water Yam* (1963), in de vorm van een verzameling sobere, bedrukte kaarten in een doos. Anderen werden als afzonderlijke werkstukken generaliseerd. Het leeuwendeel is echter slechts documentatie, genoteerd ontwerp, gebleven.

Over het algemeen is moeilijk vast te stellen in hoeverre een werkstuk van George Brecht bestaat. Veel kaarten uit *Water Yam* zijn niet meer dan voorstellen ter realisatie. Bij een instructie als *Arrange to observe a NO SMOKING sign * smoking * no smoking* spelen de uitvoerenden en de omstandigheden een minstens zo grote rol bij de totstandkoming als de kunstenaar. Het maakt voor Brecht niet uit of het werk door hemzelf of door iemand anders wordt uitgevoerd.

De *Televisiemuur*, 30 jaar geleden op 25 juni 1959 ontworpen, werd bijvoorbeeld nooit in de originele vorm uitgevoerd. Het was alleen al een groot probleem, aldus George Brecht, om voldoende van de, toendertijd nog peperdure, televisie-toestellen bij elkaar te krijgen. Het project raakte in vergetelheid en is tot op de dag van vandaag een notitie op een vel papier gebleven.

Het is interessant om Brechts idee met dat van Fontana uit 1952 te vergelijken. Fontana gaat van begin af uit van een utopisch idee. Ze is alomvattend, gericht op de transformatie van de televisie tot artistiek medium, tot instrument in handen van de kunstenaar. Hij kondigde dit al in 1948 aan in het eerste *Spazialismo*-manifest: *Middels radio en televisie zullen wij geheel nieuwe modellen van kunstzinnige expressie gaan hanteren*. En later, in 1952, ter gelegenheid van de eerste Italiaanse televisieuitzending gewijd aan het *Spazialismo*: *De televisie is een langverwacht artistiek instrument dat onze opvattingen zal integreren... Wij Spazialisten voelen ons als eigentijdse kunstenaars, aangezien de zegeningen van de techniek in dienst staan van de kunst waartoe wij ons bekennen*. Het bleef echter bij dit eenmalig experiment uit de beginjaren van de Italiaanse televisie.

Voor George Brecht is daarentegen, 8 jaar later en in het televisieland bij uitstek, de Verenigde Staten, elke zweem van utopie verdwenen. Geplaatst tegenover de televisie als gevestigd, onveranderbaar instituut, bevindt hij zich in dezelfde situatie als de

CANDLE-PIECE FOR RADIOS

1. There are about one and one-half times as many radios as performers. The radios are placed about the room and turned on at lowest volume. A stack of instruction cards from a shuffled master-deck is dealt, face-up, at each radio.

2. The room lights are turned out. (Birthday) Candles are lighted and given to the performers, each of whom places one candle by each of the instruction card stacks. After doing this, each performer finds himself at a radio. He performs the instructions given on the top card, places the card at the bottom of the deck, and proceeds to another, unoccupied, radio.

3. Each performer, then, finds himself performing a card instruction and going to another radio. He does this until he finds either that a card is unreadable, or that the candle at a radio is out completely. In either event, he turns off that radio, and, when no more radios are available, returns to his seat.

GEORGE BRECHT
Candle-Piece for Radios
1959, front



1. Na afronding van het artikel kwam mij een ander voorbeeld onder ogen van de prehistorie van de videokunst; een televisie-object van Isidore Isou, de oprichter van het Lettrisme in het jaar 1962, met als titel *La télévision deschiquetée ou l'anti-crétinisation*. Tot dan toe had alleen een korte notitie in de catalogus *Lettrism and Hypergraphics - The unknown Avant-Garde 1945-1985* (Jean-Paul Curtay(ed) Franklin Furnace, New York 1985) mijn aandacht getrokken: *reconstitution of a video art work that was shown at the Paris Museum of Modern Art in March 1962 and destroyed*. In het kader van de herontdekking van het Lettrisme werd het gereconstrueerde object in *Flash Art* no.145, maart/april 1989 ook als afbeelding gepubliceerd.

videokunst tot op heden. Televisie is voor Brecht slechts aangetroffen materiaal, een grondstof. De onophoudelijk vrijkomende stroom informatie blijft in principe dezelfde; alleen wordt op één plek de ontvangstsituatie veranderd.

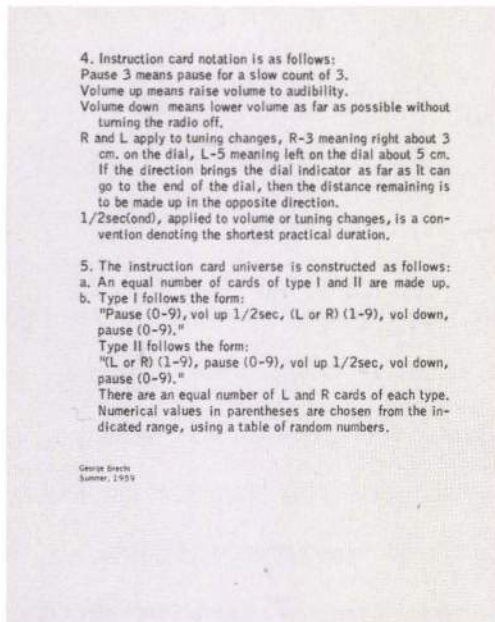
Fontana gaat uit van een traditionele opvatting van beeldende kunst, die hij wil uitbreiden met de nieuwe technische mogelijkheden - een eis die al door het Futurisme gesteld werd. Brecht komt, net als Paik, via muzikale concepten op het idee om televisie te gebruiken. Het procesmatige gaat bij hem daarom voor het beeldaspect. Het verloop en de verandering zijn belangrijker dan het uiteindelijk resultaat - iets dat tot op heden in Paiks werk vaak over het hoofd wordt gezien.

George Brecht weet wat de juridische status van een uitvinding is. Als voormalig chemicus heeft hij 6 patenten en een co-patent op zijn naam staan. Ongetwijfeld valt niet hard te maken dat George Brecht in 1959 de videokunst uitvond. Maar voor zover we nu kunnen nagaan, is zijn schets van de *Televisiemuur* wel het eerste, voor uitvoering bestemd, concept voor een plastisch televisie-kunstwerk.

Het bovenstaande geldt niet als bewijsvoering, maar moet tot nadenken aansporen over of het zin heeft 'uitvindingen' op het terrein van de kunst vast te leggen. Zoals al eerder gezegd, moeten veel dingen meerdere malen worden uitgevonden alvorens ze het daglicht zien. Anderen, en daarvan is het allereerste begin van de videokunst een goed voorbeeld, hoeven helemaal niet uitgevonden te worden, ze gebeuren gewoon.¹

vertaling Geert Lovink

Naschrift: mijn dank gaat uit naar George Brecht, voor zijn moeite herinneringen uit een ver verleden op te diepen, en naar de verzamelaar die de notitieboeken in zijn bezit heeft, voor zijn hulp en toestemming hieruit te mogen afdrukken.



⊗ All this is now history, but more recently similar claims have been made about the origins of video-art. (On this, see the refreshingly objective piece of research by Edith Decker on the first use of television for artistic purposes, in *Paik, Video*, Cologne 1988.) It is widely thought that Paik's 1963 *Exposition of Music* in Wuppertal marks the beginning of the artistic use of TV sets. Long before this, however, the demand had been voiced that television be conceived as a task for art. In 1952, for example, this was explicitly formulated by Lucio Fontana in his *Manifesto del Movimento Spaziale per la Televisione*.

In connection with this pre-history of artistic work with television a previously unknown project has come to light in the notebooks of George Brecht. From 1958, mainly during his period as a student of John Cage, Brecht used these notebooks to record concepts, ideas, musical scores and sketches. Some of them were later published under the title *Water Yam* (1963) as a collection of simple printed cards in a box. Others were realized in the form of individual works. Many, however, have remained mere plans and schemes documented in the notebooks.

It is generally difficult to decide when one of George Brecht's works can be considered as existing. Many of the cards in *Water Yam* are only proposals for realization. In the case of an instruction such as *Arrange to observe a NO SMOKING sign * smoking * no smoking*, the performer and the prevailing conditions have at least as great a share in creating the final result as the artist himself. And for Brecht, it makes no difference at all whether one of his pieces is realized by him personally or someone else.

In the case of the *TV-wall*, sketched 30 years ago on June 25, 1959, we know for certain, however, that it was never constructed in the intended form. As George Brecht says, an important obstacle was already presented by the problem of obtaining the required number of TV-sets, which at that time were

extremely expensive items. The whole affair then fell into oblivion and until now has remained no more than a note on a piece of paper.

It is interesting to compare Brecht's conception with that of Fontana from the year 1952. Fontana's demand is intended to be utopian from the outset. Its maximalist approach goes all out, seeking to reshape television into an artistic medium and turning it into an instrument in the hands of artists. As early as 1948 Fontana declared in the first Manifesto of Spazialismo: *Via radio and television we will transmit new forms of artistic expression*. In 1952, on the occasion of the first and only TV-broadcast dedicated to Spazialismo, he stated: *For us television is a long-awaited medium that is integral to our conceptions ... As Spazialists we feel we are the artists of today, for the conquest of technology now serves the art to which we are committed*. However, the project did not get beyond this one experiment in the early years of Italian television.

In contrast, seven years later in the United States - the land of TV par excellence - every utopian expectation has disappeared as far as George Brecht is concerned. He finds himself in the same situation in which video-art has been since its beginnings: Brecht confronts television as a pre-existing and unalterable institution. Television is now something one encounters as a *fait accompli*, as raw material. As such the constantly broadcasted flow of information remains as it is: such a TV wall would be the only place where the perception of television is transformed.

Fontana starts with a traditional concept of a work of visual art and argues that it should be extended into new forms of technical expression - a demand that goes back to Futurism. Just like Paik, Brecht moves from musical concepts to the idea of using television. That is why, for Brecht, the process takes priority over the pictorial: sequence and transformation are more important than a fixed result. Until today this factor has often been overlooked in Paik's video work.

George Brecht well knows the legal status of inventions. There are six US patents and one co-patent held under his name as a result of his earlier work as a chemist. Certainly there is no way to claim that George Brecht invented video-art way back in 1959. But as far as we know, his plans and outlines constitute the first practical concept for the realization of artistic, indeed even plastic, work with the medium of television.

These observations are not intended to prove anything, but to stimulate thought on what it means to try to establish 'inventions' in the sphere of art. As I said, some things have to be invented several times before they take place. Others - and the beginnings of video-art are a good example of this - don't really have to be invented at all; they just happen.¹

translation Stephen Cox

Note: My thanks go to George Brecht for taking the trouble to recall things that happened long ago. I also wish to thank the collector and owner of Brecht's notebooks for his support and his permission to publish extracts.

GEORGE BRECHT
Candle-Piece for Radios
1959, back



1. Having finished the article I have come across another example of the pre-history of video-art; a television object from the year 1962 by Isidore Isou, the founder of Lettrism, entitled *La television déchiquetée ou l'anti-critérisation*. Until now there was only a brief reference made in a catalogue which drew attention to this example: *Lettrism and Hypergraphics - The Unknown Avant-Garde, 1949-1985* (Jean-Paul Curtay (ed.), Franklin Furnace, New York 1985) referred to a *Reconstitution of a video art work that was shown at the Paris Museum of Modern Art in March 1962 and destroyed*. In the context of rediscovering Lettrism a reconstructed picture of the object has now been published in *Flash Art* no.145, March/April 1989.

Infra-Red Wahrheit mora-

D E G R O T E S T I L T E

Nog steeds is de meest onaantastbare verworvenheid van de hedendaagse kunst de verplichting tot absolute morele vrijheid die rücksichtlos wordt opgeëist voor iedere kunstenaar bij de creatie van zijn werk. Goethe's fameuze *Dichtung und Wahrheit* is als adagium voor de vrijheid van de kunstenaar aanvaard; men kan naar eigen goëddunken handelen zonder rekening te houden met- of verantwoording af te leggen tegenover een objectieve waarheid. Toch mag de voor de hand liggende vrijheid van handelen die we voor de kunstenaar opeisen ons niet blind maken voor de vaak opmerkelijke kanten die er aan een dergelijk uitgangspunt kleven. Er is dan ook niks op tegen om eens bij kunstenaars, die door het expliciete of impliciete karakter van hun werk onze morele instincten bespelen, te onderzoeken of de resultaten van deze absolute vrijheid niet ook vaak reden tot grote verlegenheid zijn.

Als in hedendaagse morele vertellingen de satire ontbreekt, als we niet van doen hebben met Baron Münchhausen, met Gargantua en Pantagruel, met Gulliver of Alice in Wonderland maar met hedendaagse kunstenaars die een sterk morele claim op ons leggen zonder daarvoor een tegenwicht in de lach te zoeken, moeten we op onze hoede zijn. Enerzijds lijkt er dan wel een voorbeeldige uitstraling van hun werk uit te gaan, anderzijds moet voor die zware last toch ergens een compensatie gevonden worden. Daarvan worden wij evenwel buitengesloten. Dat wekt wantrouwen. Enerzijds is er een sterke neiging persoonlijke confidenties te doen, anderzijds wordt er wanhopig gepoogd een verborgen kant te beschermen tegen al te nieuwsgierige blikken die immers kunnen ontdekken wat in de satire wél vanzelf aan het licht zou treden. Ironie, satire of understatements zijn bij deze kunstenaars afwezig. Het is alsof ze door sprakeloosheid geslagen zijn. De Grote Stilte die hun werk omgeeft lijkt een scherm te zijn om onze aandacht van minder aangename kanten weg te leiden.

De kunstenaars die ik hier bespreek zijn allemaal kunstenaars wier werk ik respecteer en, in zekere zin, bewonder. Juist daarom kreeg ik de behoefte om in *hun* grote stilten te zoeken naar elementen die kenmerkend voor hen zijn, maar die ze zoveel mogelijk van ons kijkers trachten weg te schuiven.

Enige relativering had deze kunstenaars van dat dilemma kunnen redden. Maar anderzijds had hun werk met een grote dosis humor, ironie of satire ook niet gemaakt kunnen worden. De Tempel van de Grote Stilte vereist een plechtstatige houding, een rituele opstelling, waar er voor de lach geen plaats is. De lach verscheurt het tempelfront, de lach onteert de absolute sfeer, de lach trekt alles uit zijn verband.



leggiare kunstmatige BLIND

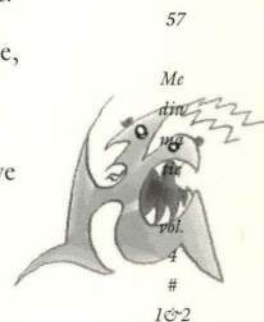
• THE GREAT SILENCE

• The most inviolable requirement of contemporary art is an absolute moral freedom, demanded without consideration, for all artists in the creation of their work. Goethe's famous *Dichtung und Wahrheit* has been accepted as the adage for artistic freedom: artists must be allowed to act as they think fit, without necessarily taking into account objective truth, or giving justification.

Yet this natural freedom of action which we demand for the artist must not make us blind to the often striking aspects of such a position. Therefore it seems a good idea to take a closer look at artists, who by the explicit or implicit nature of their work play upon our moral instincts, in order to investigate whether the results of this absolute freedom do not often cause great embarrassment.

If satire is absent from a present-day moral narrative and if we are not dealing with, for example, Baron Munchausen, Gargantua and Pantagruel, Gulliver, or Alice in Wonderland, but with contemporary artists laying strong moral claims on us without offsetting this with humour, then we should be on our guard. On the one hand their work seems to be of an exemplary nature, but on the other, there must be some compensation for such a heavy burden. However, we, the listeners or spectators, are excluded from that compensation. This causes suspicion. On the one hand there is a strong inclination to share personal confidences, on the other there is a desperate attempt to protect a covert identity against inquisitive stares which may discover that, which in a satire, would be manifested.

Irony, satire, or understatement are absent from the work of these artists. They appear to be dumbfounded. The Great Silence enveloping their work seems to act like a screen, diverting our attention from less agreeable aspects. The artists discussed in this article are all artists whose work I respect and in a sense admire. That was the reason why I felt the need to explore their great silences, in search for elements that are characteristic of them; elements which these artists, however, try to keep as far away as possible from us, the spectators. A little relativisation may have saved these artists from such a dilemma. On the other hand their work could not have been made in this form if it had incorporated large doses of humour, irony or satire. The Temple of the Great Silence requires a solemn attitude, a ritual set-up in which there is no place for laughter. Laughter would destroy the temple-front, destroy the atmosphere, take everything out of context.



1.

Derek Jarman: Het Doofstommentheater

Misschien heeft niemand zo helder als Derek Jarman geanalyseerd welke verwoestingen het Thatcher tijdperk in de Britse cultuur en in de Britse kunst in het bijzonder heeft aangericht. Precies formulerend heeft hij in interviews de verkoop van Groot Brittannië aan buitenlandse consortia aan de orde gesteld. Een activist die respect verdient door zijn heldere analyses in zijn strijd tegen Thatcher. Merkwaaardig genoeg heeft hij tegelijkertijd echter in zijn films als weinig andere kunstenaars *the Britishness of the British Art* beleden. Zo is hij, misschien zonder het te willen, tot een bijna officiële staatskunstenaar geworden sinds hij voor de BBC zijn *War Requiem* maakte. (Met Lawrence Olivier in de rolstoel)

Jarman is de filmer bij uitstek van het zinnelijke jongenslijf, van het nog onbedorven lichaam dat zich niet aan de vrouw heeft uitgeleverd, maar dat vrij zwerfend als een bijna gedepersonaliseerd, begerenswaardig object zijn verlossing zoekt in objecten van gelijke sekse. Vrij van de maatschappelijke druk is hij verdwaald in een droom die hem langzamerhand als een buitenaardse gestalte, als een gevallen engel laat zien. *The Angelic Conversation* is natuurlijk de Jarman-film bij uitstek.

Hier zoeken jongens elkaar op, vallen in elkaars armen om de genoegens van de liefde te genieten. Maar behalve om te kussen hebben deze jongens hun tong verloren. Ze spreken ze niet, maar glijden als doofstommen door een post-industrieel landschap, begeleid door op de band ingesproken sonnetten van Shakespeare. De droom van een gevoelige ziel, maar meer dan dat. Want de rituele ceremoniën die ze in scene zetten en uiteindelijk resulteren in de rituele kroning, zijn ook nog eens een precieze weergave van een bijzonder aspect van de Britse cultuur dat Jarman altijd bijzonder heeft aangesproken. Van die cultuur is *War Requiem* een bijzonder wrange uiting geworden.

De film is als een begeleidende documentaire bij de muziek van Benjamin Britten's gelijknamige oratorium met teksten van onder meer de in de Eerste Wereldoorlog gesneuvelde dichter Wilfred Owen. In deze film zijn de soldaten in de loopgraven, de verpleegsters aan het front echter sprakeloos: ze vechten en verzorgen, ze zoeken steun bij elkaar en ze vermaken elkaar, ze verraden elkaar en ze doden elkaar, maar ze spreken niet met elkaar. Net als de werkelijk gesneuvelde soldaten aan het echte front in België en Frankrijk zijn deze soldaten monddood gemaakt. Zoals de generaals in hun oorlog die jongens in hun rituelen van dood en verderf lieten meespelen, zo vormen de jonge soldaten voor Jarman's theater op parallele manier lichaam en bloed voor rituelen die wel artistiek van karakter zijn maar op een psychologisch gelijkwaardige manier gebruikt worden. Het *Theatre of War*, *the Arcadian Resources*, *the Soldier Boys*, Jarman gebruikt deze motieven voor zijn sterk homoseksueel georiënteerde rituelen. Er is geen

onderscheid meer tussen de rituelen van de generaals en die van Jarman, op het front en in de studio zijn de jongens voor alles inzetbare marionetten die als vlees gebruikt worden en zich als zodanig ook gewillig laten gebruiken.

De oorlog zoals Jarman die ons voorzet is als een verleidelijk ritueel, een prikkelend gebeuren. Een verschrikkelijke vergelijking dringt zich op: alsof Jarman eigenlijk een verband legt tussen de uitbundigheid van de backrooms van de jaren zeventig die in de Aids-epidemie is geresulteerd en de loopgraven die met het bloed van miljoenen jongenslichamen zijn overstroomd. Jarman zal dat niet zonder reden gedaan hebben. Maar waarom heeft hij daaruit geen consequenties durven te trekken?

In psychologische zin laat Jarman zich als de gelijke van de generaals kennen door óók aan deze lichamen in zijn *War Requiem* geen stem te geven. De gelijkvormigheid die zijn ritualiseren nu eenmaal nodig heeft wordt zo identiek aan de gelijkvormigheid die de legerorganisatie eist of die in de hoogtijdagen van de homoseksuele bevrijding geheerst moet hebben. De stem van het individu wordt niet gehoord en het lichaam moet teruggebracht worden tot een gemakkelijk hanteerbare gelijkvormigheid.

Als Jarman zich werkelijk bewust was geweest van dit dilemma zou hij deze film nooit zó gemaakt kunnen hebben. Dan zou hij iedere soldaat die hij in zijn film opvoert een persoonlijke stem gegeven hebben, ieder lichaam dat alleen maar vlees vormt (voor kanonnen of voor onze voyeuristische blik) en alle verbazingwekkend manipuleerbare, door het Britse uniform nauwelijks van elkaar te onderscheiden personages ieder voor zich tot een individu gemaakt hebben. Dan zou hij die Grote Stilte die Benjamin Britten tevergeefs tracht te bezweren opengeschreeuwd hebben. Nu blijkt het doofstommentheater van Jarman uiteindelijk in *War Requiem* een Britse traditie van het zuiverste water te belichamen.

2.

Peter Halley: Vluchtwegen

Nog niet zo lang geleden was de beeldende kunst nog een wereld waarbinnen van een kritisch vertoog sprake was. Dat waren de tijden van het modernisme toen de kunst van onze tijd gereduceerd werd tot een voortdurend verder aan geloofwaardigheid verliezende moraliteit, waar de rechte lijn, de zuivere kleur en het juiste woord de loop bepaalden van een al te lang doorgevoerd discours.

Met de introductie van de begerige post-modernistische taal werd het kritisch vertoog weggevaagd door een babbelend, uitdagend, provocerend, hoererend, zakelijk jargon dat de taal van het modernisme eindelijk de mond wist te snoeren en daarvoor in de plaats de topos van de kitsch en zelfbespiegeling stelde. Alles moest kunnen, zolang er maar zakelijk geen strobreed in de weg werd gelegd; alles kon dan ook zolang maar de dolgedraaide

DEREK JARMAN
War Requiem
1988, stills

58



1&2



1.

Derek Jarman: *Deaf Mute Theatre*

Perhaps nobody has analysed as lucidly as Derek Jarman the devastation of British culture, and especially of British art, caused by the Thatcher era. With carefully chosen words Jarman has raised in interviews the issue of the sale of Great Britain to foreign consortia. He is an activist who deserves respect for such clear-cut analyses in his struggle against Thatcher. It is curious therefore that in his films Jarman, like few other artists, exemplifies the Britishness of British art. After his *War Requiem* for the BBC (featuring Lawrence Olivier in a wheelchair) he has become - perhaps unintentionally - an almost official state artist.

More than anything else Jarman films the bodies of boys, that still unspoiled body which has not surrendered to woman but which, roaming free as an almost depersonalized object of desire seeks its salvation in objects of the same sex. Liberated from the pressure of society, he is lost in a dream which gradually shows him in an extraterrestrial shape; a fallen angel. *The Angelic Conversation* is of course the most characteristic Jarman film. Boys seek each other's company and fall into each other's arms to enjoy the pleasures of love. Yet except when they kiss, these boys have lost their tongues. They do not speak, instead float as deaf-mutes through a post-industrial landscape, accompanied by Shakespeare's Sonnets recorded on tape. The dream of a sensitive soul and yet more than that, because the ritual ceremonies they act out, and which eventually lead to a ritual coronation, are also an exact representation of a special aspect of British culture which has always strongly appealed to Jarman. *War Requiem* is a particularly wry expression of that culture.

The film is like a documentary that accompanies the music of Benjamin Britten's oratorium of the same name, which includes texts by Wilfred Owen, the poet who died in WW I. However, the soldiers in the trenches and the nurses at the front are speechless: they fight and nurse, they support each other, betray each other and kill each other, but they do not speak to each other. Just like the soldiers who really died, at the real fronts in Belgium and France, these soldiers have been silenced. Just like the generals who in their war made those boys play in their rituals of death and destruction, so the young soldiers are, in a parallel way, blood and body in Jarman's theatre, in rituals that may be artistic in nature, but which in a psychological sense are being used in an equivalent manner. The Theatre of War, the Arcadian Resources, the Soldier Boys - Jarman uses these motives for his strongly homosexual oriented rituals. There is no distinction between the rites of the generals and those of Jarman; at the front and

in the studio, the boys are in the first place marionettes used as meat - they are also willing to be used that way.

War as presented by Jarman is a seductive ritual, a titillating happening. A horrible comparison forces itself upon us: as if Jarman is actually comparing the backrooms of the seventies that resulted in the Aids-epidemic to the trenches overflowing with the blood of millions of young boys' bodies. Jarman probably has his reasons, but why has he not drawn the consequences? The problem is that psychologically he is in the same position as the generals, because in his *War Requiem* he refuses to give these bodies a voice. The uniformity required in his ritualizing becomes identical to the uniformity required by the army, or the uniformity that must have reigned in the heyday of

homosexual liberation. The voice of the individual goes unheard and the body must be reduced to an easily manageable uniformity. Had Jarman really been aware of this dilemma, he could never have made his film in this way. He would have given each soldier a personal voice; turned each body, which is mere fodder (for

cannons - or for our voyeuristic gaze), into individuals who individualize easily, but surprisingly manipulated persons that are made almost indistinguishable by the British uniform. His cries would then have rent that great silence which Benjamin Britten tried to exorcise in vain. In the final analysis, in *War Requiem* Jarman's deaf-and-dumb theatre proves to embody the purest form of British tradition.

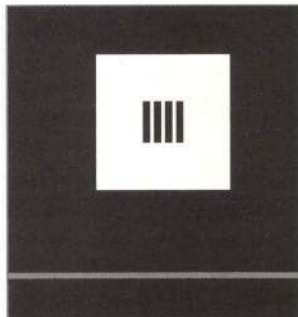
2.

Peter Halley: *Escape Routes*

Not so very long ago, the visual arts still represented a world in which critical discourse was possible. Those were the days of modernism, when the art of our time was reduced to a morality that continually lost

credibility, in which the straight line, the pure colour and the *mot juste* determined the course of a discourse that had been going on for far too long.

With the introduction of a greedy post-modernist language, this critical discourse was swept away by a babbling, challenging, provocative, prostituting, business-like jargon, which finally succeeded in silencing the language of modernism, replacing it by the *topos* of kitsch and self-reflection. Everything had to be possible, so long as there were no commercial restrictions whatsoever, in fact everything was possible, as long as the mechanisms of a consumer society that had gone off the rails were still working. For the managers of the black market who made enormous profits in the multinational branches of the drug empire, the modern art trade became an easy partner in the process of laundering black money.



DEREK JARMAN
War Requiem
1988, still

59



PETER HALLEY
*Prison with
Underground
Conduit*
1985

mechanismen van de consumptiemaatschappij draaiende gehouden werd. Voor de beheerders van het zwarte geld circuit, die enorme winsten in de multinationale vestigingen van het drugimperium maakten werd de handel in moderne kunst een gemakkelijke partner bij het witten van het zwart verdiende geld.

Voor de onschuldige amateur is Peter Halleys werk niet veel meer dan oude wijn in nieuwe zakken. Maar dat neemt niet weg dat er in zijn schilderijen iets gebeurt dat toch meer is dan alleen maar een beperkte persiflage op de abstracte schilders uit Europa uit de jaren dertig. Het is allemaal zo kitscherig geschilderd, het is allemaal zo nadrukkelijk groot en uitdagend aanwezig dat je wel kunt vermoeden dat er een extra element in meespeelt dat verontrustend werkt. Maar wie zal er bij de eerste kennismaking met deze in *day-glow* uitgevoerde doeken kunnen vermoeden dat er hier een uiterst sophisticated uitnodiging wordt gedaan aan de parvenus die rijk zijn geworden van de Wall Street speculatie, aan die werkers in de contrabande die zich met de cocaïnehandel bezig houden? En wie kan vermoeden dat deze doelgroep ook onmiddellijk gehoor geeft aan Halleys uitnodigende gebaar? Het moet

dan ook die *day-glow* zijn die er verantwoordelijk voor is. Want de door de drugs sterk geactiveerde zenuwen, de gevoelige ogen die zich extra gestimuleerd weten door deze fosforiserende kleuren begrijpen dat er hier tenminste een kunstenaar is die begrip heeft voor die extra intensiteiten van leven en werken die met het cocaïnegebruik samengaan. Maar die *day-glow* moet slechts de helft van de geslaagde interventie van Halley op de kunstmarkt vormen. Bekijk de titels maar eens. Plotseling zie je dan dat het die combinatie van suggestie van tekst en beeld is die dit werk nog een extra aantrekkingskracht verleent. De spanning van het illegale handelen is hier symbolisch in beeld gebracht. De etherisch zwarte lijnen die bij Mondriaan nog een artistieke keuze betekenden, zijn bij Halley eenvoudig en zonder meer omgezet in geheime gangen, rechtlijnige corridors en zwarte vluchtlijnen. Het netwerk aan lijnen en patronen die de kleurrijke vlakken inperken zijn hier geworden tot suggesties van het gangenstelsel van een negentiende eeuwse gevangenis; tot een verre naklank van de onheimelijke gebouwen van Piranesi; tot op basis van gedachten van de Franse filosoof Foucault ontworpen vrijheidsbelemmerende structuren.

Zo werd de schilder-criticus Halley die zich in zijn teksten altijd een humorloze, maar een ijverige leerling van de ideeën van Foucault en Baudrillard had getoond (voorzover ze in het Engels vertaald waren) tot een gemakkelijke prooi voor de financiële parvenu's en schatrijke zwarthandelaren die zijn werk bij uitstek lijken te begrijpen. Voor Parijse intellectuelen had Halley zijn schilderijen bedoeld, misschien had hij nog wel op een intense discussie met Europese critici gehoopt. Maar sinds zijn werk bijna

openlijk als wapen in een financiële set-up voor het cocaïne-kartel word ingezet, houdt Halley zich muisstil en heeft eigenlijk wel vrede met zijn positie.

3.

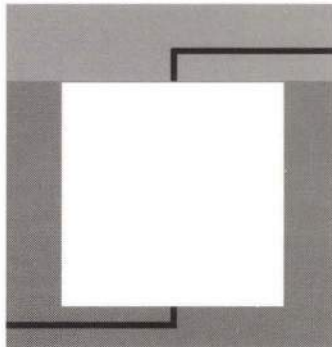
Marina Abramovic: Chinese Roulette

Er kwam een stevige wind opzetten, leek het. Maar ze wisten de gevreesde tornado toch nog te ontlopen en moesten nu rekening houden met wat niet veel meer dan luidruchtige stormvlagen zouden blijken te zijn. Maar ook toen bleef de Fama op haar hoede, en de berichten sijpelden hier vanuit het grote rijk binnen over een liefdesmars die daar op de Grote Muur langzamerhand werd tot een wandeling van de grote desillusie. Hoelang hadden Ulay en Marina niet samengewerkt? Vormden ze niet het liefdespaar bij uitstek? Na de aanvankelijk agressieve toonzetting van hun eerste samenwerking, waarbij iedere illusie dat ze géén grote liefde voor elkaar hadden in uitdagende beelden werd omgezet, kreeg de toon van hun werk in de loop der jaren een steeds oppervlakkiger, sentimenteel karakter. Natuurlijk, achteraf kunnen we nauwkeurig aflezen hoe zich hun aanvankelijke liefde omzette in wat anders, in die afstandelijkheid voor elkaar die hen tenslotte tot hun scheiding noopte. De wandeling vanuit twee verre punten op de Grote Chinese Muur naar elkaar toe, voor de buitenwereld opgezet als een wandeling der liefde, werd voor Ulay en Marina Abramović een wandeling naar het einde van een illusie.

Hun privéleven liet zich al langer niet meer verenigen met het openbare optreden. Al tijdens de voorbereidende reizen naar China leidden hun wegen uiteen. Bij Ulay wordt het een privéaffaire: zijn Chinese wandeling zou hem een Chinese vrouw en een kind

opleveren. Bij Marina zal de artistieke bezieling de persoonlijke levenssfeer blijven domineren. Het is een bijna ondraaglijke schoonheid, een voorbij de grens van mooi en lelijk verkerende Chinese gids die ons artistieke verlangen moet stillen. Hij is de stille getuige van haar overwegingen, hij is de *Gardien of the Garden*, met zijn op iedere plek verschijnende gestalte. Hij doorziet haar, proeft haar nieren, en is tegelijk haar geweten dat in deze voettocht die als een liefdestriomf opgezet was, maar als een fatale wandeling beëindigd wordt, toch nog van zich laat horen. Op 30.6.88 noteert Abramović in haar dagboek over Ulay: *...In de tuin op de brug hebben we elkaar ontmoet om afscheid te nemen. Het was slechts een ontmoeting om afscheid te nemen. Maar nu is het haar gids die telt, die de hardheid van de hogere waarheden personificeert en zich aan de dagelijkse werkelijkheid niets gelegen laat liggen. Hij is de witte, rode en groene draak in één die zich onttrekt aan de tragedie die zich hier op de Chinese muur aan het voltrekken is.*

Een wandeling van hoeveel duizend kilometer die tot een media-event van beperkte omvang wordt. Een liefdesaffaire die zich tot een sublieme hoogte moet ontwikkelen om te verhullen dat er van geen liefde meer sprake is. De liefde is als zo vaak, omgeslagen in haar tegendeel waarvan deze stille getuige overigens



PETER HALLEY
Yellow Cell with
Conduits 1985

60

Me
dia#
102

To innocent art lovers, Peter Halley's work may seem to be merely old wine in new bottles. Yet it is undeniable that in his paintings something is happening which is more than just a limited caricature of the European abstract painters of the thirties. Everything has been painted so kitschy, is presented in such an emphatically big and provocative way, that one can safely assume that there's another element present which has a disquieting effect. However, when first confronted with these day-glow canvases, not many people will suspect that this is an extremely sophisticated invitation to the *nouveaux riches* who made their fortunes through Wall Street speculation. Who would believe that this target group would readily respond to Halley's inviting gesture? Probably the day-glow is responsible for this. Nerves that are over-activated by drugs and sensitive eyes that are overstimulated by these phosphorescent colours, prove that this artist understands those extra intensities of life and work that are associated with the use of cocaine. Yet the day-glow explains only one half of Halley's successful intervention on the art market. Just take a look at the titles of his works. It suddenly becomes clear that it is this combined suggestion of text and image that provides his work with an added attraction. In Halley's work, the ethereal black lines which for Mondrian still represented an artistic choice have been transformed quite simply into secret rectilinear corridors and black escape routes. The network of lines and patterns that delimit the colourful areas now suggest a maze of corridors in a nineteenth-century prison, a far echo of Piranesi's uncomfortable buildings, or the freedom-restricting structures based on the thoughts of the French philosopher Foucault.

In this way the painter-critic Halley, who in his texts had always proved himself to be a humourless but diligent pupil of Foucault and Baudrillard (in as far as they had been translated into English) fell an easy prey to the nouveaux riches and black marketeers who seemed to understand his work better than anyone else. Halley had intended his work for Parisian intellectuals, perhaps hoping for an intensive discussion with European critics. But as soon as his work was almost openly used as a weapon in the financial set-up of the cocaine cartel, He maintained an absolute silence, and was in fact quite satisfied with his position.

3.

Marina Abramovic: Chinese Roulette

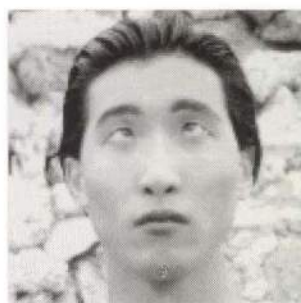
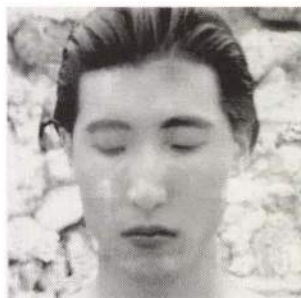
It seemed that a strong wind was getting up. Yet somehow they managed to escape the dreaded

tornado, and were now confronted with what turned out to be not much more than loud gusts of wind. But even then Fame remained on the alert, and from the great empire reports came trickling in about a march of love on the Great Wall that was slowly changing into a march towards the end. For how long had they worked together? And weren't they the loving couple par excellence? After the initially aggressive tone, which converted every illusion that they were not great lovers into provocative images, their cooperation had over the years acquired a rather dubious, increasingly superficial and sentimental character. Naturally, with hindsight we can trace how the love they had felt initially was converted into something else, into a detachment which finally caused their separation. For Ulay and Marina Abramovic, the march from two distant starting-points on the Great Chinese Wall that was intended to be a march of love, turned into a march towards the end of an illusion.

For some time previously their private life could no longer be reconciled with their performance in public. Already during the preparations (including preparatory trips to China) their ways parted. For Ulay it was to become a private affair: his Chinese march would bring him a Chinese wife and child. Artistic inspiration continued to dominate Marina's personal life. The Chinese guide who is to quench our thirst for art is of an almost unbearable beauty, beyond the distinction between beauty and ugliness. He is the silent witness of her thoughts, the omnipresent Guardian of the Garden. He sees through her, and has tasted her kidneys; at the same he is her conscience, which in this walking tour (meant to be a triumph of love, yet ending as a fatal march) still reveals its presence. On 30 June 1988, Abramovic writes about Ulay in her diary: ... *In the garden on the bridge we met to say farewell.*

It was just a farewell meeting. But now it is her guide who is important, who personifies the hardness of higher truths, and is not at all concerned with everyday reality. He is the white, the red and the green dragon in one, escaping from the tragedy taking place here on the Chinese Wall.

A walk of many thousands of kilometers that becomes a media event of limited scope. A love affair which must grow to sublime heights, only to hide the fact that love has disappeared. As so often love has turned into its opposite - though, by the way, the silent witness is not the cause. This is merely the medium whom we seek to consult about the future, like the Pythia, who can only



MARINA ABRAMOVIC
from
The Lovers,
Stedelijk Museum,
Amsterdam 1989



niet de oorzaak is. Hij is slechts de boodschapper, die we als de Pythia omtrent de toekomst wensen te consulteren, maar die de diepere waarheden slechts in onbegrijpelijke raadseltaal kan verwoorden. Naar geloven door de goede verstaander te ontrafelen.

4.

Anselm Kiefer: Bibliotheek Zonder Letters

Er zijn boeken die niet deugen. Soms is het de inhoud die je ergert, maar dat komt, een enkele uitzondering daar gelaten, eigenlijk nauwelijks voor. Meestal is het de vormgeving die ergert, een aperte discrepantie tussen vorm en inhoud die je even uit je evenwicht brengt. Maar als vorm en inhoud beide je opstandig maken is er iets bijzonders aan de hand.

We praten dus over boeken van Anselm Kiefer, in het bijzonder zijn *Zweistromland*,

The high priestess. Een ruimtevullende 'bibliotheek' van tweehonderd folianten, met gerimpelde loden pagina's, met foto's en gedroogde varens. Het is

het zoveelste (ditmaal met individuele werken die meer dan honderd kilo wegen) boekenproject van Kiefer. We kennen zijn obsessie met boeken: niet de verbinding met de letters, maar de liefde voor het beeld heeft hij jaar na jaar geïnvesteerd in zijn grote folianten. Ze ogen als bijna uit elkaar vallende eeuwenoude, door de tijd aangetaste boekwerken. Nadere inspectie leert dat ze 'verouderd' gemaakt zijn. Ze willen het simulacrum van oude, middeleeuwse folianten zijn. Teer,

lijm, bewuste bewerkingen van de bladzijden met grint, roet, verf, water en takken die het onschatbare leven en werken van deze kunstenaar in beeld moeten brengen. Verbrande, verhoude, verzinkte en verzande boekwerken die de biografie van Kiefer invoegen in de tragische geschiedenis van het Duitse volk. Mooie plaatjes, opmerkelijk in beeld gebracht, zoals ik me de plakboeken van mijn grootouders herinner: precieze en tegelijk slordig opgemaakte geschiedenissen van een familielevens binnen de context van een historisch tijdvak. Mijn overgrootvader die werkelijk iets van Bismarck heeft en als de dictator poseert, en dan op de volgende bladzijde de staatsman zelf, verzonken in een pathetische houding, de blik gericht op het prachtige landschap dat het Duitse Rijk voor hem in petto zou hebben. De wat doorgelopen en verkleurende lijm heeft de foto's een extra dynamiek gegeven. Zo zag ik Kiefer toch voor kort altijd: de gelijke van mijn overgrootvader, excentriek, maar sympathiek vanwege een vergelijkbare, wat opblazerige, maar in wezen onschuldige familietic.

Met *Zweistromland*, *The high priestess* komt voor mij echter de ontknoping en de desillusie. Er is geen sprake meer van dat we hier een persoonlijke familiegeschiedenis opgedist krijgen. We worden verondersteld te begrijpen dat er hier werkelijk sprake is van een cultuurhistorisch fenomeen, vergelijkbaar

met, ik doe een keuze, de loden lijkkasten in de Bleikeller in Bremen waarin de lijken de eeuwen hebben getrotseerd. Of met een fantastische, alchemistische vondst uit de Middeleeuwen.

Terwijl overal in de bibliotheken de meest waardevolle boeken verzuren en uiteenvallen, geeft Kiefer ons voor de komende generaties een voor alle milieuverontreiniging gegarandeerde boodschap uit zijn leven. Enscleneringen van de gebeurtenissen uit de Duitse geschiedenis, nagespeeld in zijn atelier, veldslagen van tinnen soldaatjes, zeeslagen nagebootst in badkuipen, wandelingen in de Duitse wouden. Alle cliché's uit de geschiedenis die ik zo bewonderde in de familiealbums worden door Kiefer als de resultaten van zijn natte dromen aan de volgende generaties aangeboden. In loden verpakking.

De gedachte om zo een bibliotheek met vier meter hoge stalen kasten, met op de schappen tweehonderd folianten in lood te presenteren moet hem natuurlijk door de werkzaamheden van Jorge

Luis Borges zijn ingegeven. Maar welk een verarming en persiflering van Borges geniale constructie! Daar is de bibliotheek een levenswerk, een oneindigheid van gelezen boeken die uiteindelijk samenvalt met een enkele letter, die al het overbodige gewicht opneemt en in zijn eenvoud tegelijkertijd de hele universaliteit van die bibliotheek weerspiegelt, die op zijn beurt weer het gehele leven en de gehele geschiedenis bevat.

Weegt een papier met een porloodstreep erop zwaarder dan een blanco papier? Dat is de vraag die zich aan je opdringt bij de belachelijke opgeblazenheid die Kiefer in zijn *Zweistromland*, *The high Priestess* vertoont. Het is een pronkstuk van iemand die kennelijk nauwelijks lezen en schrijven kan, en dat gebrek alleen weet te compenseren door te verschijnen als de profet van een geheime sekte. Kiefers bibliotheek, een kelderruimte zonder letters, een waterhoofd zonder één gedachte.

5.

Robert Mapplethorpe: Wit aan Zet

Zij was het geliefkoosde lichaam van de negentiende eeuw. Haar gelaatskleur was van een onbeschrijfelijk karakter. Naarmate haar zuchten zich vermeerde, naarmate haar vlees verder aangetast werd door de vliegende tering, werd haar huid van een grotere aantrekkelijkheid. Zij werd in haar jeugdige ondergang als een steeds aanlokkelijker marmeren affectie die kon wedijveren met de mooiste stenen beelden. Zij werd ontnomen aan het leven, maar tijdelijk was haar *languueur* er een die een ware strijd leverde met de schoonste scheppingen van de mensheid. God en ziekte ontnamen haar langzamerhand het leven, maar nog éénmaal kon zij wedijveren met de mooiste menselijke voortbrengselen.

De fascinatie met de slachtoffers van Aids heeft gedurende een korte periode een zekere aantrekkelijkheid

ANSELM KIEFER
Zweistromland /
the High Priestess
1989
Details

62

Me
dia
ma
tic
vol.
4

1&2



phrase deeper truths in unintelligible riddles to be unravelled by those who listen carefully.

4.

Anselm Kiefer: Library without Letters

Some books are no good. Sometimes one is annoyed by their contents, but that happens only rarely. Usually it is the design that is annoying, an obvious discrepancy between form and content that puts you off balance. In some exceptional cases, however, both form and content can make you rebellious.

We are referring to Anselm Kiefer's books, in particular to his *Zweistromland, the high priestess*. A voluminous 'library' of two hundred folios with wrinkled leaden pages, containing photographs and dried ferns. It is one in a long series of book projects by Kiefer (this time the individual works weigh over one hundred kilos). We already know about his obsession with books; it is not his relation with the letters, but his love for the image which he has invested year after year in his big folios. They look like

centuries-old books, almost falling apart and showing the ravages of time. Closer inspection shows that they have been subjected to an artificial ageing process. They are intended to be simulacra of old medieval folios. Tar, glue, and pages deliberately treated with gravel, soot, paint, water and branches are supposed to visualize the invaluable life and work of the artist. Burnt books, books made partly of wood, zinc or sand insert Kiefer's biography in the tragic history of the German people. Nice pictures, strikingly visualized, in the same way as I remember

my grandparents' scrapbooks: precise and at the same time inaccurate family histories within the context of an historical era. My great-grandfather (who in fact does resemble Bismarck) posing as the dictator, followed on the next page by the statesman himself, absorbed in thought in a pathetic pose, gazing at the beautiful landscape the German Empire would seem to promise him. The slightly messy and discoloured glue make the photographs more dynamic. Until recently I had always seen Kiefer that way: a look-alike of my great-grandfather, an eccentric but sympathetic person, because both shared this rather pompous, yet harmless family tic.

To me *Zweistromland, the high priestess* is, however, a denouement and a disillusion. There is no suggestion anymore of a personal family history. We are supposed to understand that we are dealing

here with a cultural-historical phenomenon, comparable to, say, the leaden coffins in the *Bleikeller* in Bremen, in which the bodies have defied the centuries, or a fantastic, alchemical find from the Middle Ages.

While in libraries the most valuable books are suffering from acidification and fall apart, Kiefer leaves to the following generations a message from his life, guaranteed against every form of environmental pollution. Scenes from German history acted out in his studio, battles of tin soldiers, battles at sea acted out in bathtubs, walks in the German forests, all the clichés I so admired in the family albums are presented to following generations by Kiefer, the result of his wet dreams packed in lead.

Kiefer's idea of presenting a library consisting of twelve-feet-high steel bookcases filled with two hundred folios in lead was of course suggested by the work of Jorge Luis Borges. Yet how impoverished a caricature of Borges' construction. In Borges' case the library is his life's work, an infinity of books that have been read, finally merging in one single letter, absorbing all superfluous weight and at the same time in its simplicity reflecting the universality of that library which in turn contains the whole of life and history.

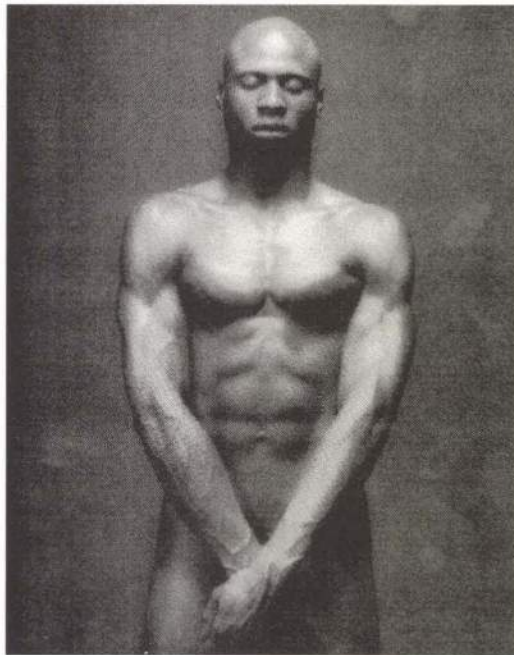
Is a sheet a paper with a pencil line on it heavier than a blank sheet of paper? This question forces itself upon us when we are confronted with the ridiculous pomposity of Kiefer's *Zweistromland, the high priestess*. It is a showpiece by somebody who apparently can hardly read or write, and who succeeds in compensating

this by presenting himself as the prophet of a secret sect. Kiefer's library, a cellar without letters, a hydrocephalus without a single thought.

5.

Robert Mapplethorpe: White to play

Hers was the cherished body of the nineteenth century. The colour of her face was indescribable. As her sighs multiplied and her flesh was increasingly affected by consumption, her skin became more and more attractive. In her youthful decline she became an ever more attractive marble affection, vying with the most beautiful stone statues. Her life was being taken away, yet temporarily her *languueur* put up a real struggle with the most beautiful creations of humanity. God and disease slowly took her life, yet one more time she could compete with the most beautiful human creations.



ROBERT
MAPPLETHORPE
Can Moody 1984

63



4

#

1&2

kant gehad. De jeugdige knaap, door een liefdesziekte onttrokken aan het leven, geslachtsofferd voor het hoogste menselijke streven in een ongelijke strijd met het onmenselijke virus. Als denkbeeld zó dienstbaar te kunnen zijn aan een liefdesoffer heeft had zijn aantrekkingskrachten.

Mapplethorpe fotografeerde de lichamen van donkere mensen, lichamen waarvan er velen aan Aids ten gronde gingen, en hij zelf ging er aan ten gronde. Tot het laatste moment fier en met opgeheven hoofd, de stok met het doodshoofd als trots teken in de hand. Zo zag je ze in de Tweede Wereldoorlog ten strijde trekken, jonge Duitsers naar de Russische velden.

Eigenlijk is hij precies in de val gelopen die Black Panther Eldridge Cleaver al had beschreven in *Soul on Ice*. Het gebrek aan lichamelijke uitstraling, lichamelijke ontspanning dat de leidende klasse vertoont in haar bezig zijn in de kapitalistische *rat race*, compenseert de blanke door zich te richten op de zwarte, de meest onderdrukte klasse, en daar een overvloed aan mannelijkheid, sterkte en kracht in de supermaskulie knecht te ontdekken. De hersenen van de blanke man zoeken naar de penis van de zwarte man, als een hedendaagse variant op de zoektochten van het uit elkaar gevallen lichaam uit de klassieke oudheid. De foto's van Mapplethorpe lijken dan wel als bewieroking van het zwarte lichaam te zijn bedoeld, het is bekend dat het racisme van Mapplethorpe niet alleen in deze, mogelijk onbewuste, toepassing van versleten cliché's omtrent de eigenschappen van het zwarte lichaam te vinden is. In zijn dagelijks leven was Mapplethorpe ook een ongecompliceerde racist, die daar in zijn foto's niet op een persoonlijke wijze verslag van kon doen, maar in de perfecte toepassing en vervolmaking van de oude al door Eldridge beschreven cliché's een wereld van schoonheid ontwierp die de schijn van het tegendeel moest uitstralen.

Tegenover de fascinatie van het negentiende eeuwse lijdende lichaam dat in de ivorenkleurige huid toch een werk van hoge schoonheid kon zijn staat hier de ebonieten sterkte, door licht en pose bijna tot een zwart marmeren beeld opgewaardeerd. Een uiting van het verlangen naar een sublimatie bedoeld om de innerlijke, onuitgesproken tegenstrijdige gevoelens te verhullen. En ook hier weer is het ontbreken van het woord bij de afgebeelde lichamen opvallend. De stilzwijgende rituelen die zich ontvouwen zijn alleen toegankelijk voor wie deze geheime taal spreekt. Er bestaat een stilzwijgend contact tussen fotograaf en kijker. De esthetica werkt als contactpunt. Het zwarte model is echter buitengesloten uit de dynamiek die fotograaf en kijker delen. Ja ware bewondering, haat, hartstocht, alles wordt op deze zwarte lichamen geprojecteerd. Maar het lichaam is als offer in een ritueel waarvan het zelf uitgesloten is. Sprakeloos.

For a while a fascination with Aids victims had a certain appeal. Young boys, taken away by a disease of love, sacrificed to the highest human aspiration in an unequal struggle with an inhuman virus. The idea of serving in this way in a sacrifice of love has its appeal.

Mapplethorpe photographed bodies of black people, many of which were later destroyed by Aids, as his own body was to be. Proud until the last moment, head held high, the stick with the skull a bold symbol in his hand. In the second World War you could see them going to battle in this way, young Germans to the Russian fields.

Actually he was caught in the trap described by Black Panther Eldridge Cleaver in *Soul on Ice*. The lack of physical radiation, of physical relaxation, as exemplified by the ruling classes in

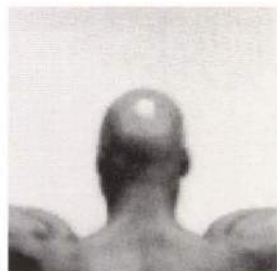
the capitalist rat race is compensated by the white man in focusing on the black man, the most oppressed class, discovering a surfeit of masculinity, strength and power in the supermasculine servant. The white man's brain is looking for the black man's penis, in a contemporary variation on the explorations of disintegrated bodies in classical times. Although Mapplethorpe's photographs seem to be made in

adulation of the black body, it is well known that Mapplethorpe's racism is not only to be found in these perhaps unconscious applications of worn-out clichés of the characteristics of the black body. Mapplethorpe was also in his daily life an

uncomplicated racist, who could not express this in a personal way in his photographs, but who instead by the accomplished application and perfection of the old clichés described by Cleaver designed a world of beauty supposed to express the opposite.

Against the fascination with the nineteenth-century suffering body, which with its ivory-coloured skin could still be a work of outstanding beauty, we are here confronted with ebonite strength, by light and pose almost upgraded to a black marble statue. An expression of the desire for sublimation, intended to conceal inner, unspoken and contradictory emotions. Once more the absence of words from the depicted bodies is striking. The silent rhetoric which unfolds itself is only accessible for those who understand this secret language. There is a silent agreement between photographer and spectator. Aesthetics function as a point of contact. The black model, however, is excluded from the dynamics shared by photographer and spectator. Real admiration, hate, passion. Everything is projected on these black bodies, yet this looks like a sacrifice in a ritual from which it is itself excluded. Speechless.

translation Fokker Sluiter



ROBERT

MAPPLETHORPE

Bob Love 1979

&

Can Moody 1983

64

Me

dia

ma

tic

ol

4

#

1&2



Adolescent Junglebook overschrijdt Scenic Paradise

A NOTE ON PEGGY AND FRED IN HELL

Ik vroeg me af hoe ik vandaag en morgen, hier en daar de tijd kon verdrijven, want ik was me nu bewust van een onmeetbare tijdstroom, ongrijpbaar als lucht.

Van jongs af aan waren we gewend geweest de tijd op de één of andere manier te beheersen, en ons er niet gedwee aan te onderwerpen... Nu meteen, morgen of zelfs vanavond als mijn vermoeidheid over was wilde ik mijn taak vervullen. ☞

Anna Seghers *The Excursion of the Dead Girls* 1943 Mexico

🏰 *I asked myself how I could pass the time today and tomorrow, here and there for now. I felt an immeasurable stream of time, unconquerable as the air.*

From earliest childhood we had been accustomed to master time in some way instead of meekly submitting to it.... Right away, tomorrow or even this evening, when my tiredness had gone, I wanted to do the task I had been given.

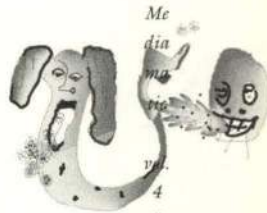
Anna Seghers *The Excursion of the Dead Girls*, 1943 Mexico

🏰 Leslie Thornton's *Peggy and Fred in Hell* has been in process since 1981; it still goes on, and will for a time. Completed to date are four instalments of a serial of indefinite duration and moveable parts, and casually alternating (in production and in display) between 3/4" video and 16mm film. *Peggy and Fred* is conceived by its maker as a rule-inventing writing of speculative fiction doubly-grounded in ethnographic affinity and in the imagined poetics of a post-apocalyptic dystopia. The key influences, as Thornton has brought them homeward, run just so: the Kathlamet Texts recorded by Franz Boas in the 1890's, the Bible, any television in a foreign tongue

(untranslated), French director Louis Feuillade's silent film serial, *The Vampire Family*, uncut outtakes from Universal newsreels, the minimal narratives in World War II propaganda films, the raw footage of space flights produced by NASA, an account of the 10.000 Buddhist Hells, the Arabic concept of Paradise as interpreted by a 19th century Englishman, CB's and the shortwave spectrum. And then Thornton adds: *There's no science behind the choices, which, if nothing else, suggest a post-modern minefield. It's a matter of serendipity.*¹

Serendipity. It is, however, hardly just a roll of the dice, this clamorous appeal to inheritance, this

built-up debris of cultural artifact and echo. *Peggy and Fred in Hell*, basically, depends on two basic orders of information, two orders on the visual and two on the aural level: what is *made* (footage Thornton shoots and sounds she takes of 'Peggy' and 'Fred' - siblings Janis and Donald Reading, ages 8 and 6 respectively when Thornton began working with them); and what, having already been once made, now falls to us as *given*, as what can (no longer) be made (footage and sounds Thornton has abducted, unearthed, tapped into, purchased - Edison actuality fragments, panoramic renditions of nature and cataclysm, meteorological surveillance, pieties and



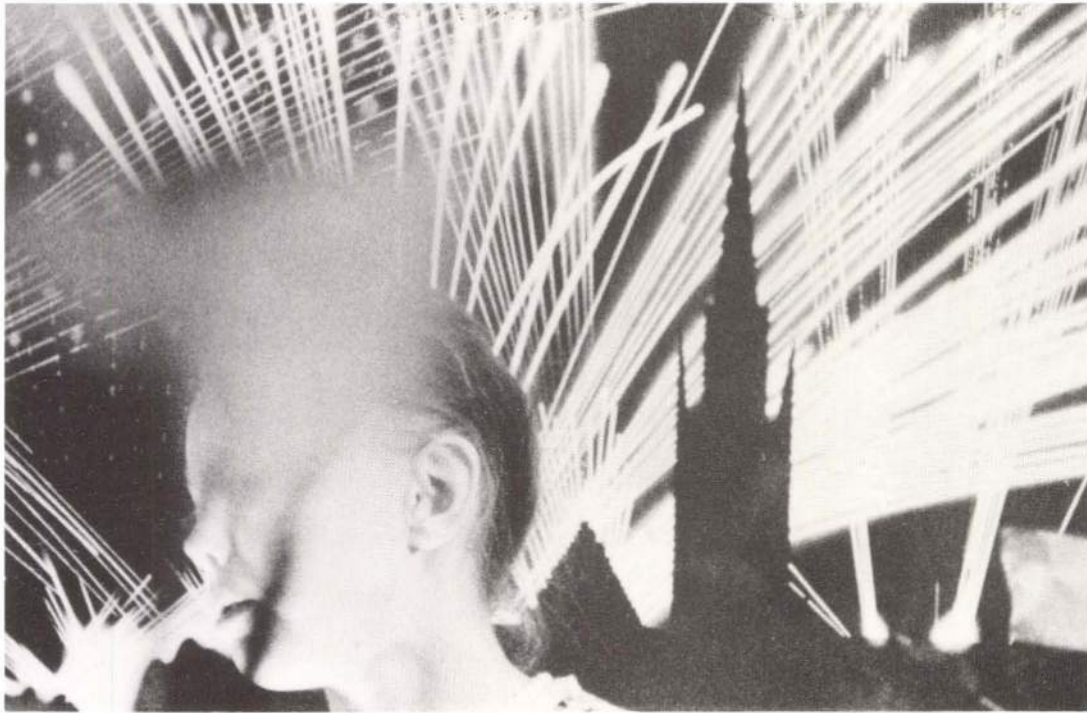
65

Mc
dia
ma
re
v.
4

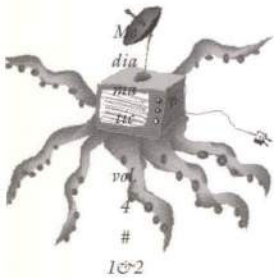
1&2

1. Leslie Thornton: grant proposal to the Rockefeller Foundation, 1988, pp3-4.

LESLIE THORNTON
Peggy and Fred in Hell
1981



66



Leslie Thornton werkt sinds 1981 aan *Peggy and Fred in Hell*; en ze zal er nog wel enige tijd mee bezig zijn. Op dit moment zijn er vier afleveringen die deel uitmaken van een serie van onbepaalde duur met verwisselbare delen, waarvan sommige op U-matic video, andere op 16mm film. *Peggy and Fred* wordt door de maker ervan gezien als een regel-genererend stuk speculatieve fictie, dat zowel geworteld is in een etnografische verwantschap als in een imaginaire poëzie van een post-apocalyptisch dystopie.

De belangrijkste invloeden die Thornton zelf thuis heeft kunnen brengen zijn: de in de negentiger jaren van de vorige eeuw door Franz Boas opgetekende Kathlamet-teksten, de bijbel, willekeurige (onvertaalde) buitenlandse televisieprogramma's, de stomme filmserie *De Vampierfamilie* van de Franse regisseur Louis Feuillade, ongemonteerde delen uit het Universal filmjournaal, de simpele verhaaltjes van WO2

propagandafilms, ruwe Nasa-opnamen van ruimtevluchten, een beschrijving van de 10000 boeddhistische hellen, het Arabische paradijs gezien door de ogen van een negentiende eeuwse Engelsman, 27 MC-bakkies en het kortegolf spectrum.

Thornton voegt hier aan toe: *Het zijn geen wetenschappelijk gefundeerde keuzen, ze doen nog het meest een soort post-modern mijneveld vermoeden. Het is een kwestie van serendipiteit.*¹

Serendipiteit. Het is echter nauwelijks toeval te noemen, dit luidruchtige beroep op de overlevering, dit opgehoopte puin van culturele artefacten en echo's. *Peggy and Fred* is hoofdzakelijk gebaseerd op twee soorten informatie, dat geldt voor zowel het beeld als voor het geluid. Enerzijds is er materiaal dat gemaakt wordt, opnamen van 'Peggy' en 'Fred' (Janis Reading en haar broertje Donald, die respectievelijk 8 en 6 jaar oud waren toen Thornton het werk begon). Anderzijds is er datgene wat al gemaakt is, en voor ons een gegeven is.

Beeld en geluid dat Thornton ontvreemd, opgediept, afgetapt of gekocht heeft, zoals: Edison journaalfragmenten, panoramische landschappen en aardbevingen, meteorologische waarnemingen, Amerikaanse radio-vroomheden en oproepen, akoestische vervormingen à la Spike Jones, hele stukken soundtrack met inleiding en al.

Peggy and Fred komt voort uit een simpel, maar onuitputtelijk idee. Peggy en Fred zijn twee kinderen die als enige een apocalyptische ramp overleven. Ze hebben de aarde geërfd: alle pracht, oppervlakte, verschrikking en buit. Ze zwerven van prairie naar oceaen, door woestijnen en steden. Ze wonen de meeste tijd in een soort bunker of *fall-out shelter*, omringd door rommel (een porseleinen pop, discomuziek, een afgesneden telefoon... *Niet opnemen, er kan een moordenaar aan de lijn zijn die het op je heeft gemunt* verzint Fred in een spelletje met de telefoon). Ze wagen zich buiten, stuiten op

1. Leslie Thornton: *beursaanvraag aan de Rockefeller Foundation*, 1988, pp3-4.

2. Vaslav Nijinski: *Kinderen vergeten niet wat er met ze gebeurt. Ik zag mijn vader het water in duiken* 1919 Parijs.

Paul Westerberg: *Wij zullen de aarde erven, maar we willen haar niet. Zij is al van ons sinds onze geboorte, maar vertel het niemand!*

The Replacements: *We'll inherit the earth* 1989 Minneapolis.



LESLIE THORNTON
Peggy and Fred in Hell
1981

appeals from American radio, acoustic mayhem from the Spike Jones tradition, entire portions of feature-film soundtracks complete with their decorative music and their expository longueurs).

It's a modest, inexhaustible narrative conceit *Peggy and Fred* springs from. Peggy and Fred, two children, are the sole survivors of an apocalyptic horror/plague. They have inherited the earth such as it has become: all splendour, terrain, terror and loot. Peggy and Fred drift from prairie to ocean, through desert and towns. Mostly, they live in what appears to be a bunker or a fall-out shelter, surrounded by detritus (a Dresden doll, disco music, a telephone wired to nowhere - *Don't answer it, it might be some-body looking for you to kill you*, improvises Fred, phone-playing). They venture outside, stumble upon dead ducks, return home. And again. The world is theirs to invent.²

And they also watch Television. Television is part of the Artificial Intelligence network. Al keeps Television on

*all of the time and so do Peggy and Fred. And since the only other people they ever see are on TV, they don't know they're not on as well. They figure that people are watching, and learning from and ignoring them as well. This constitutes their idea of the Social.*³

This is a Social that is entirely transmitted, 100 per cent, all along the line. Proof of human presence is thus argued only through electronically-simulated and photochemically-rendered likeness, a universe of 'doubles' bereft of 'originals'. As Thornton imagines the days (but time no longer cares to be measured...) after disaster, the earth strongly flickers with presence: left unattended by their masters, images (and their long-thought-dead ancestral images) have now set themselves free to wander and to become the world in the absence of the world. This is rebirth, a reversion, in effect, to cinema year zero, a Mobius transport to the poignancy of primitivism when it was purest ecstasy to witness the wonder of workers working, of waves

lapping rocks, of lines of white against the sullen sea.

Peggy and Fred is sometimes spoken of as 'science fiction', accurately to the extent that it's a speculation of the fate of tomorrow. But the genius of the project aligns it more happily with an essay in natural history, like, for instance, Fabre's insect census, but minus the template of moral metaphor. *Peggy and Fred* narrates a natural history of dystopia informed by cinophilia as the master science. But a serial history: the essay form allows Thornton to regard historical moments, manifestations of the objective spirit, 'culture', as though they were natural (Adorno), while the seriality lets fly (as in Feuillade, as distinct from his plot-anxious American confrères) the figural and fabular delirium of the everyday and the positive capability of accommodating the visible universe, the universe that has been made visible.

The seriality aspect also, of course, confounds a bit *Peggy and Fred's* commodity

67



1&2

2. Vaslav Nijinsky:
Children do not forget what happens to them. I saw my father diving into water. 1919 Paris
Paul Westerberg: *We'll inherit the earth/But we don't want it/It's been ours since birth/But don't tell anybody.*

The Replacements
We'll Inherit the Earth
1989 Minneapolis.

3. Thornton, p2.

een stel dode eenden en keren terug naar huis. Ze proberen het nog eens. Enzovoort. Ze moeten de wereld opnieuw uitvinden.²

*Ze kijken ook televisie. Televisie is een deel van het kunstmatige intelligentie-netwerk. AI houdt de televisie steeds aan en Peggy en Fred doen dat ook. De enige mensen die zij zien zijn op de televisie, daardoor weten ze niet dat zijzelf niet op de televisie zijn. Ze nemen aan dat er ook mensen zijn die hen negeren en dingen van ze overnemen. Dit is hun beeld van sociaal contact.*³

Dit sociaal contact is 100% uitzending. Het enige bewijs van menselijke aanwezigheid is elektronisch gesimuleerde en fotochemische weergegeven gelijkenis, een universum van 'dubbelgangers' zonder 'evenbeeld'. De aarde zoals Thornton die zich na de ramp voorstelt flonkert van die aanwezigheid. De beelden (en hun reeds lang doodgewaande voorouderlijke beelden) zijn van hun meesters bevrijd en tot wereld geworden. Dit is een wedergeboorte, een terugkeer eigenlijk naar het jaar nul van de film, een Mobiusbeweging naar het aangrijpend primitivisme, toen het nog een pure verrukking was te kijken naar werkende arbeiders, naar golven die de rotsen likken, *witte tongen van een norse zee*.

Peggy and Fred wordt soms beschouwd als science fiction, en dat is, voor zover het een toekomstspeculatie is, juist. De geest van het geheel komt echter meer overeen met een natuurhistorisch essay zoals bijvoorbeeld Fabres opsomming van insecten, maar dan zonder morele metafoor. *Peggy and Fred* vertelt een natuurlijke historie van distopie, gevormd door de cinefilie als meesterwetenschap. Maar het is een geschiedenis in delen. De essay-vorm stelt Thornton

in staat *historische momenten, de manifestatie van de objectieve Geest, 'cultuur' te zien alsof ze natuurlijk zijn* (Adorno), terwijl de serialiteit het figuurlijke en fabelachtige delirium van het alledaagse en positieve vermogen om het zichtbare universum te accommoderen de vrije loop laat. (Net als bij Feuillade in tegenstelling tot zijn plot-verslaafde Amerikaanse vakbroeders).

Het seriële tast natuurlijk ook een beetje de koopwaar-status van *Peggy and Fred* aan.⁴ Alle tot dusver voltooide afleveringen (waaronder *Peggy and Fred in Hell Prologue*, *Peggy and Fred in Kansas*, (the anti-Wizard of Oz) *Peggy and Fred and Pete* (Pete is een pinguïn)) kunnen op zich staan, want er is geen *suspense-link* tussen deze afleveringen. Er gebeurt inderdaad naar conventionele maatstaven niets, of, liever gezegd, de kleinigheden uit de jeugd spelen een belangrijke rol; er moet goed gekeken en geluisterd worden naar dromerijen en deze moeten op waarde geschat worden. In ieder geval is opzet en doel de geschiedenis die nog komen gaat, die nog onbeschreven is. Het zal dus een geschiedenis zijn van de illusies der mensheid, van de brokstukken van haar culturele/genetische herinneringen, en een weten van ramspoed, maar niet van schaamte, en dit alles volvoerd in de gedaante van twee bijna adolescente mensen. Het is een interessant, geduldig streven. Het is als een tekst van Borges die hij net voor zijn dood schreef:

*In de 17e eeuw vertelde Sir Thomas Browne dat men in Duitsland het idee had opgevat om twee kinderen in een bos achter te laten, zodat men dan later de juiste uitspraak en syntaxis van de onbedorven heilige taal uit hun monden zou kunnen vernemen.*⁵

■ status.⁴ Each of the four instalments thusfar completed (among them *The Peggy and Fred in Hell Prologue*, *Peggy and Fred in Kansas* (the anti-Wizard of Oz), and *Peggy and Fred and Pete* (Pete's a penguin) can stand on its own, since there is no 'suspense' bridge between episodes. Indeed, by conventional standards of narrative, *nothing happens*, or, rather, the minutiae of childhood play and reverie needs to be viewed and heard closely, and honored. In any case, the origin and the goal is that of history-to-come, not yet recorded. It will be, then, a history of the species' illusions, the shards of the race's cultural/genetic memories, and a knowledge of tribulation but not of shame, all carried through in the bodies of two people approximately adolescent. It is an interesting, patient, aspiration. Here is Borges, from text written just before his death, *A Last Note on Babel*:

*In the seventeenth century, Sir Thomas Browne related that in Germany the idea had been conceived of abandoning two children in a forest, so that subsequently the correct pronunciation and syntax of the untrammelled sacred language could be learned from their lips.*⁵

4. It's unwieldy not just as commodity. The gatekeeper of the Chicago 'experimental' film/video scene rejected *Peggy and Fred in Hell* for its, to him, oblique wilfulness, its violation of a certain pedigreed 'tradition of experiment' and for a consequent anticipated audience uprising ensuing from its presentation. Well, he's right that this is not in the tradition of 'personal filmmaking', is not principally about its maker. Except in the sense that it is, in the same spirit of ethnographic awareness that could make Thornton insist that when we as a culture tell stories of 'others', we in truth are involved in disclosing ourselves.

3. Thornton, p2.

4. Het is niet alleen als koopwaar moeilijk te hanteren. De portier van het Chicago 'experimentele' film/video circuit verwierp *Peggy and Fred* vanwege de - naar zijn mening - slinkse eigenzinnigheid, het schenden van een bepaalde edele 'traditie van het experiment' en vanwege een daarom te verwachten publieksoproer bij vertoning. Welnu het is inderdaad zo dat dit geen Brakhage is, en hij ziet ook terecht dat *Peggy and Fred* niet in de traditie van 'personal filmmaking' past, het gaat immers niet over Thornton zelf. Behalve dan voorzover het voortkomt uit eenzelfde etnografisch bewustzijn dat Thornton ertoe zou kunnen brengen te stellen dat wanneer wij als cultuur verhalen van 'anderen' vertellen, we in feite bezig zijn iets over ons zelf te vertellen.

5. Jorge Luis Borges *A Last Note on Babel*, in: *EMR* no. 36, p15.

J E R E M Y W E L S H

*Stylistic Piccolo prahlt
Vrijblijvend
Katwijk aan Zee*

E E N V A K A N T I E L I E F D E

♣ A H O L I D A Y R O M A N C E

AIR Gallery, een van de belangrijkste en oudste centra voor experimentele kunst in London, sloot in maart 1989 voorgoed haar deuren. Voor de een-na-laatste tentoonstelling werd AIR door video/performance kunstenaars Marty St. James en Anne Wilson omgetoverd in een *Hotel* in een Engelse badplaats. Een maand lang speelden zich hier allerlei gebeurtenissen af en werd hun nieuwe Arts Council/Channel 4 videoproduktie, ook *Hotel* genaamd, dagelijks vertoond.

♣ In March 1989 the AIR Gallery, one of London's major and longstanding venues for new experimental art, closed its doors for the last time. AIR's penultimate exhibition saw video/performance artists Marty St James & Anne Wilson transform the space for a month into a simulacrum of an English seaside hotel, within which a variety of occurrences took place, and their new Arts Council/Channel 4 video production, also entitled *Hotel*, was screened daily.

Vanaf begin jaren tachtig houden St. James en Wilson zich al bezig met culturele mengvormen in een poging te komen tot de problematische synthese van Kunst en Populaire Cultuur. Deze samensmelting is op zich niet problematisch, zoals de hedendaagse cultuur ruimschoots aantoonde, maar de door dit duo gekozen vormen van Populaire Cultuur worden eensluidend bespot door de ontwikkelde middenklasse en de stijlbewuste, *streetwise* kunstpioniers. St. James en Wilson combineren Ballroom dancing, romantische pulp-lectuur, de iconografie van het Engelse pension aan zee, met de laag bij de grondse 'common sense'-filosofie van de arbeidersklasse in de West Midlands. Hun werk behandelt sociale kwesties in een vorm duidelijk beïnvloed door de visuele kwaliteit en formele structuur van het beeldverhaal.

Met een prijzenswaardige vastberadenheid blijven ze trouw aan een visie die af en toe in de smaak valt bij de kunstwereld, maar meestal niet wordt gewaardeerd. Hun experimenten zijn niet altijd even geslaagd. Dit

♣ Throughout the eighties, St James & Wilson have been creating cultural hybrids that attempt the problematic synthesis of Art and Popular Culture. Not that this fusion is in itself problematic, as much Eighties culture amply demonstrates, but the particular forms of Popular Culture chosen by the pair are uniformly sneered upon by the educated middle classes and the style conscious, streetwise pioneers of the Art/Pop frontier. Ballroom dancing, popular romantic fiction, the iconography of the English seaside guest house and the downbeat 'common sense' philosophy of their West Midlands working class background combine in works that also tackle social issues within a framework that owes much to the visual qualities and formal structures of the comic strip.

Through a creditable single-mindedness they have pursued their vision which has had its moments of fashionability amid longer periods of disfavour. The experiment has not always worked. In particular,

69



geldt in het bijzonder voor hun bijdrage aan het Euro-TV-programma *Timecode* in 1987. Die was een aarzelende poging om hun artistieke ideeën over te brengen van een nominale videokunst-context naar televisie: de problemen waarmee zij werden geconfronteerd bleven echter maar al te duidelijk zichtbaar. *Hotel*, het Concept, de Tentoonstelling, de Gebeurtenis, en tot op zekere hoogte de Video, vormen samen de meest ambitieuze en complete verwezenlijking van hun project tot nu toe.

Spiegelballen

Bij de opening van *Hotel* in de AIR Gallery werden wij begroet door uiterst beleefde, geïnformeerde *ushers*, die ons uitnodigden de drukke lounge binnen te gaan. Aan de muren hingen grote tekeningen waarop de kunstenaars zichzelf als romantische held en heldin hadden afgebeeld in een geïdealiseerd setting. In een aangrenzend televisiekamertje werd *Hotel*, de Video vertoond voor een waarderend publiek. Daarover later meer. Op de benedenverdieping was het gewoonlijk kille en ongezellige souterrain omgetoverd in een *glitzy* Pianobar, waar avant-garde musicus John Tilbury bijpassende muziek in een experimentele versie zou uitvoeren. Boven betraden we de Balzaal om de spiegelballen aan het plafond te bewonderen en daarna de Douche, waar een Hitchcock-scenario op video te zien was. De Lift had een videoscherm dat beweging simuleerde, en in de Slaapkamer, een benauwd hokje _ het evenbeeld van een slechte kamer in een goedkoop hotel - vertoonde een televisie eindeloos *soap opera's*.

Gedurende de hele maand waarin *Hotel* de AIR Gallery in beslag nam, deden St. James en Wilson een continue aanval op onze culturele vooroordelen. Ze lieten tango's en chachacha's uitvoeren door echte ballroom-dansers in een balzaal/galerie. De toeschouwer kan deze gebeurtenissen als performances interpreteren, maar de Hoteliers stellen met nadruk dat de ballroom-dansers gewoon zichzelf waren en hun eigen kunst uitvoerden die niet gelegitimeerd hoeft te worden door onze geforceerde definities. Het is bekend dat Marty en Anne zelf talentvolle ballroom-dansers zijn en bovendien de tango of de foxtrot al vaker hebben gebruikt als integraal element van hun eigen performances. Altijd blijkt uit hun houding dat ze strenge categorieën of puristische ideeën over kunst afwijzen.

Vakantie-Verslag

Hotel, de Video is gemaakt vanuit eenzelfde houding en wijst een strenge definitie zowel in stilistisch als

structureel opzicht af. Het is in wezen een serie korte vignettes, alle genoemd naar een kamer of deel van een hotel (de Lounge, de Eetzaal, de Badkamer, enz.). Dit fungeert als een soort 'Vakantie-verslag' waarin allerlei stereotype en geïdealiseerde ideeën over Het Hotel en De Vakantie de revue passeren. De 20 minuten durende tape paste uitstekend in *Hotel*, de Installatie, die werd getoond in een kleine, intieme ruimte, waarin hij perfect op zijn plaats was. Ik kan mij voorstellen dat deze videoband het ook op TV goed zou doen: hij is ideaal voor huiskamerverspreiding, omdat hij gebaseerd is op de intimiteit tussen performers en kijker. Toen eindelijk de officiële première van de video gehouden werd (maanden na de opening van de Installatie) in het Clore Auditorium van de Tate Gallery, waren alle contextualiserende aspecten waar hij het van moet hebben afwezig; het

was een merkwaardig lege en onbeholpen vertoning. Nu, om vrij voor de hand liggende redenen, steeds meer de voorkeur wordt gegeven aan vertoning van video op een projectiescherm in plaats van op een monitor, worden we geconfronteerd met een steeds weer terugkerend probleem. Werk dat specifiek en duidelijk voor televisie is gemaakt, is meestal minder effectief op bioscoopformaat. Door het dan wel zo te presenteren worden de bedoelingen en strategieën van de kunstenaars ondermijnd. (Het meest bedroevende voorbeeld was onlangs de vertoning in de Tate Gallery van Jan Dibbets'

TV as a Fireplace op een projectiescherm: de vijf afzonderlijke banden werden ook nog eens achter elkaar vertoond, waardoor een 25 minuten durende onbekijkbare 'film' van vuur het resultaat was.)

Na de AIR Gallery verhuisde *Hotel* naar het Towner Museum and Art Gallery in Eastbourne aan de zuidkust. Hoewel ik de voorstelling op deze locatie niet heb gezien kan ik me het effect goed voorstellen: een kostelijke begripsverwarring, waarbij de originele inspiratiebron voor het stuk, The Grand Hotel Eastbourne, toegankelijk is voor de bezoekers van de Installatie, zodat ze verbanden kunnen leggen tussen de twee. De esthetiek die in de installatie wordt geparodieerd/eigen gemaakt/geïnterpreteerd zal ook een sterkere weerklank vinden bij de bewoners van een stad waar deze esthetiek de overheersende beeldtaal is. Het zou interessant zijn de kloof tussen kunst en leven nog kleiner te maken door werkelijk hotelgasten op te nemen, zodat de toerist die eens iets anders wil, zijn vakantie kan doorbrengen in een kunstgalerie vermomd als hotel: - of is het andersom?

vertaling Fokke Sluiter

MARTY ST. JAMES
& ANNE WILSON

Hotel 1989

The Bedroom, with
*cross-cultural soap
operas* compiled by
Hank Bull, Canada

70

Me

din

na

rol.

4

#

1&2



their contribution to the 1987 Euro TV omnibus *Timecode* was an unresolved attempt to transfer their sensibilities from a nominally Video Art context to a Television framework, and the problems they had in negotiating this path showed up all too clearly in the work. *Hotel the Concept, the Exhibition, the Event*, and to some extent the Video, represents the most ambitious and complete realisation to date of their ongoing project.

Mirrorball Trappings

Arriving at the AIR Gallery for the opening of *Hotel*, we were greeted by uniformed and very courteous ushers who invited us to enter the lobby. People were milling about in a large lounge whose walls were decorated with large drawings of/by the artists in idealised settings, adopting the roles of romantic Hero and Heroine. In a small Television Room adjacent, *Hotel the Video* is playing to an appreciative audience.

More of this later. Downstairs, the usually cold and inhospitable basement has been transformed into a glitzy Piano Bar, in which avant garde musician John Tilbury will perform an avant gardist version of Piano Bar music. The Ballroom upstairs opens its doors and we pass through it, admiring its mirrorball trappings, to inspect the Shower with Hitchcock scenario video installed, the Lift with video screen motion simulation and finally the Bedroom, a cramped and claustrophobic closet of a room, perfectly reminiscent of bad rooms in cheap hotels, in which a tv plays endless repeats of soap operas.

Throughout the month in which *Hotel* occupied the AIR Gallery, St James and Wilson kept up a constant attack upon our cultural preconceptions, staging events in which real ballroom dancers performed tangos and cha cha chas in a ballroom that is/was a gallery. We could choose to interpret these events as art performances, but the Hoteliers insist that the ballroom dancers are just being themselves, making their own art that does not need to be legitimized by forcing it into our definitions. However, we know that Marty and Anne themselves are accomplished ballroom dancers and that furthermore they have often used the Tango or the Foxtrot as an integral element of their own performances. Everything about the position they adopt is a refusal of rigid categories or purist conceptions of art.

What we did on our Holidays Narrative

Hotel the Video adopts similar strategies, refusing a

rigid definition either stylistically or structurally. It is essentially a series of short vignettes, each of which is named after a room or a part of the hotel (The Lobby, The Dining Room, The Bathroom, etc.) that functions as a kind of *What we did on our holidays* narrative while exploring a variety of stereotypes and idealised notions of what The Hotel and The Holiday represent. The 20 minute tape was perfectly at home in *Hotel the Installation*, screened in a small intimate space that perfectly contextualised it. I can imagine that it will work equally well when screened on television, and it is an ideal video tape for domestic distribution, relying upon a construction of intimacy between the performers and the viewer. Consequently, when it received an official 'premier' (months after the initial installation) in the Tate Gallery's Clore Auditorium, all of the contextualising

aspects that make it work were absent and the piece became oddly empty and awkward. As large screen projection, for perfectly logical reasons, takes over from monitor presentation as the preferred method of screening video, a frequently recurring problem emerges. Works that are specifically and self evidently made for television screens usually do not function effectively as cinema, and to present them as such is to undermine the intentions and the strategies of the artists. The worst recent example of this was the Tate's screening of Jan Dibbet's *TV as a Fireplace* on a projection screen, and

worse still, that the five separate tapes were run back to back creating a twenty five minute, unwatchable 'film' of a fire.

After its run at AIR, the hotel moved on to the Towner Museum and Art Gallery in Eastbourne, on the south coast. Although I did not see the show at its second location, I can imagine the effect: a delicious confusion of terms whereby the original inspiration for the piece, The Grand Hotel Eastbourne, would be accessible to viewers of the installation, who could then cross reference the two. And the aesthetics that are parodied/appropriated/interpreted in the installation would have a stronger resonance for the inhabitants of a town in which these aesthetics represent the dominant visual language. It would have been interesting if the art/life gap could have been further eroded by taking in guests, so that the tourist with an appetite for something slightly different could have spent his holiday in an art gallery posing as a hotel: - or should that be the other way around?

Marty St. James
& Anne Wilson
Hotel 1989
The Ballroom with
resident dancers Kevin
Lee and Jaana Martilla



1 size fits all.

Rabotnik logo →





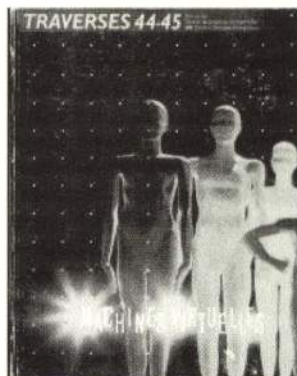
Philosophien der neuen Technologie

JEAN BAUDRILLARD, HANNES BÖHRINGER, VILÉM FLUSSER, HEINZ VON FOERSTER, FRIEDRICH KITTLER, PETER WEIBEL, Ars Electronica, Linz/Merwe (pub) Berlin 1989.

ISBN 3-88396-066-7, German text, pp135, DM12,-
On the initiative of publishing house Merwe, a symposium was held in Linz on 14 September 1988, entitled *Philosophies of the new Technology*. The six papers presented at the symposium have now been collected and are published by Merwe without introduction or discussion. This collection is one in a long series of recent books on the subject. The genre is not characterized by brain-racking mental processes or sparkling controversies. Six middle-aged gentlemen have produced quite solemn and well-balanced papers that add little to their individual work. Therefore it cannot be called an introduction to the subject for outsiders. It is 'clean', professional literature for philosophers of culture and other initiated academics looking for concepts to describe contemporary technology.

All six philosophers more or less agree on the demise of nineteenth-century categories such as subject/object and mind/body. Technology has undermined these opposites. Sovereign man has dissolved in a network of apparatus. The sensorium is equipped with prostheses, the most important extension being the computer, *exterritorializing the memory* (Weibel). Reality evaporates in mathematical simulation models and with it disappears the *imaginary fiction of the script*. The six philosophers are not interested in what happens *after man has disappeared* (Kittler). Flusser alone speculates about the exposé, which in the intersubjective culture of the future will be succeeded by the dialogue. It is up to Baudrillard, who brings up the rear in this collection, to pursue this trend to its conclusion. Ignoring the Socratic philosophy of 2500 years ago as well as the statements by Goethe quoted by Böhringer and Kittler, Baudrillard describes the curious world of the *fractal subject*, which horizon is confined to its TV-screen. It is fascinated by the spectacle of the brains that unfolds before its eyes. The video phase has replaced the mirror phase. Man and machine form an integrated circuit. Alienation no longer exists. The subject is incorporated in the image, yet at the same time, the image is *virtual*, and therefore inaccessible. Still, Baudrillard's machine is not omnipotent. One thing it cannot do: it cannot produce lust. Even the most intelligent machines cannot transcend their own software. They are incapable of looking at themselves with irony. This is the explanation for the profound melancholy of the computer. Baudrillard transfers the melancholy of previous thinkers to the machine, in order to remain cheerful himself.

GEERT LOVINK



Machines Virtuelles

Traverses 44-45, Revue trimestrielle du Centre de Création Industrielle, Centre Georges Pompidou (pub) Paris, September 1988.

ISSN 0336-9730 French text, pp284, FF95,-

What is special about *Traverses* (a French periodical in veritable book format published under the auspices of the Centre Georges Pompidou: some of the issues run to 300 pages), is the resourcefulness of the editors who come up with subjects that appeal to our most contemporary imagination. These themes are mostly associated with a wide range of modern, aesthetic problems created by our contemporary ambiance of advanced technologies and the comprehensive nature of the audiovisual. Previous issues of *Traverses* have dealt with subjects such as *L'Obscène, Panoplies du Corps, Le Simulacre, Le Reste, Les Rhétoriques de la Technologie, Le Jour, Le Temps* and *Le Secret*.

The latest issue of *Traverses* is devoted to what the editors call: *Machines Virtuelles*. It appears from the texts collected here that this term does not simply refer to *virtual machines* (for what is a 'virtual machine?'); it is rather a motto the authors have adopted to deal with all kinds of questions related to the two separate terms: the *machine* and the *virtual*.

That the subject exceeds the narrow bounds of the concept *Machines Virtuelles* appears from contributions such as *Le Xerox et l'Infini* by Jean Baudrillard (a longtime member of the editorial board of *Traverses*). This article does not deal with the machines themselves, but rather with the *mechanical* and *virtual* atmosphere in which modern technological machines thrive. An atmosphere that has finished with *the mirror-imagination, the imagination of schizophrenia and of the scene, of otherness and of alienation*. According to Baudrillard, we are today *living in the imagination of the screen, of the interface and of repetition, of contiguity and of the network*. Those who feel human interest is of the first importance see the atmosphere described above as most disturbing. Of course, Baudrillard cannot avoid dealing with the problematic relationship between man and machine either: thinking is nowadays entrusted to the creativity and the genius of the machine, which in turn has transformed thinking into *spectacle*. Therefore the much discussed phenomenon of *computer addiction* does not refer to human thought taken over by the machine, but rather to a *spectacle of thought* called *artificial intelligence*, where the thought is not produced, but continually *postponed*, kept in a state of *suspense which depends on an exhaustive amount of knowledge* (this *suspense* determines the virtual character of thought).

73

Me

dia

log

sic

vol.

4

#

1&2





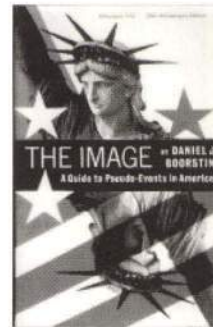
Nowhere in Baudrillard, however, do we find the concern that nowadays dominates enlightened thought: the *dehumanization* of thinking - said to be gaining ground rapidly - instead produces an optimistic attitude towards phenomena that only now - in the *problematic* relationships between man and machine - come into their own. One of these phenomena is the birth of *telematic man*, who is no longer a *subject vis-à-vis* the machine, but is involved in a contiguous relationship with it, a human being connected to his machine, or rather, *entangled* in his machine: *the machine does what man wants it to do, but man in turn can only perform the things for which the machine has been programmed*. Therefore man is *the operator of virtuality* in the sense that all he really does is explore the possibilities of the programme. This is related to the primacy of ambiguity, of the indefinable, the undecided, which can be inferred from the *entanglement* of man and machine in one integrated circuit. *The new technologies, new machines, new images, or interactive screens do not alienate me at all* says Baudrillard. They belong to me, as *transparent prostheses which are in a sense united with my body, to such an extent that they begin to be part of it in a genetic sense, as cardiac pacemakers do*. There is therefore no answer to the question: *Am I a human being or am I a machine?*

Where Baudrillard deals with telematic man, Paul Virilio discusses *the automation of perception*. Man's perception has been replaced by a synthetic, *industrialized* perception, made possible by the development of *la machine de vision*, which is also the title of his latest book. Virilio's outline of the world of our perception is just as speculative and fabulous as it is real, and in the surprising and theoretical perspective we are continually struck by the simplicity with which, suddenly, everything he has suggested falls into place. Virilio says that the image has radically changed nowadays, it follows a different logic: after the era of the *formal logic* of the image (the era of painting and architecture), and the era of the *dialectical logic* of the photographic and cinematographic image, now, with the advent of videography, holography and infography, we enter the era of *paradoxical logic*. Each system of logic has its own principle: *the principle of reality* of classical visual representation (which strictly speaking only applies to the painted representation after the invention of the perspective), *the actuality principle* of the photographic and cinematographic representation (which is not concerned with realism, but with the 'truth' of the image), and finally *the principle of virtuality* of the paradoxical logic of the videogram, the hologram or the numerical image. This observation provokes some dazzling suggestions on the part of Virilio, which elucidate different aspects of the current synthetization of visual production and perception. What is, for instance, the status of mental processes, of imagination: for if we assume that there now is something like a *synthetical perception* that has replaced our own perception, there must also be an equivalent of the mental images of our consciousness, an equivalent consisting of instrumental, virtual images. These images are paradoxical: they are virtual, but at the same time - precisely because of their mechanical nature - they are factual. It is this *fusion/confusion* of the actual and the virtual, which Virilio sees as one of the most important aspects of the development of new technologies.

The variety of texts in this issue of *Traverses* makes it impossible to discuss them all. Nevertheless, it is clear that although the authors (including Marc Guillaume, René Thom, Edmond Couchot and Marc Le Bot) are exploring the *mechanical* and the *virtual* in various disciplines (including philosophy, writing, and also, in the conversation between Pierre Boulez, Patrick Greussay and Philippe Manoury, music), and although there is no hesitation to trace the hypermodern theme of *virtual machines* in the distant past (for instance Louis Marin, who refers to the biblical manifestations of the angels: *L'Ange du Virtuel*, and the last

chapter, consisting exclusively of illustrations, and incorporating sketches of Leonardo da Vinci's inventions), there are some recurrent observations, such as the *immateriality* of all things, the *temps réel* (i.e., the immediacy) of the contemporary objects of our perception, and the end of the concept of *representation*. A separate issue of *Traverses* could be devoted to each of these themes.

ERNIE TEE



*The Image:
a guide to pseudo-events in America*

DANIEL J. BOORSTIN, Atheneum Macmillan (pub),
New York 1987 (first published in 1962)
ISBN 0-689-70280-9, English text, pp319, \$7.95.

1962: The world had not yet come apart at the seams. No one on the moon, Kennedy alive and kicking, communism scary, green the colour of grass, TV an exclusive novelty and the computer science fiction.

Yet in this innocent year, the American historian Daniel Boorstin saw his country as having the grotesque proportions of an 'illusion'. America was a black box floating through a 'Spaceless Age' in which the standard of time had dissolved and the real had vanished in the artificial. A gigantic land of mirrors, the world upside down: the inhabitants of this shapeless Limbo suffering from diplopia (double vision) and feeling no pain.

The Image is not a historical analysis but a 'guide' showing how modern America disappears in its various manifestations: the exploration of a fathomless surface, a world addicted to counterfeit. Sidereal America: forever relevant.

Since the Graphic Revolution and the democratization of information and culture, unprecedented quantities of synthetic images have been produced. The new machinery of mass production, mass media and transport have launched an 'Iconography of Speed' in which the difference between transport and communication is erased, and categories of experience are created in which 'real' or 'unreal' are no longer important, and ideals have been replaced by illusions.

With nostalgia and irony Boorstin sketches in six chapters some 'degenerations' of experiences and phenomena determined by the modern 'image' - stereotype and artificial - and by the pseudo-event - staged events, shows. These have supplanted all forms of reality and ideology, and have made subject and object, history and historians, mutually interchangeable. They feed and are fed by our 'extravagant expectations' of what the world should be, of our power to shape the world. Boorstin is not very optimistic, but he is critical without being pedantic: *Because I cannot describe 'reality' I know I risk making myself a sitting duck for more profound philosopher-colleagues*. He describes the 'imagination' of duplication and counterfeit, a theme now further explored and updated by French thinkers as Baudrillard. (See the reviews by Ernie Tee and Geert Lovink in this section). The way in which the 'news' is produced and directed is an obvious example of the

74

Me
dia
ma
tic

Vol.

4

#

1©2



production of 'pseudo-events'. Boorstin discusses this issue in detail in *From News Gathering to News Making*: from newspaper journalism to public relations strategies to TV-reports (so called live events that are stage-managed to 'look good' on TV: the influence of TV on politics. Pseudo-events are not rooted in reality. They represent nothing but themselves. They are hollow, never spontaneous and are produced with a view to reproduction: they are 'commodifications'.

In *From Hero to Celebrity*, Boorstin introduces the 'human pseudo-event' in the shape of the 20th-century celebrity. (*A celebrity is a person who is known for his well-knownness*). Whereas the traditional 'hero' had to acquire his fame, celebrity is simply produced: exit hero. The celebrity appeared on the scene when the concept of 'folk' had declined, and the notion of 'mass' was emerging. 'Folk' had a universe of their own and expressed themselves: they had a voice. The masses only have ears, they have no voice; they are the target, not the arrow. The hero has no individual characteristics, only idealized ones; the celebrity on the other hand suffers from 'idiosyncrasy', which at the same time makes him a personality 'without any characteristics'. Only in this way can he belong to the masses, a living tautology. While the passing of time enhances the status of the hero and even invests it with mythical dimensions, time destroys the celebrity, who is a replaceable product and dies before his time in order to stay young eternally. Even God has been knocked off his pedestal: *He is the celebrity-author of the world's best-seller*.

From Traveller to Tourist deals with *the lost art of travel*, and describes the eclipse of travel as a 'movement in space', as a 'metaphor of change'. The democratization of travelling at the beginning of this century was facilitated by the expansion of transport and an improved infrastructure: train, automobile and airplane have turned the active 'traveller' into a passive 'tourist' (the word 'travel' can be traced back to the French *travail*) and changed travel into commodity. Travelling has become a pseudo-event. Hotels simulate the exotic; natives are kept in quarantine, spied on by tourists through the picture-window of their cameras, who desire strangeness and couleur locale while retaining all the comfort they have at home - tourists who want to get far away, yet without having to travel a long time. In Yellowstone National Park, nature is designed by man as a kind of scenery, imitating the artificiality of tourist attractions. Travel guides select places of interest that are easy to 'photograph' and attractive for 'all people', culminating in the Baedeker's star system. (In 1942 Göring apparently ordered his *Luftwaffe* to bomb all sites and objects in Great Britain marked with an asterisk in the Baedeker.) The automobile has been adapted to our body design (...) *from the old open touringcar to the new moving 'picture-window' through which we can look out from air-conditioned comfort* (...) while time and space implode in the Jumbo jets. We have turned travel into a tautology, a mirror in which we only see ourselves.

From Shapes to Shadows discusses the blurring of form in literature, film, and the visual arts: the disappearance of the author and the original, of representation. *As never before in art it has become easy for the great, the famous and the cliché to be synonymous. The original somehow loses its originality. The copy is far more familiar.* Boorstin relates the history of Reader's Digest as the history of a pseudo-event; discusses the 'best-seller' phenomenon, the influence of film and TV on literature and vice versa, the manipulating power of the 'star system', he deals with Muzak as a musical pseudo-event (*we are not quite clear where the air conditioning ends and where the Muzak begins*).

In *From Ideal to Image*, the ideal has conclusively been supplanted by the image. What the pseudo-event is in the world facts, the image is in the world of values. In all aspects of experience and life, the image has superseded reality, our

intentions and desires, and has destroyed traditional distinctions and opposites. We manufacture experience. The Image has made a commercial article of America itself. The image is everywhere, in our ethics, our expectations, in advertising, in statistics that ought to show what we feel and think, yet only illustrate what we already know.

Finally the bubble of the American *Dream* bursts, and is then re-inflated as the American *Illusion*. The frontiers of the world are only mirror walls. All our attempts to transgress them are reflected and reflected...: We have been deceived by the machines we have invented ourselves to enlarge our vision.

Boorstin knows no cure for a diplopic America that does not wish to be healed and is heading for hallucinatory 'triplopia'. The one escape route is the possibility of individual realization that *there may be a world out there, beyond our present or future power to image or imagine*"

In 1989 America is the world and the world does not change much although the machinery that produces 'images' is extensive, it has become faster and more all-encompassing, its strategy more sophisticated. Boorstin's diplopic person has become 'telematic'; the 'image' is no longer connected with a 'principle of the current', but to the 'virtuality of paradoxical logic'. Today, the soft lines and pale colours of the Sixties image have become hard and digital; no longer the result of thought, but the actual thought itself.

JORINDE SEYDEL

75

Me
dia



102



Cultural Studies

special issue: *European Identities*, Vol. 3 No. 2, JOHN FISKE (ed) Routledge, London, May 1989. ISSN 0950-2386, English text.

Since the turbulent rise of the New Left and gauchiste student riots, socialism has become the keyword for a literary movement. A diffidence with consumerism made the future professionals initiate a quest for an ethical consumer morality which resulted in the discovery of the original ideals of communism. An ascetic political practice of walking and reading flourished in the media era. Those who took their theoretical *praxis* seriously soon noticed that a regression in political analysis could not be combined with the staggering quantities of study material available in contemporary bookshops. No doctrinaire survival could find protection in the political ecology of the media society.

The latest issue of *Cultural Studies* airs complaints about the current overproduction of the publishing industry. This symptom of annoyance applies especially to those publications with which the hard-pressed consumer wastes his odd free moments. It is an expression of intellectual discontent with social relations when dialectics are supplanted by semiotics and the class struggle must make way for the cultural guerilla of the imagination.

Cultural Studies presents us three times a year with the opportunity of discovering contemporary leftist analyses of



everyday surrealism. To some extent all the authors who publish in *Cultural Studies* were inspired by the paradigm that grew out of the Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) in Birmingham in the 1970s. The name of Raymond Williams is frequently mentioned as being one of the intellectual godfathers of cultural politicology. What initially was simply a British trend has gradually developed into a multinational intellectual movement with followers in North-West Europe, the US and Australia. Hence the debates do not simply employ the jargon of the British New Left but reflect the theoretical heritage of German Critical theory and the tradition of French structuralism.

Cultural Studies specifically does not allow its columns to be filled by theory. Rather considering theoretical issues is combined with the concrete study of cultural processes and, in particular, of *popular culture*.

A diversity of approach is achieved by leaving the compiling of successive issues to participant editorial teams in Australia, the US and Europe. This trilateralism ensures a constantly shifting accent particularly in the theoretical frameworks within which analyses are presented and discussions take place. This time the European editorial team has published a special issue about *European identities*. The subjects discussed bear witness to a multiplicity which embues the idea of identity with a challenging vagueness. Simon Frith has written an entertaining autobiographical sketch about the ascent of Euro-pop. A more serious approach to a very different aspect of European culture typifies Marie Gillespie's ethnological report about audio-visual culture amongst South-Asian families. Although it at first seems to lack any connection with this issue's theme, Duncan Webster's article about press coverage of the Hungerford Massacre in England is one of the most interesting items in this issue. (*On 19th August 1987 Michael Ryan shot sixteen people and then turned one off his many guns on to himself*) The media will quick to establish a link between this unprecedented outburst of violence and the Rambo films. In *Whodunnit? America did* Webster offers a rhetorical analysis of the use of the concept of Rambo in the reporting of the bloodbath. Although Ryan did not resemble Rambo, did not dress like Rambo and probably did not own a video recorder nor even watched much TV, a *discursive construct* created by the journalists led to a public discussion about the effects of film violence resulting in *moral panic* in which the americanization of the British media was blamed for the dramatic events in Hungerford.

Rhetoric and rumour are the basic elements of europhoria with which the formation of a pan-European *space of accumulation* is linked. The socialists have also accepted the challenge of 1992 and judging from their political propaganda it would seem that the European integration is the large chance for the realization of working class ideals. An analysis of the backgrounds of this process of scaling up cannot be omitted from a magazine that emphasizes the political relevance of its articles. Kevin Robins examines the horizons that loom up behind the economic re-direction and European nationalism.

Robins' article, entitled *Reimagined Communities? European Images Spaces, Beyond Fordism* contains a geographical analysis of the economic and political restructuring which is at present taking place. He draws attention to a transition from a *regime of accumulation* and a *mode of regulation* (with which the names of Ford and Keynes are associated) to a *regime of flexible accumulation*. These new relations are characterized by the rising importance of local industrial districts and zones which are developing within the process of globalization. However, Robins rejects a vision that this would entail a new centrality of local economics. He is searching for perspectives that will enable this new *spatial matrix of accumulation* to develop what he calls *new meaningful communities* and *actual*

identities. For this he ascribes local media an essential role and hence an analysis of the post-Fordian media system is vital to his considerations. He identifies two somewhat conflicting movements in the media industry. On the one hand the new media industry is characterized by the formation of global communication empires that integrate production, distribution and broadcasting. On the other hand this monopolizing is somewhat countered because the mega-media corporations are increasingly employing external producers who in turn stimulate local media centres.

He has invested his hopes in the local media in terms of the engineering of a meaningful *public sphere*. Robins feels that the content of post-modern culture, which frequently is all too quickly associated with a post-Fordist regime, has not yet been established. Hence Robins' option is relatively vague. On the one hand he rejects Baudrillard's hyper-realist universe, on the other hand he distances himself from the abstract universalism that forms the basis of the rationalization process. Robins argues for a strategy of critical regionalism; urbanization in a new industrial zone-based context would, together with the local media, create the conditions for successful territorial processes for social construction.

However, I doubt that new societies can be built out of critical regionalism within a neo-liberal world order on the basis of neighbourliness and local media. The material circumstances which made the nation's *imagined community* into a political community were the arrangements referred to with the concept of the welfare state. The working class movement is synonymous with the need to achieve these aims. However, a flexible economic structuring with only the minimum of collective provisions would create an amorphous mass where physical proximity and electronic information would at the most evoke a sense of imaginary solidarity.

A new geographical order takes form alongside the post-Ford regime. With this regionalization non-logical political relations are created between the inhabitants of the new conglomerates. There is no basis for the supposition that proximity also leads to direct social contact: the new citizens are more likely to meet each other as fellow drivers than as neighbours. From a geographical perspective the flexible matrix of the home look like a community, from a dromological perspective it is nothing more than a cluster of lanes of traffic, where the only public space is the highway.

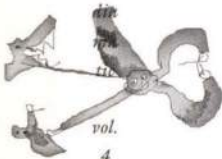
It is also doubtful whether the local media will function as a binding force amongst the concentrations of regional amorphous masses. The question is whether the local media will actually survive if the national stations (public broadcasting systems) fall foul of the deregulation offensive. The example of Italy with its open broadcasting system for local media proves that commercialization in no way leads to new forums for public debate.

It has already been shown that the deregulation of the media has caused election campaigns to degenerate into pure showbiz. Lacking any distinction between politics and commerce by means of the institutionalization of a public broadcasting system, the local media are unable to create new meaningful communities, rather they spawn a casualised, segmented and precarious electorate.

Furthermore, in my opinion it's something of a mistake to assume that environment and proximities should be social entities on which referential identities could be based. *Actual social identities* could be completely different than the visions considered for progressive political utopias. At present *referential identities* are built from the concrete experiences of surfing, parachuting and hang-gliding. When thinking of new forms of collective subjectivity it is important to remember the charismatic religious movements, of which New Age is an important exponent. What is remarkable about these particularisms is that their domain

76

Me



vol.

4

#

1&2



falls outside the reach of the electronic media. The forming of new social bonds with a deregularized society is completely dissociated from the electronic circuit. Anyone who considers the *leisure politics* of violent teenage gangs and other secret networks, realizes that many of the new regionalists have absolutely no need to become a part of the local media's forum for *public discourse*. And what remains unseen cannot be criticized, there is no community just fear.

When thinking of the post-modernist culture of the economically united Europe the question arises as to what function political jargon fulfills when the words *European identity* are used with increasing frequency. The breakdown of the public sphere in which market liberalization occurs creates a social context in which the game of politics is played according to completely new rules. Pragmatism and propaganda will go hand in hand. What is now referred to as Europhoria will soon simply be known as European nationalism. That is why the relation between super-nationalism and current identities is an excellent object for *Cultural Studies*.

LEX WOUTERLOOT



Angenommen, eine Szenenfolge

VILÉM FLUSSER, Göttingen 1989, Immatrix (pub)
ISBN 3-926199-03-2, German text, pp108.

Fahndung

All jene, deren Einbildungskraft sie befähigt, die Vorstellungen und Begriffe der hier vorliegenden Szenenfolge in Videobilder umzukodieren und diese Bilder in irgendeiner Weise zu programmieren, werden hiermit aufgefordert, sich telefonisch oder schriftlich mit Immatrix Publications in Verbindung zu setzen.

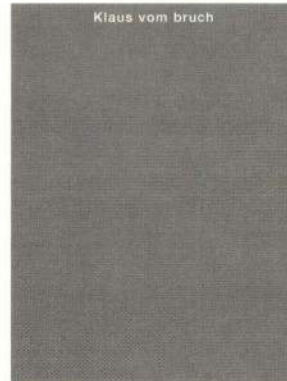
Suppose we take up the above mentioned invitation proposed by Immatrix, the publishers of Flusser's book *Angenommen*. What exactly would lie in store for us?

At the beginning of the book the publishers request contact with all those able to use their imagination to translate the ideas and concepts of Flusser's scenario into programmable video images.

Is Flusser aware of the fact that not much would survive of his vague, futurist utopia couched in pseudo-prophetic parables? Translation into a new telematic code - or whatever you want to call it - would entail the improper use that is the result of an amnesia of literary discourse. Nonetheless an exciting - although completely disparate - relation between the 'scenario' book and video (etc.) may be possible. Unfortunately neither Flusser nor his publishers have thought enough about what this kind of translation from *one mode of knowledge into another* (McLuhan) would ultimately look like as seen from the perspective of writing. Had they done so they would have been able to make an interesting contribution to an important theme. Here, the small light-bulb of conjecture is not destined to become the 'laser-beam' of revelation.

In addition: precisely which ideas are the publishers trying to protect with the copyright announcement that *all rights* are reserved and that that includes any interpretation (in sound and image?) plus all parts thereof. (This was also the case with Flusser's *Schrift* which was also published on floppy). Exactly who is the author and who is the reader? What kind of risks, epistemological, technical, financial and legal, are involved for the reader attempting to 'transcode' and 'program' Flusser's ideas. We would be most grateful for any clarification provided.

WOLFGANG PREIKSCHAT

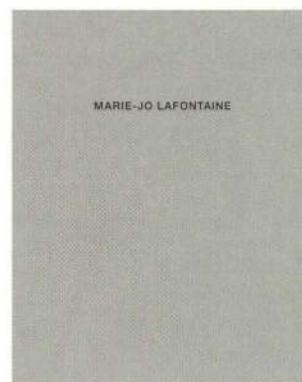


Klaus vom Bruch: Arbeiten 1987-1989

KLAUS HEINRICH KOHRS (ed), Karl Schmidt-Rottluff
Förderungsstiftung Berlin/Städtischen Kunsthalle
Düsseldorf (pub) Düsseldorf 1989, German text, pp34
A new Vom Bruch catalogue with the customary olive green cover; well produced, handsome colour illustrations (of work and drawings) and an article by Dieter Daniels about the development of Vom Bruch's work. Along with an exhibition held this summer in Düsseldorf's Städtische Kunsthalle, this catalogue concludes and provides an account of a grant that Vom Bruch received from the Karl-Rottluff Förderung Foundation covering the years 1987-89. (J . P .)

77
Me
dia
ma
trix
vol.
4

1&2



Marie-Jo Lafontaine

FIONA MCLEOD (ed) The Fruitmarket Gallery/
Whitechapel Art Gallery (pub) Edinburgh/London
1989, ISBN 0 947912 36 3, English text, pp86
This superbly produced catalogue contains articles by Joanna Skipwith, Manfred Schneckenburger, Jérôme Sans and Caryn Faure Walker which discuss various aspects of Lafontaine's work. The publication particularly focuses on the video installations *Les Larmes d'Acier*, *Victoria* and the photowork *Savoir, retenir et fixer ce qui est sublime* and includes full-page black-and-white illustrations of these works. (J . P .)

Calendar

THE NEXT MEDIAMATIC CALENDAR RUNS FROM
FEBRUARY 1 TILL MAY 31.
SEND YOUR INFO BEFORE THE END OF DECEMBER.

AUSTRALIA

.....
SYDNEY 4 - 23 OCTOBER
The Fourth Australian Video Festival
Independent video works, international
programs, performances. Contact: BRIAN
LANGER, PO Box 316, Paddington NSW
2021, tel.02 252 2509

AUSTRIA

.....
WELS 17 - 22 OCTOBER
Festival of Austrian Film. Contact:
ÖSTERREICHISCHES FILM BÜRO, A-1100
Vienna, Columbusgasse 2, tel.604 01
26

BELGIUM

.....
ANTWERP
30 SEPTEMBER - 3 DECEMBER
New Tools/New Images Art and
technology in Japan. MUHKA,
Leuvenstraat 32, tel.03 2385960

ANTWERP 29 OCTOBER
*Vidéo en rapport avec la danse, la
performance, et le film* ICC Meir 50
tel.03 226 03 06

ANTWERP
17 NOVEMBER - 22 DECEMBER
ANNEMIE VAN KERCKHOVEN
Verdeel en Heers multimedia
installation ICC Meir 50
tel.03 226 03 06

BRUSSELS NOVEMBER
7 November André Colinet *Avalon*,
Konrad Maquestiau *Triomphe de la
Philosophie*, Jan Vromman video
21 November *Video Dance*: five film-
and video makers on five
choreographers or dancers
28 November *New Talents of the
Sint-Lucas Institute Brussels*,
BEURSSCHOUWBURG tel.02 513 8290

BRUSSELS 7 - 12 NOVEMBER
*11e Festival International du film
super 8 et Vidéo*.CENTRE CULTUREL
JACQUES FRANCK, tel.02 649 3340

BRUSSELS DECEMBER

American Video and Film
BEURSSCHOUWBURG tel.02 513 8290

GENT 11 - 21 OCTOBER
*Internationaal Filmgebeuren van
Vlaanderen* Film festival and competition.
Theme: Impact of music on film. Contact:
tel.091 218946

LEUVEN NOVEMBER

7/8/9/10 November WOLFGANG KOLB
Muurwerk, Hoppla and Pierrot Lunaire
21/22 November GEORGE KUCHAR
Thursday People
28 November *France* recent developments
in experimental film
STUC Van Evenstraat 2d, tel.016 236773

LEUVEN DECEMBER

Musee d'Orsay program about their video
productions.
Austria recent developments in
experimental film
STUC tel.016 236773

CANADA

MONTREAL

13 SEPTEMBER - 14 JANUARY 1990
Blickpunkte / Point of View Exhibition
focusing on German art today (painting,
video, installation, sculpture). MUSEE
D'ART CONTEMPORAIN DE MONTREAL, Cite
du Havre, tel.(514)873 28 78

MONTREAL

21 SEPTEMBER - 19 OCTOBER 1990
Art on the screen Part of *Blickpunkte*, a
spectrum of German art films and art
videos of the last 25 years. Free admission
for the Friends of Goethe. GOETHE-
INSTITUT MONTREAL, Norman McLaren
Hall, 418 Sherbrook Street East,
tel.514 499 01 58

MONTREAL 19 - 29 OCTOBER

*18th Montreal International festival of
New Cinema and video* 3724 boul.
St-Laurent, Contact: tel.514 843 47 25

TORONTO

20 SEPTEMBER - 12 NOVEMBER
ULRIKE ROSENBACH *Wie der Phoenix aus
der Asche* Performance. ART GALLERY OF
ONTARIO, 317 Dundas St. W.,
tel.416 977 04 14

FRANCE

.....
HEROUVILLE SAINT-CLAIR
30 NOVEMBER - 3 DECEMBER
Video Art Plastique Conference.
Documentaries about contemporary art
and video art. CAFE DES IMAGES, Square du
Théâtre 4, tel.31 95 41 47
Contact: GILLES TISSOT tel.43 44 42 40

LILLE OCTOBER - DECEMBER

LA SAISON VIDEO screenings
28 November *La Vie Cathodique 2*
5 December *La Vie Cathodique 3*
LA M.A.I.T., 40 rue de Thumesnil, 59800,
tel.20 52 18 29. Contact: LA SAISON VIDEO,
42 rue de la Madeleine, 59800 Lille
18 October *INA - Dernieres productions*
22 - 24 November *Grand Reporters s*
13 - 15 December *Propaganda*
LA FNAC 9 Place Général de Gaulle,
59000, tel.20 30 72 30..Contact: LA
SAISON VIDEO, 42 rue de la Madeleine,
59800 Lille

MONS EN BAROEUL

OCTOBER - DECEMBER
LA SAISON VIDEO screenings
31 October *Videos Plurielles 1*
7 November *Video Plurielles 2*
31 October *Videos Plurielles 3*
14 - 15 November *Tous pour un!*
videowork of J.L. Comolli
19 December *Videos de creation*
LA STATION VIDEO, Fort Mac Donald,
59370, tel.20 04 95 74 Contact: LA SAISON
VIDEO, 42 rue de la Madeleine, 59800 Lille

PARIS OCTOBER

NAM JUNE PAIK *La Fée Electronique*.
21 and 22 October *Symposium* about the
relations between the media. MUSÉE
NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE
GEORGES POMPIDOU, tel.42 77 12 33

C A L E N D A R

PARIS 30 NOVEMBER
2e biennale internationale du film sur l'art. CINÉMA DU MUSÉE, MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, CENTRE GEORGES POMPIDOU, tel.42 77 12 33

SAINT-BRIEUC 2 - 11 NOVEMBER
Festival International du Clip et la Video Musicale, CENTRE D'ACTION CULTURELLE, tel.96 337750

SETE 16 - 21 OCTOBER
2ème Grand Prix International de Videodanse. Contact: Paris, 45 rue de la Marck, tel.42 23 40 27

VILLENEUVE D'ASCQ
 OCTOBER - DECEMBER
 LA SAISON VIDEO
 14 October BOB WILSON 3 videos
 4 November *Video Danse*
 9 December *L'Amour en Video.*
 LA ROSE DES VENTS, Rue van Gogh, tel.20910202. Contact: LA SAISON VIDEO, 42 rue de la Madeleine, 59800 Lille
 9 November JACQUES-LOUIS and DANIELE NYST screening
 7 December *Productions du C.N.A.P.* screening.
 MUSEE D'ART MODERNE, Allée du Musée, 59650, tel.20 05 42 46. Contact: LA SAISON VIDEO, 42 rue de la Madeleine, 59800 Lille

GERMANY

DÜSSELDORF 28 OCTOBER
 BUKY SCHWARTZ Videosculpture and photograpds DELTA GALERIE, Dianastrasse 13, tel.0211 309710

ESSEN 21 SEPTEMBER - 15 OCTOBER
 PAUL GARRIN Videotapes 1985-1989.
 RAINER GANAHL *Virtue in Objects* Installation. MUSEUM FOLKWANG, Goethestrasse 41, tel.0201 88 8418

ESSEN 26 OCTOBER - 12 NOVEMBER
 NAN HOOVER *Blue Mountains - Australia* Installation. MUSEUM FOLKWANG, Goethestrasse 41, tel.0201 88 8418

ESSEN 16 NOVEMBER - 10 DECEMBER
 MADELON HOOYKAAS/ELSA STANSFIELD
From the Museum of Memory VII Installation. MUSEUM FOLKWANG, Goethestrasse 41, tel.0201 88 8418

Koln 13 October - 11 November
 FAMOUZ ANTON CORBIJNphotographic TORCH/ONRUST Neusserstrasse 27, tel.0221 738222

MUNICH 5 - 12 NOVEMBER
Internationales Festival der Filmhochschulen tel.89 381 9020

GREAT BRITAIN

BRISTOL 8 - 15 - 23 - 29 NOVEMBER
The body in extremis Film.
 WATERSHED. Contact: tel.272 276444

BRISTOL NOVEMBER
The electronic front. ARNOLFINI GALLERY, tel.272 299191

LONDON 6 SEPTEMBER - 5 NOVEMBER
Andy Warhol HAYWARD GALLERY.

LONDON NOVEMBER
Australian installation art a.o. PETER CALLAS. CHISENHALE GALLERY, tel.01 9814518

LONDON 10 - 26 NOVEMBER
33rd London Film Festival. NATIONAL FILM THEATRE, South Bank, tel.01 9283535

LONDON 21 OCTOBER - 6 NOVEMBER
4th London Lesbian and Gay Festival films and videotapes brought together under the title *Dangerous to know.* A selection will tour the country. NATIONAL FILM THEATRE, South Bank, tel.01 9283232

LONDON JANUARY
 KENNETH ANGER Full retrospective, contextual work and guardian lecture. NATIONAL FILM THEATRE, South Bank, tel.01 9283535

PRESTON 17 - 18 NOVEMBER
Art & Computers Conference Speakers include:WILLIAM LATHAM, JASIA REICHHARDT and SIMON BIGGS. HARRIS MUSEUM, Contact: Emma Anderson, Harris Museum, Market Square, Lancashire

ITALY

ROME 3 - 9 OCTOBER
Eurovisioni'89 Conference on European television & video exhibition. L'ACADEMIE DE FRANCE, Villa Medici, Viale Trinità 1. Contact: EUROVISIONI, Via Bettolo 54, tel.39 6319603

SALERNO 9 - 15 OCTOBER
International Filmfestival Festival and competition. Contact: 00 39 89 23 19 53

JAPAN

NAGOYA 15 JULY - 26 NOVEMBER
ARTEC'89 International biennial of high technology in art. Contact: 1-6-1 Sannomaru, Naka-Ku Nagoya 460-11, tel.052 2018811

KANAGAWA 6 - 13 NOVEMBER
Invitation to the Interactive Arts International Science-Art Exhibition including 14 artists, KANAGAWA SCIENCE PARK 100-1 Sakato, Takatsuku-Ku, Kawasaki-Shi, tel.044 819 2001

MONTE CARLO

MONTE CARLO 6 - 8 FEBRUARI 1990
Imagina the 19th forum of new images, conferences, a fair and a competition, INA 4 av. de l'Europe, F-94366 Bry sur Marne

NETHERLANDS

AMSTERDAM 6 - 28 OCTOBER
 STEINA VASULKA *Geomania* Installation. GALLERY RENE COELHO/MONTEVIDEO, Singel 137, tel.020 237101
 WOODY VASULKA *Artifacts* Installation. TIME BASED ARTS, Bloemgracht 121, tel.020 229764

AMSTERDAM 7 - 29 OCTOBER
Barock & Roll Exhibition a.o. videoworks of MICHEL CARDENA. STEDELIJK MUSEUM, Contact: Jaap Witzzenhausen, tel.020 922599

AMSTERDAM
 7 OCTOBER - 9 NOVEMBER
Key Works in Dutch Photography TORCH Prinsengracht 218, tel.020 260284

AMSTERDAM 2 - 30 NOVEMBER
 PETER BOGERS *Breathing World* Installation. GALERIE RENE COELHO Singel 137, tel.020 237101

AMSTERDAM
 4 NOVEMBER - 2 DECEMBER
 MAARTEN SPRENGER video work GALERIE APUNTO Damrak 30' tel.020 204384

AMSTERDAM
 14 NOVEMBER - 16 DECEMBER
 RAINER GANAHL *Virtue in Objects* Computer installation. TIME BASED ARTS, Bloemgracht 121, tel.020 229764

79

Me
 dia
 ma
 tic

vol.
 4
 #
 1&2

C A L E N D A R

AMSTERDAM

16 NOVEMBER - 16 DECEMBER
Video-Dans-Film SHAFFY THEATER,
Keizersgracht 324, Contact: Henriëtte van
Rijsingen, tel.020 262321, Linda Bouws,
tel.020 271496

AMSTERDAM

26 NOVEMBER - 16 DECEMBER
J. VULTO, D. DEVOS, A. VAN KERCKHOVEN
Prime Time w139 Warmoesstraat 139
tel.020 229434

AMSTERDAM

28 NOVEMBER - 11 DECEMBER
JEFFREY SHAW installation, HET RECEPT
Plantage Muidergracht tel.020 381960

AMSTERDAM 6 - 30 DECEMBER
NOL DE KONING *Palinuro* Installation.
GALERIE RENE COELHO Singel 137
tel.020 237101

AMSTERDAM 16 - 24 DECEMBER
JEFFREY SHAW *The Legible City* Interactive
computer/video installations. DE BALIE
Kleine Gartmanplantsoen 10,
tel.020 233673

AMSTERDAM SEPTEMBER - JANUARY
DE GELUIDSGALERIE / THE SOUND
GALLERY 24 hours a day, 7 days a week via
telephone line 06-320 328 99.
Contact: 020 245155

ARNHEM 16 - 22 NOVEMBER
AVE festival International audio-visual
experimental festival. KORENBEURS,
Korenmarkt 43, tel.085 420571/511300

FRANEKER 17 SEPTEMBER - 21 OCTOBER
FRITS MAATS *La Belle Verriere* Schilderijen
en video. 'T COOPMANSBUS
tel.05170 2192

GRONINGEN DECEMBER
PETER BOGERS Installation. DE SALON,
Kattendiep 23 I, tel.050 133265

GRONINGEN JANUARY

MADÉLON HOOYKAAS/ELSA STANSFIELD
Installation. DE SALON, Kattendiep 23 I,
tel.050 133265

DEN HAAG

21 OCTOBER - 11 NOVEMBER
Repent Four ARNOUD ANDRE DE LA
PORTE, Installation KIJKHUIS
Noordeinde 140, tel.070 644805

LEIDEN 13 OCTOBER - 12 NOVEMBER
De Imaginaire Ruimte Computers and
the visual arts Exhibition. DE WAAG,
Aalmarkt 21, tel.071 140580

SPAIN

BARCELONA 24 - 30 NOVEMBER
Cinémadart '89. Film/video and the
visual arts. CENTRE CULTURAL DE LA CAIXA
DE PENSIONS, Passeig de San Joan 108,
tel.2588905

VIGO 2 - 6 JANUARY 1990
Cidade de Vigo International Video
Festival. Contact: FESTIVAL
INTERNACIONAL DE VIDEO,
c. Barcelona, 60

SWITZERLAND

LUZERN 23 - 29 OCTOBER
Viper '89 10th International Film- and
videodays. tel.041 517407

GENEVA 13 - 18 NOVEMBER
3rd International Videoweek Includes a
retrospective of the work of WOODY and
STEINA VASULKA. Contact: ST.GERVAIS
MJC, 5 rue du Temple, tel.022 732 20 60

ZURICH 13 OCTOBER - 12 NOVEMBER
*Videoskulptur - retrospectiv und aktuell
1963-1989*. KUNSTHAUS ZURICH,
Heimplatz 1, tel.01 2516755

TURKEY

ISTANBUL 26 - 30 JANUARY 1990
1st International video-days in Istanbul
Contact: ARARAT MEDIENPRODUKTION,
Bergmannstrasse 99a, d-1000, Berlin 61,
tel.030 6935080

UNITED STATES

BOSTON 20 OCTOBER - 7 JANUARY
*Deconstruction, quotation & subversion:
Video from Yugoslavia*. INSTITUTE OF
CONTEMPORARY ART, 955 Boylston Street,
tel.617 266 5152

BOSTON

NOVEMBER - DECEMBER
1 November *Yugoslav Legends* selections
of the work of BRANKA BOGDANOV
16 November ERICKA BECKMAN and MIKE
KELLEY *Blind Country* and other works
31 December FIRST NIGHT VIDEO New
England Video. ICA THEATRE, 955
Boylston Street, tel.617 266 5152

BERKELEY THROUGH 5 NOVEMBER
ADRIAN PIPER *Cornered / My Calling
Card #1*. UNIVERSITY ART MUSEUM,
2625 Durant Ave.

LOS ANGELES 26 - 29 OCTOBER
The AFI Video Festival includes the
television work of Alexander Kluge and
recent images from Southern Africa. AFI
VIDEO FESTIVAL 2021 North Western
Avenue, tel.213 856 7787

LOS ANGELES
26 OCTOBER - 19 NOVEMBER
L.A.Freewaves Combines 4 traveling
thematic shows, screenings and
installations, twice-a-week cablecasts and a
panel presentation. Contact: Luis Garza,
tel.213 664 3073.

SAN FRANCISCO
16 SEPTEMBER - 28 OCTOBER
BILL VIOLA *Sanctuary*. CAPP STREET
PROJECT: AVT, 270 14th Street,
tel.415 626 7747

80
Me
dia
ma
tic
vol.
4

1&2

Geluidsgalerie

06 - 320 328 99

Index 3

MEDIAMATIC VOLUME 3, 1988 - 1989

3 # 1 = PP. 1 - 64, 3 # 2 = PP. 66 - 124 3 # 3 = PP. 126 - 180 3 # 4 = PP. 182 - 244

The page numbers of this index apply to the English text.

- Abrahams, Anna159
GROOT, P. *Warhol Films*
- Abrahams, Anna239
CORNELL, A. *Letter to the editor*
- Acoustiguides202
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- advertising7
MEYERINK, G. *God, IBM and IFF*
- advertising27
KAAP, G. VAN DER *Kaap's advertising*
- advertising90
GROOT, P. *Dommelsch wordt't helemaal*
- advertising90
O'BRIEN, G. *Dommelsch is Really Gonna Make It*
- advertising director149
BIRNBAUM, A. *Real media, virtual culture*
- aesthetic experience33
GROOT, P. *Test-card/Beeld/Patterns*
- aesthetics of ruins207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- age of the museum202
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- aircraft electronics145
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- Albany Video Distribution171
Printed Matter
- Amérique95
PUMP, J. A. II *Amérique*
- America15
BODE, S. *Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach*
- American Landscape Video113
Printed Matter
- animals229
NIO, M. *The Art of Dying*
- Anthology film archives167
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- anti-media warriors191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- appropriating149
BIRNBAUM, A. *Real media, virtual culture*
- appropriation of texts172
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- appropriation of texts187
LOVINK, G. *Media Archeology*
- appropriation of texts239
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- appropriation of texts92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- architecture20
NIO, M. *Villa Michael Jackson*
- architecture231
NIO, M. *The art of dying*
- Armory Show88
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Armstrong, Louis163
HAYWARD, P. *E = MTV2*
- Ars Electronica114
Printed Matter
- Ars Electronica80
COUNT ZERO *Ars Electronica*
- Ars Video vol.1, nr.2234
Printed Matter
- Arsenals77
GALACTICA, V. *Arsenals - Forum des Filmes*
- Art Cologne225
MALSCH, F. *Klaus Peter Schmittger-Webs*
- art history159
GROOT, P. *Warhol Films*
- art history225
MALSCH, F. *Klaus Peter Schmittger-Webs*
- art market225
MALSCH, F. *Klaus Peter Schmittger-Webs*
- art of the scene80
COUNT ZERO *Ars Electronica*
- art149
BIRNBAUM, A. *Real media, virtual culture*
- artificial intelligence143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- artificial intelligence185
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Association of contemporaries217
UNVERZAGT, C. *Heading on Time*
- Aufschreibesysteme 1800/1900185
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Australia193
HAYWARD, P. *Metropolitan Synthesis*
- Australia87
HAYWARD, P. *Essays in Fluidity and Horrorality*
- Australian cinema163
HAYWARD, P. *E = MTV2*
- Australian cinema87
HAYWARD, P. *Essays in Fluidity and Horrorality*
- auto-destruction205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- automobile143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- avant-garde film103
ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. *De camera als dictafoon*
- avant-garde film158
GROOT, P. *Warhol films*
- avant-garde film184
BODE, S. *The Apple of Your Eye*
- avant-garde121
ADILKNO *The world after the media*
- Back to the future163
HAYWARD, P. *E = MTV2*
- Barber, George15
BODE, S. *Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach*
- Batman129
JAGT, M. VAN DER *Eye no*
- Baudrillard15
BODE, S. *Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach*
- Baudrillard95
PUMP, J. A. II *Amérique*
- Bazin, André139
NIO, M. *Video Brutality*
- BBC133
ABRAHAMS, A. CS *C. Graphics & TV Fetishism*
- Becker, Gary145
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- Beckett, Samuel31
GROOT, P. *Test-card/Beeld/Patterns*
- beer90
GROOT, P. *Dommelsch wordt't helemaal*
- beer92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- Beverwijk, Ingrid9
WINKEL, C.H. VAN *Entwining*
- Bidealdia171
Printed Matter
- Biggs, Simon76
WELSH, J. *European Media Art Festival*
- bijtsu148
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- Birnbaum, A.240
SEI, K. *Melts in your magazine, not in your Museum*
- Biumo, Count Panza di201
DECOSTERE, S./D.C./W.J. *The New Museum*
- Black Hand191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- Blind Vol. 1 Nr. 1171
Printed Matter
- Blitzkrieg190
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- body horror87
HAYWARD, P. *Essays in Fluidity and Horrorality*
- Bomb the bass129
JAGT, M. VAN DER *Eye no*
- boredom105
ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. *De Camera als dictafoon*
- boredom158
GROOT, P. *Warhol films*
- boredom16
BODE, S. *Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach*
- boredom1
SEYDEL, A. *Index*
- Broodthaers, Marcel225
MALSCH, F. *Klaus Peter Schmittger-Webs*
- Broodthaers, Marcel88
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Brophy, Philip87
HAYWARD, P. *Essays in Fluidity and Horrorality*
- Brown, Richard76
WELSH, J. *European Media Art Festival*
- Bruch, Klaus vom219
VELTHOVEN, W. *In memoriam videokunst*
- Bruch, Klaus vom69
PREIKSCHAT, W. *Review Vedder and vom Bruch*
- Brun, Jean-Francois7
MEYERINK, G. *God, IBM and IFF*
- Buddha31
GROOT, P. *Test-card/Beeld/Patterns*
- Bunny, Bugs164
HAYWARD, P. *E = MTV2*
- Burton, Tim163
HAYWARD, P. *E = MTV2*
- business art149
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- business art240
SEI, K. *Melts in your magazine, not in your Museum*

- business art**92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- Byrne, David**164
HAYWARD, P. E = MTV 2
- cabinet of curiosity**205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Callois, Roger**85
BAUDRILLARD, J. *L'Extase de la Communication*
- Campus, Peter**219
VELTHOVEN, W. *In memoriam Videokunst*
- CAT fund, the first five years** ..116
Printed Matter
- Cat**131
JAGT, M. VAN DER *Eye no*
- catastrophe**213
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- chip**229
NIO, M. *The Art of Dying*
- chroma-key**157
LAKKE, G. *Song of my soil - The Walkure*
- chronology**208
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Cine Fantom**78
GALACTICA, V. *Arsenals - Forum des Filmes*
- cocooning**27
KAAP, G. VAN DER *Kaap's advertising*
- collapsed memory**213
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Collapsing New Buildings**211
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- collector**201
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- collector**209
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Collins**203
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- commercial**91
GROOT, P. *Dommelsch word't helemaal*
- communication, means of**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- communication**83
BAUDRILLARD, J. *L'Extase de la Communication*
- computer generated image**197
WRIGHT, R. *Videograp. & alleg. knowledge*
- computer graphics**133
ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. C.G. & TV *Fetishism*
- computer graphics**196
WRIGHT, R. *Graphics and Allegorical Knowledge*
- Computer graphics**200
DECOSTERE, S./D.C./W.J. *The New Museum*
- computer images**76
WELSH, J. *Osnabrück*
- computer manipulation**229
NIO, M. *The Art of Dying*
- computer science**145
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- consciousness**5
ADILKNO *The door in our consciousness*
- conservation**121
ADILKNO *The world after the media*
- conservation**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- control addict**36
GROOT, P. *Test-card*
- Copenhagen Film+Video Fest** ..49
Printed Matter
- copyright**101
FEINGOLD, K. *Notes on the distribution of Video Art*
- copyright**149
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- copyright**172
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- copyright**58
RUHE, MONIQUE *Letter to the editor*
- copyright**90
GROOT, P. *Dommelsch word't helemaal*
- copyright**92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- creation**211
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Crocodile Dundee**163
HAYWARD, P. E = MTV2
- Cronenberg, David**88
HAYWARD, P. *Essays in Fluidity and Horrorality*
- cultural conservation**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- cultural entrepreneurship**204
DECOSTERE, S./D.C./WYWER, J. *New Museum*
- cultural hypermarket**76
WELSH, J. *Osnabrück*
- cultural mass-consumption** ...200
DECOSTERE, S./D.C./W.J. *The New Museum*
- cultural politics**193
HAYWARD, P. *Metropolitan Synthesis*
- cultural programming**204
DECOSTERE, S./D.C./W.J. *New Museum*
- cultural revolution**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- cultural signs**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- curator**201
DECOSTERE, S./D.C./W.J. *The New Museum*
- curator**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Curie, Marie**163
HAYWARD, P. E = MTV2
- cut-up**172
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- cut-up**189
LOVINK, G. *Media Archeology*
- cut-up**239
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- cut-up**92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- cyberpunks**191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- Dachshund Breeding Palace Ltd** .239
CORNELL, A. *Letter to the editor*
- Daney, Serge**201
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Danish Int. Video Workshop** ..235
Printed Matter
- Danish Video Art Data Bank** ...80
SOBORG, T. *Week of Danish Culture*
- Danish Video Art**79
SOBORG, T. *Week of Danish Culture*
- Das Bleiche Feuer**217
UNVERZAGT, C. *Heading on Time*
- Das gläserne U-Boot. Transart** 114
Printed Matter
- data travellers**191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- Davis, Douglas**219
VELTHOVEN, W. *In memoriam Videokunst*
- de-objectification**211
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- de-representation**211
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Dean, James**167
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- death of meaning**16
BODE, S. *Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach*
- death of the subject**15
BODE, S. *Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach*
- death**209
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- death**229
NIO, M. *The art of dying*
- deception**239
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- Decker, Edith**219
VELTHOVEN, W. *In memoriam Videokunst*
- Def II**133
ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. *Computer Graphics &...*
- Deren, Maya**167
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- desert**95
PUMP, J. A. II. *Amérique*
- Desiderio, Monsu**211
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- Design of the grip**96
SEAMAN, B. *Artists pages*
- destruction**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- dicthead**173
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- Dileo, Frank**20
NIO, M. *Villa Michael Jackson*
- dinkdom**27
KAAP, G. VAN DER *Kaap's advertising*
- dioramas**208
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- discourse analysis**185
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Disney**239
O'BRIEN, G. *Letter to the editor*
- Disneyland**199
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- display of objects**202
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- distribution**101
FEINGOLD, K. *Notes on the distribution of Video Art*
- Documenta 7**159
GROOT, P. *Warbol Films*
- Dommelsch**90
GROOT, P. *Dommelsch word't helemaal*
- Dommelsch**92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- door**5
ADILKNO *The door in our consciousness*
- dreams**9
WINKEL, C.H. VAN *Entwining*
- dromologist**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- dromology**233
Printed Matter
- Duchamp, Marcel**159
GROOT, P. *Warbol Films*
- Duchamp, Marcel**198
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Duchamp, Marcel**92
O'BRIEN, G. *Dommelsch is really gonna make it*
- Dumont Kunsthalle**219
VELTHOVEN, W. *In memoriam Videokunst*

dump type150 BIRNBAUM, A. <i>Real media, virtual culture</i>	Friedrich, Caspar David.....37 GROOT, P. <i>Test-card</i>	Greenberg, Reesa.....202 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	
Duve, Thierry de198 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	fucked attitude172 O'BRIEN, G. <i>Letter to the editor</i>	Greenfield Village.....199 DECOSTERE, S. CS <i>New Museum</i>	
East Germany.....39 HAYWARD, P. <i>Ice dance and screen charm</i>	Fukui Int. Video Biennale.....116 <i>Printed Matter</i>	Grodal, Torban30 HAYWARD, P. <i>Spheres of interest</i>	
Eco, Umberto15 BODE, S. <i>Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach</i>	Galaxy143 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	Hanley, Johann.....167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	
editing, high speed135 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	Gallery Spoon45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	Headroom, Max240 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>	
editing.....74 BIGGS, S. <i>Review</i>	Gangster's Maul161 GROOT, P. <i>Warhol films</i>	Headroom, Max36 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	
Einstürzende Neubauten211 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	Garrin, Paul137 NIO, M. <i>Video Brutality</i>	heaven.....7 MEYERINK, G. <i>God, IBM and IFP</i>	
Einstein163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>	Garrin, Paul241 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>	hero201 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	
electronic game.....144 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	Garrin, Paul72 BIGGS, S. <i>WWVF/3. Videonale Bonn</i>	Herzogenrath, Wulf.....219 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	
Elusive sign, The48 <i>Printed Matter</i>	geijutsu148 BIRNBAUM, A. <i>Real Media, Virtual Culture</i>	Heynen, Pieter37 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	
emptiness experience.....95 PUMP, J. A. II <i>Amérique</i>	Geluidkunst Nederland48 <i>Printed Matter</i>	hieroglyphs.....129 JAGT, M. VAN DER <i>Eye no</i>	
endangered species.....229 NIO, M. <i>The art of dying</i>	General Idea.....225 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schnüttger-Webs</i>	Hill, Gary74 BIGGS, S. <i>World Wide Video Festival/3. Videonale</i>	
enigma189 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	ghost16 BODE, S. <i>Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach</i>	history161 GROOT, P. <i>Warhol films</i>	
epistemology196 WRIGHT, R. <i>Videographics and Allegorical Knowledge</i>	giftshop.....202 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	history167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	83
ethnology209 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	Gilliam, Terry163 HAYWARD, P. <i>E = MTV2</i>	history187 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	Me
Eugenia Balcells.....235 <i>Printed Matter</i>	glamour.....202 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	history215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	dia
Eurodisneyland89 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	glamour41 HAYWARD, P. <i>Ice dance and screen charm</i>	Hogan, Paul.....163 HAYWARD, P. <i>E = MTV2</i>	ma
European Media Art Festival ..113 <i>Printed Matter</i>	glasnost191 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	hologram.....76 WELSH, J. <i>European Media Art Festival</i>	tic
European Media Art Festival ...76 WELSH, J. <i>European Media Art Festival Review</i>	glorix27 KAAP, G. VAN DER <i>Knaap's advertising</i>	horror87 HAYWARD, P. <i>Essays in Fluidity and Horrority</i>	vol.
Evans, Ceryth Wyn.....184 BODE, S. <i>The Apple of Your Eye</i>	Glozer, Laszlo225 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schnüttger-Webs</i>	Hughes, Ted.....161 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	4
exhibition design204 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	go-between193 HAYWARD, P. <i>Metropolitan Synthesis</i>	hybris129 WINKEL, C.H. VAN <i>Entwining</i>	#
exhibition methods.....200 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	God Watching:233 <i>Printed Matter</i>	hypnose.....34 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	1&2
fear.....135 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	god121 ADILKNO <i>The world after the media</i>	IBM7 MEYERINK, G. <i>God, IBM and IFP</i>	
Feingold, Ken.....73 BIGGS, S. <i>W.W.V.F./3. Videonale</i>	god167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	ice dancing39 HAYWARD, P. <i>Ice dance and screen charm</i>	
Finkelstein, Nat.....161 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	god217 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	ideal viewer135 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	
Fleming, Martha.....204 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	god229 NIO, M. <i>The Art of Dying</i>	Idemitsu, Mako.....43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	
flight simulator143 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	god32 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	identification133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	
flight simulator143 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	god7 MEYERINK, G. <i>God, IBM and IFP</i>	IFP49 <i>Printed Matter</i>	
Folkmanis, Zigurds79 SOBORG, T. <i>Week of Danish Culture</i>	Goldberg, Roger.....193 HAYWARD, P. <i>Metropolitan Synthesis</i>	IFP7 MEYERINK, G. <i>God, IBM and IFP</i>	
Ford, Henry199 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	Grammaphon Film Typewriter, 185 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	illiteracy133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	
forgery239 O'BRIEN, G. <i>Letter to the editor</i>	graphic design45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	illustration45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	
forgetting217 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	graphics.....129 JAGT, M. VAN DER <i>Eye no</i>	image technologies199 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	
form-as-content.....45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	graphics.....132 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	Image-building.....140 THEYS, K. <i>Artists pages</i>	
Frank, Robert.....167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	Greenberg, Clement33 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	image-free society121 ADILKNO <i>The world after the media</i>	

84
Me
dia
ma
tic
vol.
4

1&2

- imaginary museum**198
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Ina, Shinsuke**43
BIRNBAUM, A. *Japan Video*
- Independent Media no 79&80.48**
Printed Matter
- Infermental 7**78
GALACTICA, V. *Arsenals - Forum des Filmes*
- Infermental 9: Heart of Europe235**
Printed Matter
- info-graphic superworld**89
D., S./DERCON, C./WYVER, J. *The New Museum*
- information revolution**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- information society**121
ADILKNO *The world after the media*
- information storage**229
NIO, M. *The Art of Dying*
- information stream**133
ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. *Computer Graphics &..*
- information**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- informing network**83
BAUDRILLARD, J. *L'Extase de la Communication*
- interactive computerinterface** ..200
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- interactive video**76
WELSH, J. *European Media Art Festival*
- interface**190
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- ITSC 3**28
HAYWARD, P. *Spheres of interest*
- Jackson, Michael**20
NIO, M. *Villa Michael Jackson*
- Japan**149
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- Japan**240
SEI, K. *Melts in your magazine, not in your Museum*
- Japan**43
BIRNBAUM, A. *Japan Video*
- Japan**74
BIGGS, S. *World Wide Video Festival/3. Videonale*
- Jeady, H.-P.**205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- jishuku**150
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- Johnson, Don**167
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- jungle commando**190
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- Kölnischer Kunstverein**219
VELTHOVEN, W. *In memoriam Videokunst*
- Kaap, Gerald van der**161
GROOT, P. *Warhol Films*
- Kaap, Gerald van der**31
GROOT, P. *Testbeeld/Pattern/Card*
- Kafka**189
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Kassel-school**185
LOVINK, G. *Media Archeology*
- katachi**148
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- Kaufman, Mikhail**193
HAYWARD, P. *Metropolitan Synthesis*
- Kawaguchi, Mao**43
BIRNBAUM, A. *Japan Video*
- Kawasaki, Toru**240
SEI, K. *Melts in your magazine, not in your Museum*
- Kids who never heard of Viola** .45
BIRNBAUM, A. *Japan Video*
- Kittler, Friedrich**185
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Klashorst, Peter**161
GROOT, P. *Warhol Films*
- Klashorst, Peter**31
GROOT, P. *Testbeeld/Pattern/Card*
- Klepsch, Axel**74
BIGGS, S. *World Wide Video Festival/3. Videonale*
- knowledge-control**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- Koolhaas, Rem**200
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- kotobuki**150
BIRNBAUM, A. *Real Media, Virtual Culture*
- KPSW museum**223
MALSCH, F. *Klaus Peter Schmittger-Webs*
- Krens, Thomas**202
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Krier, Michael**205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Kubelka, P.**167
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- Kuchar, George**103
ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. *De Camera als dictafoon*
- Kudo, Shizuka**240
SEI, K. *Melts in your magazine, not in your Museum*
- Kunstforum 97 & 98**168
Printed Matter
- Kuppel, Edmund**76
WELSH, J. *European Media Art Festival*
- L'Autre par Lui-Même**81
BAUDRILLARD, J. *L'Extase de la Communication*
- La Mémoire Chromosomique** .194
SACK, S. *Artists pages*
- La Machine de Vision**233
Printed Matter
- La Vilette**213
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- La Vilette**88
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Land, Richard**76
WELSH, J. *European Media Art Festival*
- language**187
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Lapointe, Lynn**204
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Latvia**79
SOBORG, T. *Week of Danish Culture*
- lavatory humour**58
RUHE, M. *Letter to the editor*
- Levine, Les**219
VELTHOVEN, W. *In memoriam Videokunst*
- M.O.M.I**167
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- Male Gaze**205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Man Ray Passed Twice**111
Printed Matter
- mass consumption of culture** ..200
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- mass observation**215
UNVERZAGT, C. *Heading on Time*
- mass tourism**199
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- Materialschlacht**190
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- media addicts**121
ADILKNO *The world after the media*
- media anti-extravaganza**150
BIRNBAUM, A. *Real media, virtual culture*
- media conservation**166
PREIKSCHAT, W. *Everything that moves*
- media diversification**187
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Media Lab.**112
Printed Matter
- media networks**191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- media self-destruction**121
ADILKNO *The world after the media*
- media skill**41
HAYWARD, P. *Ice dance and screen charm*
- media star**161
GROOT, P. *Warhol films*
- media warrior**190
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- memory, collapsed**213
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- memory**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- memory**217
UNVERZAGT, C. *Heading on Time*
- memory**229
NIO, M. *The Art of Dying*
- message**145
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- meta-realism**217
UNVERZAGT, C. *Heading on Time*
- meta-realists**191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- Miami Vice**30
HAYWARD, P. *Spheres of interest*
- military satellites**191
ADILKNO *The four faces of the Bruiser*
- Miller, George**163
HAYWARD, P. *E = MTV 2*
- miniaturization**147
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- modernity**217
UNVERZAGT, C. *Heading on Time*
- monitor**9
WINKEL, C.H VAN *Entwining*
- monitors, degauss**240
SEI, K. *Melts in your magazine, not in your Museum*
- monument**211
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- monuments**215
UNVERZAGT, C. *Heading on time*
- mother**187
LOVINK, G. *Media Archeology*
- Mouse, Mickey**244
MARROQUIN, R. *Are all yuppies Mickey Mouse?*
- movement-control**143
VIRILIO, P. *La Conduite Intérieure*
- Moving Image, The**234
CUBITT, S. *Printed Matter*
- musicification**198
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- museography**207
JEUDY, H.-P. *The Museum of the world*
- museum and effect**205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*
- museum hysteria**205
DECOSTERE, S. CS *The New Museum*

Museum of broadcasting.....167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	Paik, Nam June219 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	present215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	
museum.....165 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	Paik, Nam June38 GROOT, P. <i>Test-card</i>	preservation209 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	
museum.....198 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	Paik, Nam June43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	Prince.....129 JAGT, M. VAN DER. <i>Eye no</i>	
museum.....207 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	Paley, William167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	PSR Kinoamatieru Biedriba.....79 SOBORG, T. <i>Week of Danish Culture</i>	
museum.....215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	Parodies de l'Auto-destruction 207 JEUDY, H.-P. <i>Museum of the world</i>	quality225 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schnüttger-Webs</i>	
museum.....225 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schnüttger-Webs</i>	Pasolini, P.P.....159 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	Queen of the ice39 HAYWARD, P. <i>Ice dance and screen charm</i>	
mystical experience33 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	Pasqualini, Dominique7 MEYERINK, G. <i>God, IBM and IFF</i>	Rabotnik133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	
myth215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	passive viewer133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	Rambo190 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	
Nakajima, Ko74 BIGGS, S. <i>World Wide Video Festival/3. Videonale</i>	passive viewer202 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	reality217 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	
Nakaya, Fujiko43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	password191 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	recording techniques.....185 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	
Nakayama, Miho240 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>	past215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	red light district133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. C. G. & TV <i>Fetisjisme</i>	
Narcissus31 GROOT, P. <i>Testbeeld/Pattern/Card</i>	Paysages Virtuels. Image Video 47 <i>Printed Matter</i>	Reijnders, Frank159 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	
Narcissus3 VELTHOVEN, W. EDITORIAL	Pead, Greg163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>	Renaissance artist196 WRIGHT, R. <i>Videographics & Allegorical Knowledge</i>	
Narcissus9 WINKEL, C.H VAN <i>Entwining</i>	peckerhead173 O'BRIEN, G. <i>Letter to the editor</i>	representation.....207 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	85
Naumann, Bruce219 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	Pee Wee Herman163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>	Reproduction198 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	Me dia ma tic
navel-gazer9 WINKEL, C.H VAN <i>Entwining</i>	peep show9 WINKEL, C.H VAN <i>Entwining</i>	Reuben, Paul163 HAYWARD, P. <i>E = MTV2</i>	
Neneh, Cherry.....129 JAGT, M. VAN DER. <i>Eye no</i>	perestroika78 GALACTICA, V. <i>Arsenals - Forum des Filmes</i>	revenge128 JAGT, M. VAN DER. <i>Eye no</i>	
Net Echt.....133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	perfect collector202 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	Rheingold153 LAKKE, G. <i>Song of my soil - The Walkure</i>	vol. 4
Net Echt.....179 RABOTNIK TV <i>Ad.</i>	phonograph.....189 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	Riga77 GALACTICA, V. <i>Arsenals - Forum des Filmes</i>	# 1&2
no!221 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	Piene, Otto, und das CAVS.....112 <i>Printed Matter</i>	Robertshaw, Simon73 BIGGS, S. W.W.V.F./3. <i>Videonale</i>	
No, No, No, No80 COUNT ZERO <i>Ars Electronica</i>	Piss painting.....159 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	Rotterdam20 NIO, M. <i>Villa Michael Jackson</i>	
non-sense207 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	Pixel Art.....49 <i>Printed Matter</i>	ruins207 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	
nothingness20 NIO, M. <i>Villa Michael Jackson</i>	Poe, Edgar Allen16 BODE, S. <i>Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach</i>	Sack, Stephen194 ARTISTS CONTRIBUTION <i>La Mémoire cromosomique</i>	
O'Brien, Glenn149 BIRNBAUM, A. <i>Real Media, Virtual Culture</i>	poetry185 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	Sakamoto, Ryuichi139 NIO, M. <i>Video Brutality</i>	
O'Hara, Robin167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	point of no return95 PUMP, J. A. II <i>Amérique</i>	Sakurai, Hiroya45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	
object.....83 BAUDRILLARD, J. <i>L'Extase de la Communication</i>	pollution and sexism.....191 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	sampler.....229 NIO, M. <i>The Art of Dying</i>	
obscenity85 BAUDRILLARD, J. <i>L'Extase de la Communication</i>	pop video techniques163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>	sampling.....239 O'BRIEN, G. <i>Letter to the Editor</i>	
Odenbach, Marcel49 <i>Printed Matter</i>	pop video129 JAGT, M. VAN DER. <i>Eye no</i>	Sasaki, Naruaki240 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>	
Oldenburg, Claes.....225 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schnüttger-Webs</i>	pop video193 HAYWARD, P. <i>Metropolitan Synthesis</i>	satellite.....7 MEYERINK, G. <i>God, IBM and IFF</i>	
Open-air museum199 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	portraits229 NIO, M. <i>The Art of Dying</i>	Save the robots161 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	
Orazem, Vito.....76 WELSH, J. <i>European Media Art Festival</i>	power.....202 DECOSTERE, S./D.C./W.J. <i>The New Museum</i>	Scan43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	
originality.....148 BIRNBAUM, A. <i>Real media, virtual culture</i>	ppoi148 BIRNBAUM, A. <i>Real Media, Virtual Culture</i>	Schinkel203 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	
Paik Video.....46 <i>Printed Matter</i>	ppoi240 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>	Schippers, Wim T.201 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	
Paik, Nam June167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	prefabricated collection.....221 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	Schnüttger-Webs, K.P.223 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schnüttger-Webs</i>	

"Scholte, Rob"90 GROOT, P. <i>Dommelsch wordt 't belemaal</i>	Sonnabend204 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	transport143 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>
Scholte, Rob.....90 GROOT, P. <i>Dommelsch wordt 't belemaal</i>	speed144 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	Tsuneo, Nakai43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>
Scholte, Rob.....92 O'BRIEN, G. <i>Dommelsch is really gonna make it</i>	SPIF.....148 BIRNBAUM, A. <i>Real Media, Virtual Culture</i>	Turing.....189 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>
Schwartz, David167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	Spoerri, Daniel225 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schmittger-Webs</i>	Tut's palace167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>
scientific knowledge.....197 WRIGHT, R. <i>Videograph. & allegorical knowledge</i>	staging211 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>	TV and exhibitions201 DECOSTERE, S. CS <i>New Museum</i>
scientific methodology196 WRIGHT, R. <i>Videograph. & Allegorical Knowledge</i>	stereo189 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	TV Fetisjisme133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>
scientific videographics197 WRIGHT, R. <i>V.graph. & allegorical knowledge</i>	Stiphout, Ivo van.....229 NIO, M. <i>The Art of Dying</i>	TV presenter135 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>C.G. & TV Fetisjisme</i>
screen-smart41 HAYWARD, P. <i>Ice dance and screen charm</i>	strobes133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	typewriter.....189 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>
Seaman, Bill74 BIGGS, S. <i>World Wide Video Festival/3. Videonale</i>	subject.....83 BAUDRILLARD, J. <i>L'Extase de la Communication</i>	up yours192 RABOTNIK TV Ad.
security programs191 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	subtitling.....133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Comp.Graphics &...</i>	urban development.....20 NIO, M. <i>Michael Jackson</i>
serious video festivals.....73 BIGGS, S. <i>Review</i>	super-8.....184 BODE, S. <i>The Apple of Your Eye</i>	vanishing point.....208 JEUDY, H.-P. <i>The Museum of the world</i>
Sesame street203 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	suspence20 NIO, M. <i>Villa Michael Jackson</i>	Vasulka's167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>
sexism and pollution.....191 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	Tasmania163 HAYWARD, P. <i>E = MTV2</i>	Vedder, Maria.....69 PREIKSCHAT, W. <i>Review Vedder and von Bruch</i>
Shandling, Gary201 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	technical difficulty34 GROOT, P. <i>Test-card</i>	Velvet Underground159 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>
Sharp, Elliott.....139 NIO, M. <i>Video Brutality</i>	technical errors197 WRIGHT, R. <i>Videographics and allegorical knowledge</i>	Vertov, Dziga.....193 HAYWARD, P. <i>Metropolitan Synthesis</i>
Sheila E.....131 JAGT, M. VAN DER <i>Eye no</i>	technical transport.....143 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	video animation196 WRIGHT, R. <i>Videographics and Allegorical Knowledge</i>
Shinohara, Yasuo.....43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	telecommunication145 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	video brutality139 NIO, M. <i>Video Brutality</i>
shopping centre89 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	teledynamics147 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	video cocktail45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>
Sideraal Amerika111 <i>Printed Matter</i>	telephone.....185 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	video generation gap.....45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>
Sideraal Amerika95 PUMP, J.A. <i>Amérique</i>	Television Graphics112 <i>Printed Matter</i>	video groupies241 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>
sightseeing objects215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on time</i>	television sets.....221 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam videokunst</i>	video letters.....45 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>
sign system83 BAUDRILLARD, J. <i>L'Extase de la Communication</i>	television studies28 HAYWARD, P. <i>Spheres of interest</i>	Video Out. Distribution115 <i>Printed Matter</i>
signs.....129 JAGT, M. VAN DER <i>Eye no</i>	test-pattern31 GROOT, P. <i>Test-card/Beeld/Patterns</i>	video rental pays.....101 FEINGOLD, K. <i>Notes on distribution of Video Art</i>
signs.....215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	Theuws, Roos.....219 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	video victim.....105 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>De Camera als dictafon</i>
silent film185 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	Theweleit, Klaus.....189 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>	Video World-Wide169 <i>Printed Matter</i>
silver screen167 PREIKSCHAT, W. <i>Everything that moves</i>	Theys, Frank153 LAKKE, G. <i>Song of my soil - The Walkure</i>	Video, Poesie der neuen Medien 110 <i>Printed Matter</i>
simulated anachronism215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on time</i>	Theys, Koen140 ARTISTS CONTRIBUTION <i>Image building</i>	videoclip.....129 JAGT, M. VAN DER <i>Eye no</i>
simulated anachronisms88 DECOSTERE, S. CS <i>New Museum</i>	Theys, Koen153 LAKKE, G. <i>Song of my soil - The Walkure</i>	videographic violence.....139 NIO, M. <i>Video Brutality</i>
simulation of art.....223 MALSCH, F. <i>Klaus Peter Schmittger-Webs</i>	time-space215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	Videokunst in NRW115 <i>Printed Matter</i>
slavery239 O'BRIEN, G. <i>Letter to the editor</i>	toilet cleaner.....27 KAAP, G. VAN DER <i>Kaap's advertising</i>	videolabyrinth76 WELSH, J. <i>European Media Art Festival</i>
Smet, Herlinde.....73 BIGGS, S. <i>W.W.V.F./3. Videonale</i>	Tokyo.....240 SEI, K. <i>Melts in your magazine, not in your Museum</i>	Videonale 3115 <i>Printed Matter</i>
Snow, George15 BODE, S. <i>Dal Ponte dei Sospiri to Eco Beach</i>	tower of Babel.....217 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	Videonale Bonn73 BIGGS, S. <i>World Wide Video Festival</i>
Soane Museum89 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	tradition.....215 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	Videoskulptur219 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>
Soane, Sir John.....201 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>	transmission143 VIRILIO, P. <i>La Conduite Intérieure</i>	Videospain114 <i>Printed Matter</i>

Vidin, Zigurds79 SOBORG, T. <i>Week of Danish Culture</i>	voice-over133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	work-culture217 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>
Vinci, Leonardo da196 WRIGHT, R. <i>Videographics and Allegorical Knowledge</i>	Vos, Gini107 RAJANDREAM, M.-A. <i>Work to Watch</i>	World Exhibitions89 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>
Viola, Bill219 VELTHOVEN, W. <i>In memoriam Videokunst</i>	wa150 BIRNBAUM, A. <i>Real Media, Virtual Culture</i>	world fair201 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>
Viola, Bill43 BIRNBAUM, A. <i>Japan Video</i>	Wagner, Richard153 LAKKE, G. <i>Song of my soil - The Walkure</i>	world making202 DECOSTERE, S./D.C./W.J. <i>The New Museum</i>
violence139 NIO, M. <i>Videobrutality</i>	Walkure153 LAKKE, G. <i>Song of my soil - The Walkure</i>	World Wide Video Festival 1988/3 BIGGS, S. <i>W.W.V.F - 3, Videonale</i>
virus133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	Warhol, Andy159 GROOT, P. <i>Warhol Films</i>	World Wide Video Festival115 <i>Printed Matter</i>
virus150 BIRNBAUM, A. <i>Real media, virtual culture</i>	Warner Brothers163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>	World Wide, not at the74 BIGGS, S. <i>Review</i>
virus191 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	warrior190 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	writing187 LOVINK, G. <i>Media Archeology</i>
virus217 UNVERZAGT, C. <i>Heading on Time</i>	water9 WINKEL, C.H VAN <i>Entwining</i>	Yahoo Serious163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>
virus79 SOBORG, T. <i>Week of Danish Culture</i>	whisky on the rocks95 PUMP, J. A. II <i>Amérique</i>	yearned120 ADV. <i>Rabotnik TV</i>
visual pleasure184 BODE, S. <i>The Apple of your eye</i>	White noise190 ADILKNO <i>The four faces of the Bruiser</i>	Young Einstein163 HAYWARD, P. <i>E = MTV 2</i>
visual research196 WRIGHT, R. <i>Videographics and Allegorical Knowledge</i>	white noise36 GROOT, P. <i>Testbeeld/Pattern/Card</i>	yuppie244 MARROQUIN, R. <i>Are all yuppies Mickey Mouse?</i>
voice-over133 ABRAHAMS, A./GROOT, J.F. <i>Computer Graphics &...</i>	Witt, Katarina39 HAYWARD, P. <i>Ice dance and screen charm</i>	zapping200 DECOSTERE, S. CS <i>The New Museum</i>

87

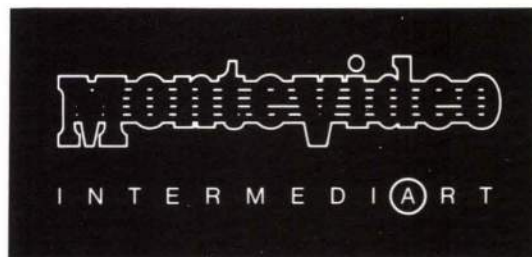
Me
dia
ma
tic

vol.

4

#

1&2



SINGEL137 A'DAM TEL: 23.71.01.



DISTRIBUTIE EN PRODUKTIEFACILITEITEN VOOR KUNSTENAARS

21 September 1989

Dear Mediamatic,

I am writing to explain more clearly why I was unable to complete translation of Paul Groot's *De Grote Stilte / The Great Silence*. My objections concern the lines: *De foto's van Mapplethorpe lijken dan wel als bewieroking van het zwarte lichaam te zijn bedoeld, het is bekend dat het racisme van Mapplethorpe niet alleen in deze, mogelijk onbewuste, toepassing van versleten cliché's omtrent de eigenschappen van het zwarte lichaam te vinden is. In zijn dagelijks leven was Mapplethorpe ook een ongecompliceerde racist...*¹

To state that privately someone was an out-and-out racist is a very serious charge and one that Groot in no way substantiates within the context of this article. Rather he blithely announces *het is bekend, it is known*; a sweepingly impersonal phrase that suggests that all this is a statement of fact: 'we all know'. Does a critic writing for a widely distributed magazine have the right to make these kind of unsupported remarks? Is mere assertion enough? No. An critic must not be allowed to hide behind the alibi of 'the right to an opinion' on an issue of this seriousness.

Authors and editors/publishers have moral responsibilities as well as rights.

Paul Groot offended Glenn O'Brien in a recent issue of Mediamatic. And O'Brien certainly proved that he could give as good as he takes. The difference here is that Robert Mapplethorpe is not around to defend himself. He died of AIDS earlier this year. What's more, legally it's not possible to libel the dead. You can say what you like. There is no risk of some *bolshie diatribe darkly threatening legal action* (which was Glenn O'Brien's reaction).

I believe that the translator's role should be one of invisibility and hence I try to keep my opinions to myself. Yet there is always the possibility of encountering something so morally doubtful that I do not wish to be a party to it. And this was one such case. I hope that the editorial staff of Mediamatic will understand that this was a decision not taken lightly.

Annie Wright

1. *Although Mapplethorpe's photographs seem to be made in adulation of the black body, it is well known that Mapplethorpe's racism is not only to be found in these perhaps unconscious applications of worn-out clichés of the characteristics of the black body. Mapplethorpe was also in his daily life an uncomplicated racist.(...).*

(translated by Fokke Sluiter)

88

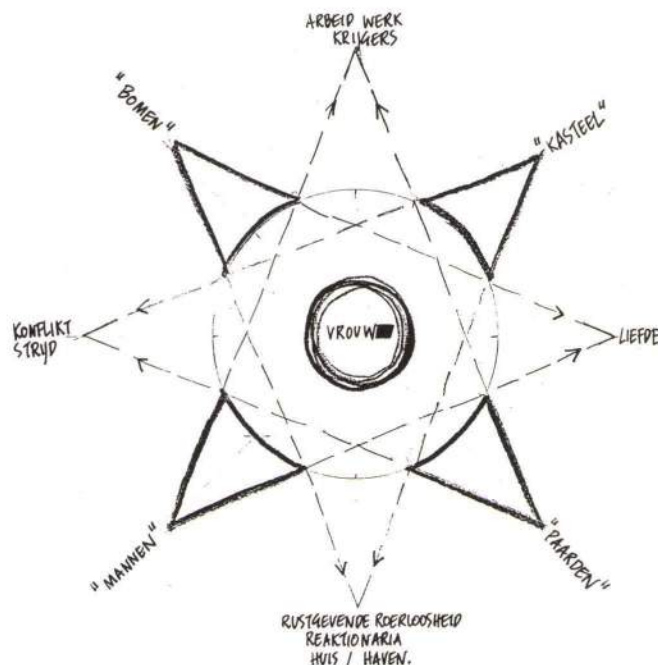
Me
dia
ma
ticvol.
4

1&2

(ingezonden mededeling)

Annemie van Kerckhoven

De Vijfde Kracht, een Multi-Media installatie



17 november t/m 23 December, 10 - 17 uur, maandag gesloten

ICC, Meir 50, 2000 Antwerpen, t. 03 -226 03 06 of 12

Riekje heeft een mooie studio in de Warmoesstraat (op 135) je kunt er Umettik monteren en ze heeft ook een tbc met een mooi effectenkastje.

STAMP I J studio

Als je het lief vraagt (en wat ekstra betaalt) mag je op Jeffy z'n prachtige Lumena-computer tekenen met duizenden kleuren en veel verschillende letters. Gen Lock!

n niet duur! bel 277426 in Amsterdam

& complete ENG-sets high+lowband!

LA STIPENDIO SISTEMA PERSPEKTIVA 1990

Fondaĵo Sistema Perspektiva (Fako pri Nova Medio de la Tutmonda Esperanto-Asocio), celante vastan aplikon de nuntempa scienca tekniko en la medio de kulturo, arto kaj komunikado kaj postlason de la kreaĵoj de nia epoko al la estoneco, donas subvencion al tiu-rilata kultura projekto. Ni ne akceptos projekton de esplorado, trejnado, pristudado au delegado sed nur tiun de artaĵo. Ni donos la Stipendion al artaĵo kiu aplikas sciencan teknikon kaj celas intermedian aktivadon. La selekto-kriterio estas jena:

1. Projektoj kiu realigas la celon de la Fondaĵo.
2. Projektoj kies temo kaj motivo estas klaraj kaj kies kreo kaj unikeco estas rekonataj.
3. Projektoj kiu kompletigos ĝis la limtempo.

Kandidatigo por la jaro 1990 akceptigos ĝis la 2a de januaro 1990. La rezulto de la selktado informigos en la 15a de marzo 1990 kaj la donaco de la subvencio okazos en la 15a de abrilo 1990. Principe la donado de la Stipendio dauros unu jaron. Sed la renovigo povas okazi kondiĉe ke la projekto neeviteble postulas pli da tempo.

KIEL PETI LA STIPENDION

- Prezentaĵo de petskribo (Angle au Esperante). Sendu ĝin kaj ĝian kopion al la sube montrita adreso. La petskribon kaj kunsenditan paperajon konservas la Fondaĵo.
- Vi prezentos vian ellaboritan verkon al Fondaĵo Sistema Perspektiva.
- Aŭtorrajto de la verko apartenos al ĝia verkinto. Tamen, okaze de ĝia publikigo, la verkinto devas mencii la subvencion kaj sendi koncernajn dokumentojn al Fondaĵo Sistema Perspektiva.
- Se okazos granda ŝanĝo pri la plano, vi devas denove petskribi dum la periodo por la venontjara Stipendio.



PETSKRIBO POR LA INTERMEDIA STIPENDIO SISTEMO PERSPEKTIVA

Petanto Reprezentanto	Naskiĝdato/Aĝo	Sekso	Nacianeco
Nomo de Organizo aŭ Grupo			
Adreso de Organizo aŭ Grupo	Telefonnumero		
Adreso de Hejmo	Telefonnumero		
Titulo de Verko			
Monsumo Petata	Maksimume Dfl. 1.5 milionoj		

SKIZO PRI PROJEKTO

1. Celo kaj signifo
2. Enhavo kaj maniero de produktado
3. Programo de produktado
4. Detaloj de projektokosto

ALDONENDAJ DOKUMENTOJ

1. Skribaĵo pri antecedentoj kaj kronologia listo de la verkoj de la reprezentanto/ petanto kun ekzemploj de la verkoj (video-dokumentoj estas akceptablaj)
2. Rekomendilo de 1 aŭ 2 personoj
3. Manifesto titole "Mia Opinio pri Arto kaj Komunikado" (Angle aŭ Esperante)

Pri la detalo turnu vin al jena adreso:

Fondajo Internacia Sistemo Perspektiva, Postbus 2488, 1000 CL Amsterdam

LA ELEKTOMISIONO

Jaap Bruyens

Provizora direktoro de la Stichting Interaktiviteit, Haarlem, esplorgupo pri nova medio. Eksaranĝisto por artisteca programo de Nederlanda Nacia Televido.

Anthony Hainsley

Redaktoro aktivanta en Londona de *fastforward*, progresema gazeto pri internaciaj tendencoj.

Walter Kreutz

Direktoro de la Dortmundter Videokunstlerwoche, regiona ateliero por media arto.

Jean-Marie Laureltier

Sendenda programisto por ALTERNATV, Lausanne. Produktinto de la premiita serio *Half-Lives* pri kunlaboro de artistoj.

Tio ja vere estas la plaj bona en la artisto-televido.

THE VIEWER

Graciela Mero-Saenz

Kordinatoro pri aŭdovida arto de Fundació Mediapública, Caixa de Cultura, Barcelona.

Organizanto de la Setmana de Videoart Els Anys 80.

James R. Schiller

Konata teoristo kaj kritikisto pri media arto. Eks-gastolektoro de la Seminario Semantica di Massa ĉe la Universita di Bologna.

Aŭtoro de *Electric I: Portraits in Vanishing Time* [Portretoj en Malaperanta Tempo], pristudo pri elektronika arto.

Kunverkinto (kun Aldo deGiorgis) de la norma teksto *Introduction to Medianomics* [Gvidlibro Medionomica].

Janúsz Tzom

Pola eseisto kaj dramisto kiu loĝas en Parizo

Redaktoro de la kritika antologio *The Reason We Can't: Censorship and State* [Cenzuro kaj Ŝtato]

Autoro de la televidaj dramoj *In the Thick of the Wood* [En la Denseco de la Arbaro], *Blindness* [Blindeco] kaj *Beams Over Our Heads* [Ondoj Super Nia Kapo].

La socia conscienco de la informa epoko

ACTUALITES CONTEMPORAINS



UITGEVER/PUBLISHER
Stichting Mediamatic Foundation
Binnenkadijk 191
1018 ZE Amsterdam, Netherlands
© 020 - 241 054 ☎ 020 - 263 793

REDACTIE/EDITORS
Willem Velthoven, Jans Possel
Maurice Nio, Geert Lovink
Jorinde Seydel
eindredactie/final editor:
Jans Possel
drukwerk/printed matter:
Geert Lovink
kalender & index
Ariane Seydel.

CONTRIBUTING EDITORS
Philip Hayward
c/o Macquarie University, New South
Wales 2109 Sidney, Australia.
© 02-8057 111 ☎ 02-8874 752
Alfred Birnbaum
c/o Muntadas, Commerc 64 3e 2a,
Barcelona 3

**REDACTIE-ADVIESRAAD/
ADVISORY BOARD**
Anne-Marie Duguet, Paris
Steve Fagin, San Diego
John Archibald Pump II, Amsterdam
Ed Taverne, Groningen
Peter Weibel, Frankfurt/Bufalo

VERTALERS/TRANSLATORS
Anna Abrahams, Amsterdam
Stephen Cox, Bonn
Barbara Groenhart, Amsterdam
Arjen Mulder, Amsterdam
Fokke Sluiter, Groningen
Annie Wright, Amsterdam

MONSTERS
Peter Mertens, Berend Strik,
Willem Velthoven

VORMGEVING/DESIGN
Willem Velthoven, Amsterdam

© Auteurs & Mediamatic



**MEDEWERKERS AAN DIT
NUMMER/CONTRIBUTORS
TO THIS ISSUE:**

Anna Abrahams *filmhistoricus/film
historian, Amsterdam.* ADILEKNO
*foundation for the advancement of
illegal knowledge, Amsterdam.* Louis
Bec *dierensystematicus/animal
systematician, Sorgues.* Simon Biggs
beeldend kunstenaar/artist, London.
BILWET *stichting ter bevordering van
illegale wetenschap, Amsterdam.* Max
Bruinsma *kunsthistoricus/art historian,
Amsterdam.* Simone van Dusseldorp
film maker, Amsterdam. Capital Gains
*vleeschbouwers/butchers,
Amsterdam/Groningen.* Dieter Daniels
kunsthistoricus/art historian, Bonn. Paul
Groot *kunsteriticus/art critic,
Amsterdam.* Bill Horrigan *media
curator at the Wexner Center for the
Visual Arts, Columbus, Ohio.* Hans van
Houwelingen *beeldend
kunstenaar/artist, Amsterdam.* Marijn
van der Jagt *redacteur/editor Toneel
Theatraal Utrecht.* Jouke Kleerebezem
*beeldend kunstenaar/artist,
Amsterdam.* Jorgen Leyenaar *beeldend
kunstenaar/artist, Amsterdam.* Eveline
Lubbers *journalist, Amsterdam.* Peter
Mertens *design hacker, Amsterdam.*
Aernout Mik *beeldend
kunstenaar/artist, Amsterdam.* Paul
Perry *beeldend kunstenaar/artist,
Groningen.* Berend Strik *beeldend
kunstenaar/artist, Amsterdam.* Ernie
Tee *medialoog/medialogist,
Amsterdam.* Koert van der Velde
theoloog/theologian, Amsterdam. Jeremy
Welsh *director Film and Video
Umbrella, London.* Lex Wouterloot
*reli-specialist/Bilwet-medewerker,
Amsterdam.*

ZETWERK/TYPE SETTING
Letter & Lijn, Groningen.

DRUK/PRINTING
Drukkerij Giethoorn, Meppel.



BIJDRAGEN/CONTRIBUTIONS
worden belangstellend tegemoetgezien.
Desalniettemin kunnen wij geen
verantwoordelijkheid aanvaarden voor
toegezonden tapes, foto's etc. Als prijs
gesteld wordt op terugzending, \n
retourporto bijsluiten
/are looked forward to with interest.
Still we can not take any responsibility
for tapes, photos etc. sent to us. If you
want your material returned. Please
enclose return postage.

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION
Australia Manic Ex-Poscur
Melbourne, Vic. © 03-429 1915.
Canada: Marginal Distribution,
Toronto Ontario © 416-767 5168
Great Britain: Central Books,
London © 01-4075 447
Nederland: Betapress, Gilze /
Stichting Mediamatic
Spain: Metrónom, Barcelona
© 93-31061626
West Germany: 235 Video,
Cologne © 0221-523828

**ABONNEMENTEN/
SUBSCRIPTIONS**
Nederland/België, 4 nummers:
particulieren f40,— instellingen/
bedrijven f55,— Abonnementen
kunnen elk nummer ingaan en worden
stilzwijgend verlengd tenzij is opgezegd
voor verschijnen van het laatste nummer
van het lopende abonnement
Other counties: 4 issues:
individuals Dfl.52,— institutions
Dfl.67,— Subscriptions can start every
issue and will be renewed tacitly unless
terminated before appearance of the last
issue of the current subscription.

**DEZE UITGAVE/
THIS PUBLICATION**
is mede mogelijk gemaakt door een
financiële ondersteuning van het
Ministerie van WVC. / was also made
possible by the financial support of
The Dutch Minstry of Culture.



Totemic Natuur totémise Connecting Hysteria
| *Satanic Ent kuppelt Kanker-Découpage* |
Blub Jeah Aaab Now! | *Seductive Merman*
formt Speelse Neptunus um | *Chimérique*
Teratologie permuteert Déjà-Vues | *Incestuous*
Devotie worships Draconische Snowwhite |
GodDieuGottGod | *Vleermuiszwarte Batjoker*
electrocuteert Sex-related Vertigo | *Criminal*
Lombroso appiccica Partiële Masks | *Accursed*
KAPOW! Plukhaart Ontroerende Screentest |
Hifi-loos Kwartje zoemt Pay-Ear | *Ren Ga*
Ga | *Capital Cadavre 2* | *Gepatenteerde*
Archeoloog patentiert Marginale Dates |
Infra-Red Wahrheit moraleggia kunstmatige
BLIND | *Adolescent Junglebook overschrijdt*
Scenic Paradise | *Stylistic Piccolo prahlt*
Vrijblijvend Katwijk aan Zee.