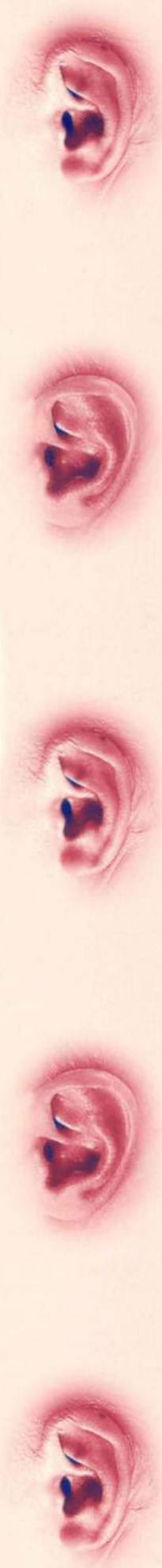
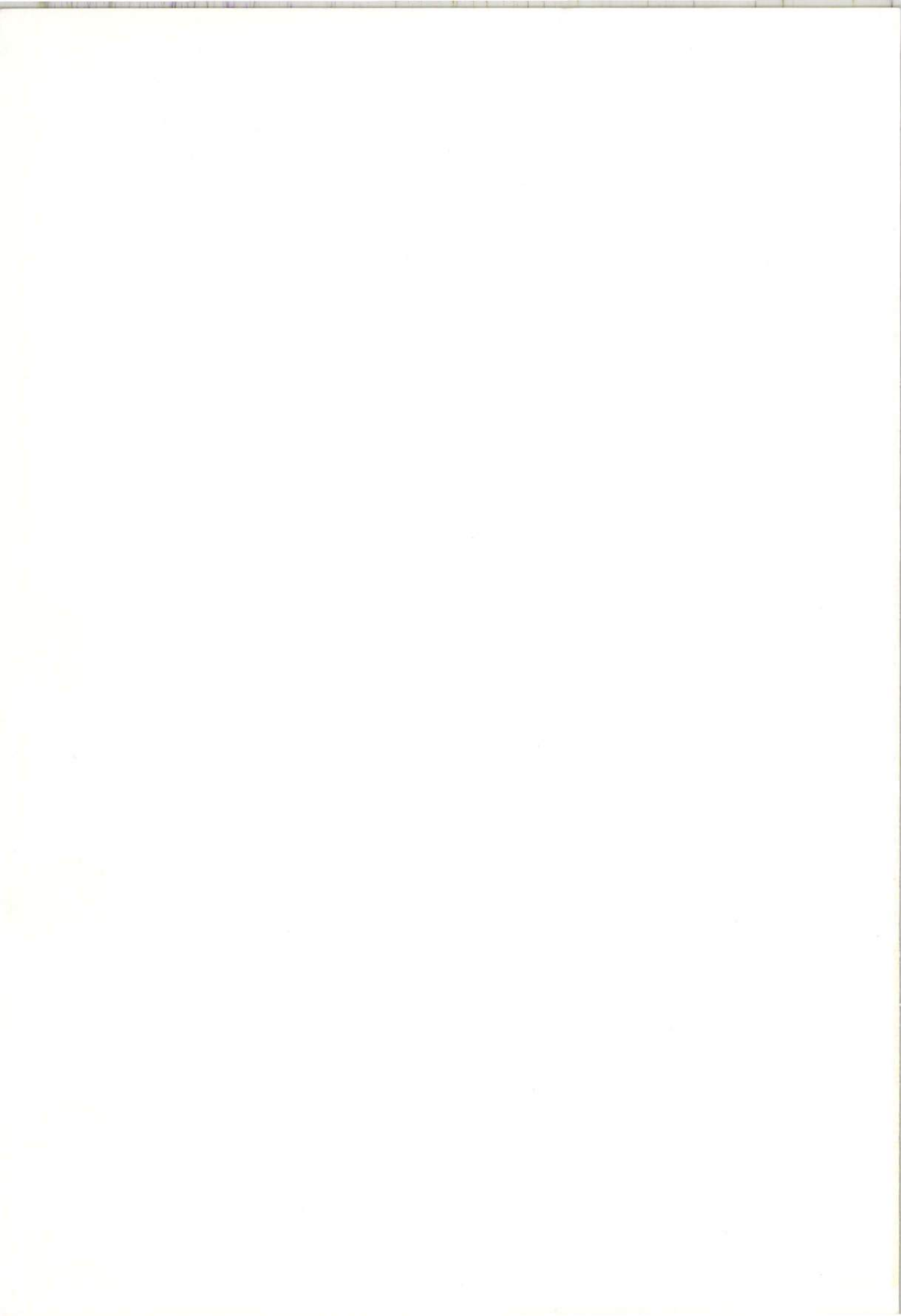


Mediamatic vol 6 # 4

OOR = EAR





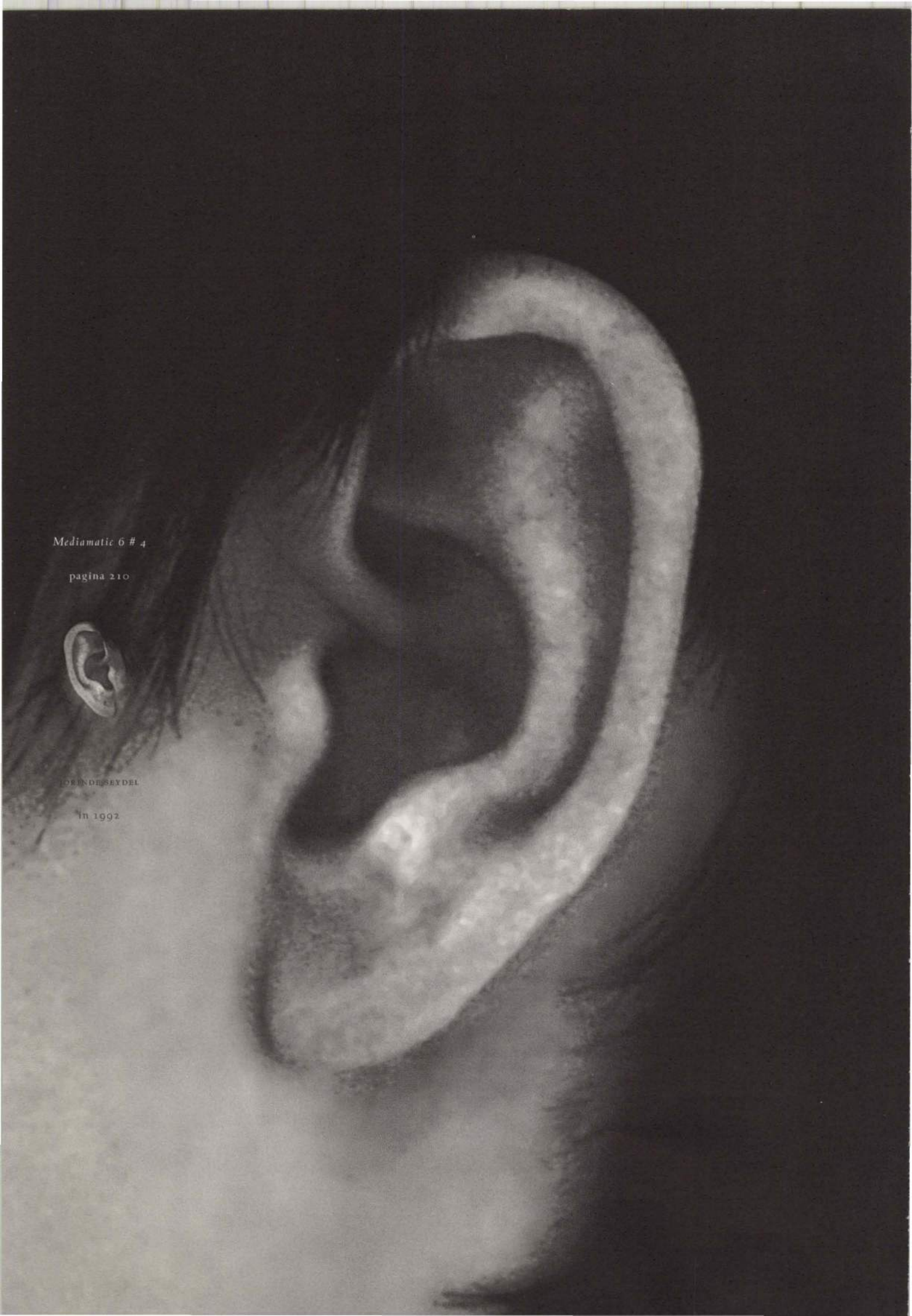
- 211 **JORINDE SEYDEL** *(H)oor mijn Oor*
- 217 **MAX BRUINSMA** *In Memoriam het Oor*
- 220 **GEERT LOVINK** *De Theorie van het Mixen*
- 230 **RIK DELHAAS** *Kop Suggestie*
- 236 **PAOLINO ACCOLLA** *In Living Soundtrack(s)*
- 240 **THOMAS H. MACHO** *Die Kunst der Pause*
- 245 **ARTHUR & MARIE LOUISE KROKER** *Mutant Ears*
- 247 **DIRK VAN WEELDEN** *Machinestemmen*
- 251 **LEX WOUTERLOOT** *Silent Killing*
- 256 **BILWET** *Het Dominante Oor*
- 258 **MAX BRUINSMA & PETRA PIJNAPPELS** *Whistling in the Dark*
- 263 **MARC HOLTHOF** *l'Oreille Panoramique Oor*
- 273 **NORBERT BOLZ** *The Images of the 21st Century*
- 276 **HEINZ-WERNER LAWO** *Pillows in Art*
- 282 **GEERT LOVINK** *HardWar/SoftWar*
- 283 **GEERT LOVINK** *The Possessed Individual*
- 284 **LEX WOUTERLOOT** *Kunst en Beleid*
- 285 **PAUL WILLEMSSEN** *Das Bild nach dem letzten Bild*
- 287 **DIRK VAN WEELDEN** *Teletheory*
- 288 **RICHARD WRIGHT** *Technoculture*
- 289 **GER PEETERS** *Der schöne Schein des dritten Reiches*
- 290 **ARJEN MULDER** *l'Écran du Désert*
- 292 **MICHAEL WETZEL** *l'Écran du Désert*
- 294 **GEERT LOVINK** *Digitaler Schein*
- 297 *Calendar*
- 299 *Colofon*
- 300 **NEWSROOM AMSTERDAM** 7 October 1991

Mediamatic 6 # 4

page 209



EL GRECCO



Mediamatic 6 # 4

pagina 210

LORENDE SEYDEL

in 1992

JORINDE  
SEYDEL  
(H)oor  
mijn

# OOR

Het oog domineert de Westerse cultuur: we verafgoden het beeld en we zijn doodsbang in het donker. Het oog is ons instrument ter beheersing en doorgronding van de wereld: *De uittreding van de mens uit zijn onmondigheid* (Kant) impliceerde niet alleen de democratisering van de blik, maar ook de permanente overschrijding van haar grenzen. Kijkend veroveren we het heelal. Maar weet het oog nog wel waar en hoe het kijken moet? Of is de blik inmiddels zo vlijmscherp geslepen dat ze elke focus doorboort? Is de afstand tussen het oog en de wereld zo klein geworden dat het oog in de dingen is verdwenen? Laat het oog zich door de wereld verslinden?

Ons rest nog altijd het oor, dat oeroude zintuig van het gehoor. Het oor is echter lang geleden in diskrediet geraakt. Sinds de ontdekking van het oog komt horen op de tweede plaats. Maar als het oog het niet meer weet, is de tijd dan niet rijp voor een rehabilitatie van het oor? Vaarwel oog, welkom oor? Wat kan het oor betekenen in een cultuur die zweerde bij het oog?

Wie kan deze vragen beter beantwoorden dan het oor zelf: Jorinde Seydel sprak met haar (linker) Oor, haar beste oor. Een intieme aangelegenheid waarin het Oor de vragen vaak al hoorde voordat ze uitgesproken waren. Een gesprek onder twee ogen.

☎ The EYE dominates Western culture: we worship the image and we're scared to death of the dark. The eye is our instrument for dominating and fathoming the world: *Our emergence from our unawareness* (Kant) implied not only the democratization of the gaze, but also the permanent transgression of its borders. Looking, we conquer the universe.

But does the eye still know where and how to look? Or is the gaze now sharpened to such a razor point that it bores through every focal point? Has the distance between the eye and the world become so small that the eye has disappeared among things? Does the eye let itself be devoured by the world?

There is always the EAR, that age-old sense organ of hearing. The ear, however, fell into discredit long ago. Since the discovery of the eye, hearing has come second. But if the eye can no longer keep track, isn't it high time to rehabilitate the ear? Farewell eye, welcome ear? What can the ear mean in a culture that swore by the eye?

Who better to answer these questions than the ear itself? Jorinde Seydel spoke with her (left) Ear, her best ear. It was an intimate affair in which the Ear often heard the questions even before they were spoken. A private conversation with the Ear.

Mediamatic 6 # 4

page 211



PAUL CEZANNE

by

PAUL CEZANNE

js Voelt U zich onderschat?

o Ik zou Mattheus willen aanhalen, die sprak *Wie oren heeft, die hore*. Oftewel de kennis van de wereld wordt in belangrijke mate via het oor verworven. Ik denk dat men, met name vanaf de Verlichting, toen het oog zijn opmars deed, het oor is gaan verwaarlozen en zijn mogelijkheden is gaan onderschatten. Tegelijkertijd is men de waarde van het zien, van het beeld, gaan overschatten. *Ik zie dus ik ben*, werd het motto. Onze cultuur kwam dusdanig in het teken van het 'zichtbaar maken' te staan, dat de wereld nu volledig binnenstebuiten is gekeerd. De term Verlichting zegt het al: we hebben het licht aangedaan en zijn met zoeklichten de wereld te lijf gegaan. Er is op deze aarde geen duister, of geheimzinnige plek meer over. We hebben de schijnwerpers ook op onszelf gericht. Na de lichtheid van het volmaakte, heldere zien van de Grieken, compenseerden de (h)origen in de duistere middeleeuwen het milde kaarslicht en het zwakke schijnsel van de olielampen met het bovenaardse licht van God, tot we onder de gloeilampjes en elektrische lantaars onze eigen contouren ontdekten. Door de overbelichting van het hedendaagse technologische apparaat, is ons eigen beeld al weer aan het vervagen. We zijn nu op een punt aangekomen dat we, om Mattheus nog eens te parafaseren, *geen olie meer in de lamp hebben*: het oog is uitgeput.

Ik wil niets slechts zeggen over het oog, dat krijgt het ook maar allemaal opgedrongen, maar het is ziende blind aan het worden. Kan het tragischer? Het maniakale produceren en reproduceren van beelden ter ere van het oog heeft niets meer te maken met het concipiëren of bezweren van de werkelijkheid. De beelden leiden een volslagen eigen leven en ook de dingen gaan weer gewoon hun gang. Affijn, U weet evengoed als ik dat daar tegenwoordig hele studies over worden gemaakt.

Is de toekomst aan het oor?

Al lijkt het me onzinnig om zo'n krasse, profetische uitspraak te doen, het oor bezit inderdaad nog het vermogen om geluiden, gewaarwordingen van de wereld, te interpreteren en te selecteren en dientengevolge om betekenis te creëren. Ja, dat is bijna ouderwets, maar het betekent wel dat het oor nog de mogelijkheid kan bieden aan de mens om zich te situeren in een wereld die in toenemende mate gecompliceerd en abstract aan het worden is. Op deze potentie van het oor wordt echter nauwelijks een beroep gedaan. De Verlichting was er voor het oog, maar van een Opluistering voor het oor is nooit sprake geweest. Je kunt rustig stellen dat de Verlichting van het oog de Ontluistering van het oor implieerde. Ik zeg altijd: we denken misschien dat we alles gezien hebben, maar we hebben nog niets gehoord. Als het oog nu een terminale crisis doormaakt, zou je denken *In het land der blinden is het oor koning*. Desondanks gaat het verraad aan het oor gewoon door.

*Verraad aan het oor, dat klinkt bijna dramatisch. Hoe uit dat zich dan in het dagelijks leven?*

Ik zal U een eenvoudig voorbeeld geven. De technologische media streven er naar de meest perfecte en zogenaamd realistische beelden op het scherm te brengen. Daarbij wordt echter het geluid — en de meeste beelden gaan vergezeld van geluid — altijd ondergeschikt en onheus weergegeven. Wat betreft het geluid kan men geeneens een discussie voeren over het realiteits- of representatiegehalte ervan. Als U op de tv naar een moord kijkt die plaatsvindt in een 'heavy' detective-serie — zeg er wordt iemand van dichtbij neergeschoten — dan zult U het slachtoffer heel realistisch zien vallen en bloedend zien sterven. U zult echter niet de oorverdovende knal van het pistoolschot horen, of het gesplats en

gesplets van de uit elkaar spattende ingewanden. Het geluid wordt bijna altijd verzacht. Ook als op het nieuws oorlogsbeelden worden getoond, wordt het lawaai van het oorlogsgeweld U grotendeels onthouden. Als men tijdens de Vietnam-Oorlog het geratel van de mitrailleur en de knallen van de bomexplosies dagelijks op ware sterkte had laten doorklinken via de radio, dan hadden we de tv helemaal niet nodig gehad om het volk bewust te maken van de gruwelijkheid van die oorlog. Of stel, U kijkt naar een voetbalwedstrijd op de tv: de tv brengt U 'close-ups' van de spelers, maar nooit zult u ze op volle sterkte horen hijgen en rochelen. Dus wat wordt U nu eigenlijk dichterbij gebracht? Een beeld, nooit meer dan een beeld. Verraad aan het oor. Men heeft het beeld gescheiden van het geluid en dat heeft verregaande consequenties voor onze houding t.a.v. de werkelijkheid.

Er is nauwelijks onderzoek gedaan naar de filosofische betekenis van het oor. Een oor is een oor is een oor? Theorievorming rondom het oor is nagenoeg afwezig. De in 1990 in Berlijn gehouden conferentie *Das Ohr als Erkenntnisorgan — zur Anthropologie des Hörens* kan misschien als een eerste poging ter rehabilitatie van het oor beschouwd worden. Ik hoop dat het niet slechts een ludiek uitstapje was van de initiatiefnemer Dietmar Kamper, maar dat er een vervolg op zal komen. De conclusie die men op het symposium trok dat *het oog zich in het kijken verliest, terwijl het oor zichzelf terugvindt in het horen*, lijkt mij van groot belang en een stimulans voor verder onderzoek.

*Wat betekent die uitspraak voor U?*

Het oog wordt opgeslokt door de dingen waar hij haar blik op vestigt. Het oog geeft zichzelf weg, of sterker gezegd, al denkt hij dat hij verovert, hij wordt veroverd. De wereld gaat constant met het oog op de loop. Hoe makkelijk laat het oog zich niet bedriegen? Anders zouden het perspectief en het trompe-

Mediamatic 6 # 4

pagina 212



ALBRECHT DÜRER

in 1493 door

ALBRECHT DÜRER

☛ *Do you feel underrated?*

I'd like to cite Matthew, who said, *Whoever has ears, hear*. In other words, knowledge of the world takes place to an important degree via the ear. I think that since the Enlightenment, when the eye began its advance, we have disregarded this, that we have underestimated the ear's abilities. At the same time we began to overestimate the value of seeing, of the image. *I see, therefore I am*, became the motto. In this way our culture became dominated by 'making visible', so that the world is now turned inside out. The term *Enlightenment* says it all: we turned on the lights and started attacking the world with searchlights. There is no darkness or secret place left on this Earth. We have also trained the spotlights on ourselves. After the lightness of the perfect, clear sight of the Greeks, in the dark Middle Ages the serfs compensated for the soft candlelight and the weak light of oil lamps with the superterrestrial light of God, until under the light bulbs and electric lanterns we discovered our own contours. Because of overlighting by modern technological equipment, our own image is becoming blurred again. We have now reached a point at which, again to paraphrase Matthew, we *have no more oil in the lamp*: the eye is exhausted. I don't want to say anything bad about the eye (on which so much is forced already), but it's walking around with blinkers on. Could it get any more tragic? The maniacal production and reproduction of images in honour of the eye no longer has anything to do with conceiving or evoking reality. Images lead a life completely of their own, and things are going their own way again too. Well, you know as well as I do that people are currently doing whole studies on this.

*Is the future up to the ear?*

Although it seems absurd to make such a drastic, prophetic statement, the ear does indeed possess the ability to interpret and select sounds, perceptions of the world, and consequently to create

meaning. Yes, that's almost outmoded, but it does mean that the ear can still offer humans the possibility of placing themselves in a world that is becoming increasingly complicated and abstract. This potential of the ear, however, is hardly being appealed to. The eye had its Enlightenment, but nothing has ever been mentioned for the ear. You can easily propose that the Enlightenment of the eye implied one for the ear. I always say, we might think we've seen everything, but we haven't heard anything yet. If the eye is now undergoing a terminal crisis, you'd think that *in the land of the blind the ear is king*. Nevertheless, the betrayal of the ear is merely continuing.

*Betrayal of the ear — that sounds almost dramatic. How, then, is this expressed in everyday life?*

Let me give you a simple example. The technological media strive to put the most perfect and so-called realistic pictures on the screen; the sound, however — and most pictures are accompanied by sound — is always inferiorly and discourteously rendered. With regard to sound, there is no reality or representation content to speak of. If you watch a murder happening on a heavy cop show on tv, say someone gets shot down at close range, then you will see the victim very realistically fall and die bleeding; you will not, however, hear the earsplitting crack of the gunshot, or the splashing and sloshing of the insides splattering to bits. Sound is almost always softened. Also, when you're shown war pictures on the news, the din of the violence of war is largely withheld from you. If they had let us hear the rattle of the machine guns and the boom of the bombings at real volume daily during the Vietnam War, we wouldn't have needed the tv at all to make the people conscious of the atrociousness of the war. Or imagine watching a football game on tv: the tv gives you close-ups of the players, but you never hear them gasping and hocking at full volume. So what is really being

brought closer to you? A picture, never more than a picture. A betrayal of the ear. We have separated the image from the sound, and this has far-reaching consequences for our relationship with reality.

There has been hardly any research into the philosophical meaning of the ear. An ear is an ear is an ear? A theory of the ear is practically absent. The conference held in Berlin in 1990, *Das Ohr als Erkenntnisorgan — zur Anthropologie des Hörens*, might be considered as a first attempt at the rehabilitation of the ear. I hope that it wasn't merely a playful excursion by the initiator, Dietmar Kamper, but that there is more to come. The conclusion drawn at the conference that *the eye loses itself in looking, while the ear regains itself in hearing*, seems to me of great importance, and a stimulus to further research.

*What does that statement mean to you?*

The eye is swallowed up by the things at which it directs its gaze. The eye gives itself away; or more strongly, though it thinks it conquers, it is conquered. The world is constantly running away with the eye. How easily does the eye let itself be threatened? Otherwise perspective and trompe-l'oeil would not function, fata morgana would not exist. And the field of vision is much more limited than that of hearing. I hear you walking down the hall towards me, while in the room next door the telephone rings, the shout of the flower vendor on the street doesn't escape me, the arguing voices of the neighbors are audible and the whistle of the kettle in the kitchen is warning me...

*Is there a difference for you between hearing and listening?*

Hearing slightly precedes listening — or speaking, if you consider listening a mute form of speaking. We don't say *you weren't really listening* (although you did hear me) for nothing, or *I tried to listen but I couldn't* (because I couldn't hear well enough), or *he pretended not to hear* (so he wouldn't have to



JACOB ISRAËLS

by

ISMAEL GENTZ

l'oeil niet functioneren, de fata morgana niet bestaan. En het gezichtsveld is veel beperkter dan het gehoorsveld. Ik hoor U door de gang aan komen lopen, terwijl in de kamer naast me de telefoon gaat, de roep van de bloemenverkoopster op straat me niet ontgaat, de ruziënde stemmen van de burens tot me doorklinken en het gefluit van de waterketel in de keuken me waarschuwt...

*Bestaat er voor U een verschil tussen horen en luisteren?*

Het horen gaat het luisteren — of het spreken als je luisteren als een stomme vorm van spreken opvat — even vooraf. We zeggen niet zomaar *je hebt niet goed geluisterd* (al heb je me wel gehoord), of *ik probeerde te vergeefs te luisteren* (want ik kon het niet goed horen), of *hij deed net alsof hij het niet hoorde* (om niet te hoeven luisteren). Het oor vindt haar vrijheid, als een moment van reflectie, in de ruimte tussen horen en luisteren...

*U heeft eens gezegd dat het oor weliswaar toe is aan een herwaardering, maar dat het radicaal anders moet blijven.*

Ik pleit er natuurlijk niet voor dat het oor simpelweg het oog gaat vervangen. Dat zou namelijk betekenen dat het vermogen van het oor om effect te sorteren teniet gedaan zou worden. M.a.w.: als de filosofie van de westerse cultuur haar eigen ogen heeft uitgestoken, kunnen we er vrij zeker van zijn dat ze ook in staat is zich een oor af te snijden. We willen toch geen wereld van schijn én schal? Het oor, het geluid, heeft juist door haar marginale rol in onze vooruitgangsfilosofie nog de potentie om de wereld volgens een andere strategie te ontdekken. Ik ben ervan overtuigd dat het geluid, door de onwil van onze cultuur om het op ware sterkte te laten en te willen horen, nog authentiek is. Omdat we het geluid nog niet geannexeerd hebben, bestaan er voor het oor nog geheimen.

*Wilt U daarmee zeggen dat het oor nog verleid kan worden?*

Ik ben ervoor om als we over het oor praten de term verleiding te vervangen door 'verzoening': het oor kan nog verzoenen. Terwijl het oog zich passief laat verleiden, is er voor het oor een veel actievere rol weggelegd.

*Doelt U op een verzoening van de mens met de wereld via het oor?*

Precies, en de verzoening gaat misschien een stapje verder dan de verleiding: als ik het over de verzoening als theoretische figuur heb dan bedoel ik daar niet de flauwe Hegeliaanse synthese mee, of de opheffing van de verschillen. Integendeel, het betreft de verzoening met het naakte lot, met de ongenaakbaarheid van de natuur, van de binnenwereld met de buitenwereld, van het leven met de dood. De verzoening heeft bijna mythische dimensies.

*Mensen reageren in het algemeen veel gevoeliger op geluid dan op beeld. Men klaagt over geluidsoverlast, maar niet over beeldoverlast...*

Dat bevestigt alleen maar mijn idee dat geluid nog inbreuk kan plegen op het oor. Mensen hebben het gevoel dat ze zich tegen geluid moeten beschermen. Geluid kan ook door merg en been gaan. Het beeld daarentegen, zien we geeneens meer, al toont het nog zulke extremen. We zijn murw. Daar komt bij dat als je iets niet wilt zien, je gewoon je ogen sluit, of je afwendt. Wat dat betreft is geluid veel directer en meedogenlozer. Ik vind het een kracht van het oor, dat je het nooit echt uit kan zetten.

Het lijkt mij heel interessant om te horen — ik zeg bewust horen i.p.v. zien — wat er zou gebeuren als we de volumeknop van de wereld eens flink zouden doordraaien, zodat ze zich op volle sterkte kan laten horen. Laat het geluid eens wraak nemen. Laat alle honden blaffen, laat iedereen een keel opzetten, naar rechts met de geluidsknop van alle audio-visuele appa-

ratuur, laat luiden die kerkklokken, laat een gamelan-orkestje proberen een symfonieorkest te overstemmen... Scherpemde messen, ruisende zeeën, tikkende klokken, zoemende ijskasten, roezemoezende straten, fluitende vogels, piepende deuren, kraken-de vloeren, kloppende harten, zuchtende adem, rinkelende telefoons, gierende winden, tikkende regens, krakende botten, ratelende printers, kreunende computers, knarsende tanden, klingelende bellen, loeiende kachels, hijgende liefdes, toeterende auto's, klinkende munten, snoozende wekkers, klinkende knopjes, aarzelende stemmen, kermende zieken, musische gedichten, knetterende vuren... Kletsen, babbelen, kletteren, vloeken, foeteren, mopperen, kankeren, roepen, spreken, gillen, schreeuwen, lachen, mompelen, murmelen, fluisteren, grinniken, schelden, gieren, schallen, galmen, schateren, schrapen, zoeven, klokken, schetteren, schreien, ritselen, huilen, wenen, snikken, schuren, brommen, hameren, boren, boeren... Al deze geluiden zou ik samen willen horen, als de uitvoering van een fatale partituur. Al klinkt het tegenstrijdig, alleen zo vinden we misschien de weg naar ons gehoor terug, door een oorverdovend lawaai. Iets anders, niet minder belangrijk: alleen zo kunnen we de Stilte herontdekken.

*Van het lawaai naar de stilte: de stilte na de storm. Is het niet raar voor een oor om het over de stilte te hebben?*

Stilte behoort tot het domein van het oor: het is één van de subtielste en veelzeggendste geluiden. Je kunt stilte niet zien, ruiken, voelen of proeven. Stilte hoor je. Wij zijn echter bang voor de stilte en proberen haar constant te overstemmen. Stilte zou iets negatiefs zijn: we associëren haar met passiviteit, met de dood, met gevaar. In een cultuur die het produktiviteitsbeginsel hoog in het vaandel heeft staan, moet er altijd en overal wat gezegd worden (we kunnen nu eenmaal praten), iets te horen zijn





listen). The ear finds its freedom, like a moment of reflection, in the space between hearing and listening...

*You have said that the ear indeed deserves reevaluation, but that it must remain radically different.*

Naturally I'm not arguing that the ear should simply replace the eye; that would mean that the ear's ability to tell effects apart would be negated. In other words, if the philosophy of Western culture has put out its own eyes, we can be pretty sure it's also capable of cutting its ear off. After all, we don't want a world of sham and show. The ear, sound, precisely because of its marginal role in our philosophy of progress, still has the potential to discover the world according to a different strategy. I am convinced that sound, through our culture's unwillingness to let it or want it heard at true volume, is still authentic. Because we have not yet annexed sound, there are still secrets available to the ear.

*Do you mean that the ear can still be seduced?*

When talking about the ear, I'd like to replace the term seduction with 'reconciliation': the ear can still reconcile. While the eye passively lets itself be seduced, there is a much more active role reserved for the ear.

*Are you referring to a reconciliation of the human with the world via the ear?*

Reconciliation may go a step beyond seduction: when I talk about reconciliation as a theoretical figure, I do not mean boring Hegelian synthesis, or the removal of differences. On the contrary, it concerns reconciliation with naked destiny, with the inaccessibility of nature, of the inner world with the outer, of life with death. Reconciliation has almost mythical dimensions.

*People generally react with much more sensitivity to sound than to image. They complain about noise pollution, but not about image pollution...*

That only confirms my idea that sound can still violate the ear.

People have the idea that they have to protect themselves against sound. Sound can also penetrate marrow and bone. Conversely, we no longer even see the image, whatever extremes it displays. We are numbed. It follows that if you don't want to see something, you just shut your eyes, or turn away. In that respect sound is much more direct and merciless. I find it a strength of the ear that you can never really turn it off.

I think it would be very interesting to hear — I deliberately say hear instead of see — what would happen if for once we turned the volume of the world way up, so it could be heard at full blast. Let sound take revenge. Let all the dogs bark, let everyone start yelling, up with the volume knob of all the audio equipment, let the church clocks chime, let a gamelan band try to drown out a symphony orchestra... grinding knives, roaring seas, ticking clocks, humming refrigerators, bustling streets, singing birds, squeaking doors, creaking floors, beating hearts, sighing breath, ringing telephones, howling winds, tapping rains, cracking bones, rattling printers, growling computers, gnashing teeth, jingling bells, roaring furnaces, panting lovers, honking cars, clinking coins, snoozing alarm clocks, clicking buttons, hesitating voices, wailing diseases, artistic poems, sputtering fires... Chatting, babbling, clanging, cursing, raging, grumbling, whining, shouting, speaking, screaming, yelling, laughing, mumbling, murmuring, whispering, name-calling, shrieking, blaring, booming, rasping, zooming, gurgling, cackling, weeping, rustling, crying, sniffing, grating, growling, hammering, drilling, belching... I would like to hear all these sounds together, like the performance of a fatal score. Although it sounds contradictory, only in this way can we possibly find the way back to our sense of hearing, through a deafening din. Another thing, no less important: only in this way can we rediscover Silence.

*From din to silence: the silence after the storm. Isn't it strange for an ear to be talking about silence?*

Silence belongs to the domain of the ear: it is one of the most subtle and significant sounds. You cannot see, smell, feel or taste silence. You hear silence. However, we are afraid of silence and constantly try to drown it out. Silence is supposed to be something negative; we associate it with passivity, with death, with danger. In a culture that values the productivity principle above all else, always and everywhere something must be said (since, after all, we can talk), there must be something to hear (since there is sound). It concerns a horror vacui which goes further and further and finishes off our ability to listen. Unwanted muzak in public spaces, escapism into Walkmans and Discboys, stupid babble that tries to disguise the fact that we have nothing to say... It's horrendous.

*What can silence tell us, then?*

What space is to the eye, silence is to the ear. Silence exists between, before and after sounds and prevents us from perishing in an impenetrable jungle of noise. So as an interval, silence can give sounds meaning. Denying silence can result in a catastrophic and deafening compression of sound. If we want to avert this then we must thoroughly rethink our relationship with silence. Silence might also be able to make us aware of the true sound of objects and events. We would discover that the voice which we always bestow upon the world — via our eternal interpretations, stories and analyses — is our own self-centred voice. It wouldn't surprise me if the satellites we've sent out into space to receive extraterrestrial sounds are only registering our own chatter and their own sounds. In short, silence, please; the objects are saying, *Be quiet! I'm talking!* An appropriate silence could probably give the things and the world around us their voices back. We have made a drama of silence; a reconciliation

continued on p. 216, third column

Mediamatic 6 # 4

page 215



J.P. SWEELINCK

in 1606 by

GERRIT PIETERSZ.

(er is nu eenmaal geluid). Het betreft een horror vacui die steeds verder gaat en ons vermogen tot luisteren de das omdoet. De ongevraagde muzak in openbare ruimtes, het wegvluchten in de 'walkman' of 'discboy', het stupide gebabbel dat probeert te verhullen dat we niets te zeggen hebben... Het is afgrijselijk.

*Wat kan de stilte ons dan vertellen?*

Wat de ruimte voor het oog is, is de stilte voor het oor. De stilte bevindt zich tussen, voor en na de geluiden en voorkomt dat we omkomen in een ondoordringbaar oerwoud van lawaai. Als interval kan de stilte dus zin geven aan de geluiden. Door het ontkennen van de stilte kan er een catastrofale en oorverdovende verdichting van geluid gaan optreden. Willen we dat voorkomen dan moeten we onze omgang met de stilte grondig herzien. Verder zou de stilte ons misschien bewust kunnen maken van het ware geluid van de objecten en de gebeurtenissen. We zouden ontdekken dat de stem waarmee we de wereld altijd begiftigen — via onze eeuwige interpretaties, verhalen en analyses — vooral onze eigen zelfingenomen stem is. Het zou me niet verbazen als de satellieten die we de ruimte ingestuurd hebben om buitenaardse signalen op te vangen, alleen maar ons gekakel en hun eigen geluid registreren. Kortom, stilte alstublieft, de objecten zeggen *Zwijg! Ik spreek!* Wellicht zou een gepaste stilte aan de dingen en de wereld om ons heen hun stem terug kunnen geven. Wij hebben van de stilte een drama gemaakt; een verzoening met de stilte, daar zou het alternatief van het oor heen moeten leiden.

*Ik zou graag van U willen horen wat er eerder was, het geluid of het beeld, het oor of het oog?*

Ik zeg dit niet uit ijdelheid, maar het (h)oren, het geluid ging het zien, het beeld vooraf. Eerst was er de oerknal, daarna ontstond het oerbeeld. Volgens de christelijke openbaringsleer vond de schepping van de wereld, van het

zichtbare, door het w(oor)d plaats: *Het worde licht. En het werd licht.* Hier kan men tegenin brengen dat er aan alles vooraf een beeld, een voorstelling geweest moet zijn van, in dit geval, wat licht is, tegelijkertijd echter heeft het alleen kunnen verschijnen doordat het uitgesproken, opgeroepen, werd en het is het h(oor)vermogen dat het gesproken woord mogelijk maakt.

Het scheppingsverhaal van de Klieten, een Afrikaanse stam, vertelt hoe de eerste mens regelrecht uit het oor ontsproot, het oeroor. En nu nog steeds is het geloof van hun cultuur dat de gestorvenen terugverdwijnen in het oeroor. Een wonderschone gedachte met grote filosofische implicaties. Volgens de Indiase mythen werd de wereld geboren uit de tonen van de fluit van Krishna en was het geluid dus de bron van al het leven. De stamvaders van de Aborigines zongen de wereld tevoorschijn. *Boom*, zongen zij, en er verscheen een boom.

Op een ander niveau: Een ongeboren kind in de buik van zijn moeder kan niet zien, maar wel horen. Na de geboorte duurt het enige tijd voordat het beelden kan onderscheiden, terwijl het al kan luisteren, de stem van de moeder herkent. De geboorteschreeuw getuigt daarvan: het kind laat zich eerst horen. Het laat zich later pas zien, als het zelf kan zien. Lacan zou eens moeten nadenken over wat er voor het spiegelstadium allemaal gebeurt. Ik durf te beweren dat er aan het spiegelstadium een akoestisch stadium vooraf gaat. De eerste oriëntatie van het kind in de wereld is akoestisch van aard.

*Om te besluiten: wat zegt het Oor tegen het Oog?*

Ik hoor, ik hoor, wat jij niet ziet.

☎ with silence, that is what the alternative of the ear should lead to.

*I would like you to tell me which was here first: sound or image, the ear or the eye?*

I do not say this out of vanity, but hearing and sound preceded sight and image. First there was the big bang, then there was the first image. According to the Christian doctrine of revelation, the creation of the world, of the visible, happened through the word: *Let there be light. And there was light.* One could argue that before everything there must have been an image, a conception of what light, in this case, is; at the same time, however, it could only have appeared by being pronounced, called into being, and it is the ability to hear which makes possible the spoken word.

The creation narrative of the Klietes, an African tribe, tells how the first person sprang straight from the ear, the original ear. And today their culture still believes that the dead disappear back into the original ear. An extraordinarily beautiful thought, with great philosophical implications. According to Indian myth the world was born out of the tones of Krishna's flute, and thus sound was the source of all life. The ancestors of the Aborigines sang the world into being. *Tree*, they sang, and a tree appeared.

On another level: An unborn child in its mother's belly cannot see, but can hear. After birth it's a while before it can distinguish images, though it can already listen and recognizes the mother's voice. The scream at birth is witness to this; first the child lets us hear it. Only later does it show us itself, when it can see itself. Lacan ought to think about all the things that happen before the mirror stage. I daresay that before the mirror stage there is an acoustic stage. The child's first orientation in the world is of an acoustic nature.

*Concluding: what does the Ear have to say to the Eye?*

I hear, I hear, what you don't see.

translation LAURA MARTZ



# In Memoriam het Oor

Mediamatic 6 # 4

page 217

Het oor was een overblijfsel uit prehistorische tijden, zoiets als de rudimentaire botjes die, zwevend in de enorme vetmassa van de walvis, aantonen dat het dier ooit een heupgewricht heeft gehad. Hij heeft het niet meer nodig. Glijdend en wiegend in de serene stilte van de diepzee is de walvis zijn moeizame jeugd aan de wal ontgroeid.

☎ The ear was a relic of prehistoric times, something like the rudimentary bones which, floating in the enormous fat mass of the whale, demonstrate that the animal once had a hip joint. It does not need it anymore. Gliding and swaying in the serene silence of the deep sea, the whale has outgrown its toilsome youth on the shore.

Wij, mensen, verkeerden wat het oor betreft nog in een tussenfase: die van de walvis die al wel kon zwemmen, maar zich uit nostalgie nog steeds aan land hees. Wij legden nog altijd gewoontegetrouw onze hand achter de oorschelp, wanneer we iets beter wilden horen, in plaats van met een simpele beweging het volume op te schroeven. We stopten nog steeds onze vingers in de oren, wanneer we stilte wilden, in plaats van op 'off' te drukken. We ergerden ons aan burengerucht en geluidsoverlast, aan gorgelende riolen en knagende muizen achter het behang, aan nachtelijke dronkaards en we waren nog steeds bang voor de razende stilte van een windloze Friese zomernacht.

Het oor was een relikwie van voorbije tijden, zoals de onderdelen ervan symbolen zijn voor obsoleete ambachten en traagheid: hamer, aambeeld, stijgbeugel, slakkehuis. Een prachtig mechaniek, dat we bewonderen zoals we

☎ With regard to the ear, we humans were still living in a transitory phase: that of the whale which could already swim, but would still heave itself ashore out of nostalgia. Out of habit, we would still put our hand behind the auricle in an attempt to hear something better, instead of turning up the volume with a simple movement. We would still put our fingers in our ears when we wanted silence, instead of switching to 'off'. We would be irritated by disturbances and noise pollution, by gurgling drains and gnawing mice behind the skirting boards, by drunks in the night, and we were still afraid of the roaring silence of a still summer night in the open fields.

The ear was a relic of bygone times, in the same way as the constituent parts of it were symbols for obsolete crafts and for slowness: hammer, anvil, stirrup, cochlea. A beautiful mechanism, which we admired as we would admire an old watch, with endearment over so much useless



MAX BRUINSMA

in 1992 at the

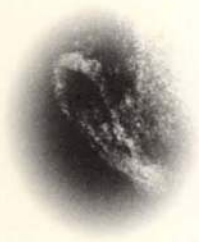
MEDIAMATIC OFFICE

MAX BRUINSMA



*Mediamatic 6 # 4*

pagina 218



GOYA

in 1815



oude horloges bewonderen, een beetje vertederd om zoveel nutteloos vernuft, waar nu een simpele chip volstaat.

Het oor was een krakkemikkige kristalontvanger, nauwelijks in staat om gewenste van ongewenste informatie te scheiden en daarbij een smeerpip, die behalve trillingen ook de verontreinigingen uit de lucht filterde, een sluis die aan de ene kant bloot stond aan omgevingsgiften, zeepresten en vervuild badwater en aan de andere bedreigd werd door bacillen, slijmophopingen en hoestbuien. Het oor was een lege ruimte die er om smeekte gevuld te worden met geavanceerde audiotechnologie.

De ervaringen van *slechthorenden*, mensen die ooit met medelijden bejegend werden omdat ze niet elk geluid in zich opnamen dat op hen afkwam, hebben uiteindelijk een van de meest logische evoluties van het menselijk lichaam veroorzaakt sinds het verlies van de beharing; uit onderzoek bleek dat een intelligente 'slechthorende' zich in vrijwel elke situatie kan handhaven, ook al krijgt hij slechts 40% van de 'normale' auditieve informatie. In de meeste gesprekken kan hij met 20% toe zonder de indruk te wekken dat hij het niet meer volgt. Bovendien was zijn gehoor met geringe technische middelen vergaand te verbeteren.

Het onderzoek naar het verschil tussen essentiële info en redundante, dat ook in de digitale opnametechniek zulke ingrijpende gevolgen heeft, de wil om het gehoor even selectief en fijn-afstembaar te maken als een high-end wereldontvanger en steeds verder geperfectioneerde sub-microscopische technieken, deden de rest. Ze hebben het einde ingeluid van de aloude smidse met zijn hamer, aambeeld en stijgeugel. Van de slijmerige slakkegang.

Lag het niet voor de hand om heel die delicate mechanica uit onze hoofden te slopen en te vervangen door een vroegtijdig ingeplant elektronisch mediacentrum? Via een eenvoudige chirurgische ingreep heeft het oor zich verder kunnen ontwikkelen als knooppunt van alle auditieve informatie- en communicatiekanalen en daarbij is eens en vooral afgerekend met de toeters en bellen waarmee het vroeger omringd was: de bizarre zwarte dozen, die elk interieur ontsierden en met hun kabelwebben stofnesten en doodsmakken veroorzaakten, de radio's, cd-spelers, DATS, versterkers, recorders, walkmans, de omvallende platenstapels, de ongelabelde cassettes, de krakende telefoons met hun verwarde snoeren en viezige hoorns, de antwoordapparaten die de belangrijkste boodschappen misten omdat hun bandje vol was, de wanstaltige kasten die naar alle richtingen geluid uitspudwen, de drie-weggers, de electrostaten, de subwoofers, heel die santekraam van de audiolatrie is gerecycled tot twee onzichtbaar in het rotsbeen weggevoerde ontvangstations met directe aansluiting op de zenuwen die ooit het slakkehuis omspoelden. En draadloos verbonden met naar believen uit te breiden audio-databanken en telecommunicatiecentra.

Geen beschaafd mens hoeft nog ooit vanuit de beslotenheid van zijn toilet struikelend naar de telefoon te hollen, niemand zal ooit meer op de vloer stampen om zijn benedenbuurman tot kalme te manen, geen wereldburger zal waar dan ook verstoken zijn van zijn favoriete muziek, van direct oorcontact met zijn geliefden, van het laatste nieuws, van de vriendelijke waarschuwingen van zijn boordcomputer. En eindelijk, eindelijk, kan een mens zijn oren uitzetten!

Ingenuity, where now a simple chip will do. The ear was a rickety crystal receiver, hardly capable of distinguishing desired from undesired information, with a wax tube which not only transported vibrations, but also filtered the pollution out of the air; a channel which was exposed at one end to environmental poison, remains of soap and dirty bath water, and was threatened at the other by germs, accumulated slime and coughing fits. The ear was an empty space which begged to be filled with advanced technology.

The experiences of the 'hard of hearing', people who were once treated with pity because they could not pick up every sound that came their way, have eventually led to one of the most logical evolutions of the human body since the disappearance of body hair. In the first place, research proved that an intelligent 'hearing-impaired' person can hold his ground in virtually every situation, even if he grasps only 40 percent of the 'normal' auditive information. In most conversations, he can make do with 20 percent without giving the impression that he cannot keep track. In the second place, his hearing could be improved drastically with minor technical remedies.

The final blow came from the research into the difference between essential and redundant information, which had such far-reaching effects on digital recording techniques as well. There developed a will to make the sense of hearing as selective and finely tunable as a *high-end* world receiver, and ever-more perfect sub-microscopic techniques were applied as they became available. These developments heralded the end of the old smithy with its hammer, anvil and stirrup; of the slimy snail's channel.

Was it not the logical thing to do, to demolish this whole delicate mechanism in our heads altogether, and to replace it by an electronic media centre implanted early in our lives? Through a simple surgical operation, the ear has been able to develop further, as the intersection of all auditive information and communication channels; at the same time discarding, once and for all, the trimmings and fuss with which it was once surrounded: the bizarre black boxes, eyesores in every interior, causing dust traps and fatal crashes with their webs of cable; the radios, cd players, DATS, amplifiers, recorders, Walkmans, tottering piles of discs, unlabelled cassettes, crackling telephones with their entangled wires and grimy receivers; the answering machines, always missing the most important messages because the tape was full; the misshapen stereos, spitting out noise in all directions, the three-ways, the electrostats, the subwoofers; the whole rigmarole of audiolatry recycled into two receiver stations, invisibly incorporated into the petrosal bone, in direct connection with the nerves that once surrounded the cochlea. And moreover, in wireless connection with freely expandable audio-data banks and telecommunication centres.

The days are over when a civilised person had to stumble in haste to the telephone from the intimacy of his lavatory, when we had to stamp on the floor to silence the downstairs neighbour. No world citizen, wherever he is, will be deprived any longer of his favourite music, of direct ear contact with his loved ones, of the latest news, of the friendly warnings of his board computer. And at last, at last, a man can turn off his ears!

translation OLIVIER/WYLIE

Mediamatic 6 # 4

page 219



LORENZO GIBERTI

by

GIORGIO VASARI

EEN INVENTARISATIE VAN AMSTERDAM

Buiten het bereik van kunst of commercie bestaat er in Amsterdam een uitgebreide underground radiocultuur. Sinds begin jaren tachtig bestaat er in Amsterdam een brede cultuur van vrije radio's. De piraten werken vanuit de kraakbeweging. Zo nu en dan wordt een zender opgeroofd, maar ze keren net zo makkelijk weer terug. In de jaren tachtig een eigen weg en begonnen ze te experimenteren met het medium zelf. De radiocultuur

Mediamatic 6 # 4

pagina 220



# The Theory

GEERT LOVINK

in 1992 in het

MEDIAMATIC KANTOOR

AN INVENTORY OF FREE RADIO

An extensive underground radio culture exists in Amsterdam, beyond the reach of art or commerce. Since the early 80s, Amsterdam has boasted an extensive collection of free radio stations. These pirates work from the margins of the squat movement. Now and then a station is raided, but they return to the air as quickly as they leave. They found their own way and began to experiment with the medium itself. After the squat

OVINK

## DAMSE VRIJE RADIOTECHNIKEN

ze zich toelegt op eigenzinnige mediaschakelingen. Geert Lovink ging op verkenning in de vrije ether.

kraakpanden, zijn niet-commercieel en worden door de autoriteiten met tegenzin getolereerd. Ze opereren in de marges

uitgaande van hun betrokkenheid bij het kraken en andere autonome bewegingen, gingen de radio's midden

ontwikkelde zich verder nadat de kraakbeweging van het stedelijke toneel verdween.

Mediamatic 6 # 4

page 221

# of Mixing



H.P. BERLAGE

## TECHNIQUES IN AMSTERDAM

a culture which strives to make idiosyncratic media connections. Geert Lovink surveys the free ether.

out of squatted buildings, are non-commercial and are grudgingly tolerated by the authorities. They operate in the

involved in the beginning in squatting and other radical movements, in the mid-80s the stations went their

movement vanished from the city scene, the radio culture continued to develop.

Na talloze fusies, opheffingen, naamsveranderingen en afsplitsingen in de richting van legale lokale radio, bleven uiteindelijk drie stations over. De kleinste is de actieradio *De Vrije Keijzer*, die uitsluitend politieke informatie verstrekt. *Radio 100* zendt zeven dagen in de week uit, van 's middags vijf tot diep in de nacht en omvat het hele scala van Afrikaans, industrieel tot doowop, house en reggae. Het punk- en hardcore station *Radio Dood* is de voorloper van *Radio Patapoe*, een jong en wilder zusje van *Radio 100*, die met zijn honderd verschillende programma's inmiddels is uitgegroeid tot een waarachtig multi-culturele underground-institutie.

De stations zijn associaties van programmamakers, die ieder hun eigen uur (of meer) hebben. Er is geen centrale redactie of directie. Wie zich inzet heeft het voor 't zeggen. Financieel draaien de vrije radio's op de contributie van de makers zelf, benefietconcerten en baropbrengsten van eigen cafés.

Het informatiegehalte is opvallend laag. Er komt vrijwel geen papier aan te pas. De reportage en de documentaire zijn de grote afwezigen. De kracht zit 'm in het 'live' aspect en niet in professionele apparatuur of een journalistieke aanpak. Behalve van zelfgebouwde FM-zenders wordt gebruikgemaakt van doorsnee consumenten-electronica. In tegenstelling tot tv of video hoeft radio vrijwel niets te kosten. Men werkt volgens de stelregel: *Zij hebben al het geld, maar geen tijd. Wij hebben alle tijd, maar geen geld.* Dit alles maakte het mogelijk zorgeloos te gaan experimenteren met geluid.

Naast de independent labels en de wereldmuziek, de hoorspelen en programma's met gasten die aan komen waaien, zorgen de mixprogramma's voor het meest kenmerkende geluid van de Amsterdamse stations. Zij vertegenwoordigen niets of niemand. Mixers scheppen eigen geluidsuniversums, die zich zowel in de lengte als de breedte oneindig ver uitstrekken. Ze dobberen rond in een zee van vrije tijd. Duur is de essentie van hun mengsels. Wordt de mix toch onderworpen aan het tijdsdictaat, dan verandert het in een live-scratch of rap, die het moet stellen zonder de glamour van een uitvoerend artiest. Hun live performance heeft geniale trekken. Ter plekke ontstaat een kortstondig meesterwerk dat vervolgens in de ether verdampt. De zorgeloze omgang met het copyright is een niet onbelangrijke randvoorwaarde. Het graaien in het wereld-media-archief staat op gespannen voet met de rechtsstaat. Maar die weet de vrije radio buiten de deur te houden.

In tegenstelling tot de tijdgeest, die inzoemt om uit het muziekkarsenaal een stroming te destilleren, kiest de mix voor een maximale diafragma-opening. Elk geluid, iedere muziekstroming kan dienen als materiaal. De mixture is geen specialistisch genre, dat geserveerd wordt voor een kleine groep liefhebbers. Het is een expeditie naar het binnenste van de radio. De voorliefde voor het mixen geeft de overgang aan van alternatieve media, die nog een lacune in het bestaande aanbod willen aanvullen, naar soevereine media, die zich hebben losgemaakt van al het potentiële luisterpubliek. Zij zien zich niet als onderdeel van de burgerlijke (tegen)openbaarheid of het media-aanbod en kijken daar hooguit van buitenaf tegenaan. Wat anderen uitzenden is niet meer dan materiaal. Actualiteit is één archief onder vele. Soevereine media

zijn een uitwas van de 'emancipatie van de media' en laten het communicatiemodel achter zich. Vendex van *Radio Patapoe*: *Ik geloof in de toevallige luisteraar, dat ben ik zelf ook. Patapoe heeft geen publiek dat van de waarheid voorzien moet worden. Wij doen nooit alsof wij de enige zijn die de luisteraar van informatie voorziet. Patapoe is geen platform of uitwijkhaven, het is een doel op zichzelf.*

De Amsterdamse soundblenders zien zichzelf niet als onderdeel van een techno-avantgarde. Het stoeien met dure speeltjes omwille van de vorm wordt elitair gevonden. Inzet is niet een verjongingskuur van de kunst, maar ethervervuiling, die de overproductie van de normale media gebruikt. Anders dan de dandy, die graag aanpapt met de heersende klasse of onderwereld en wiens excentrieke decadentie een kwestie van identiteit wordt, draagt de soeverein zijn ode op aan al het gangbare, dat als behang de aankleding van onze mediale ruimte bepaalt.

Samba, soul of schlagers worden niet opgewarmd om als nieuwste kult of Gouwe Ouwe in te spelen op het collectief geheugen, dat zich graag laat oprispen. Hier wordt geen *audio history* bedreven, die bijna uitgestorven muziekstijlen op de praatstoel zet opdat ze in de popgeschiedenis worden bijgezet. Het bijeengeraapte materiaal wordt onderzocht op zijn aliënering-vermogens. Het afval gaat mee op reis en wordt met een zeker respect bejegend als de vreemdeling, waar men onderweg de tijd mee doorbrengt. Het processen is geen geweldsact. Het gaat hier niet om een rituele uitdrijving van een demon die in de media zou huizen. De mix geeft aan dat we door een immense leegte heen moeten trekken, alvorens bij een nieuwe betekenis aan te komen.

Soevereine media zijn zowel in hard- als software door en door hybride. Oud en nieuw, populair en obscuur, triviaal en heftig, alles wordt samengesmeed tot een verbluffende totaalmix. Het zijn de mengmeesters die afgedankte recorders aansluiten op high tech samplers en een versneden rede van Bush larderen met een talentencursus, wat geblaf en een dansorkestje. Arjan van de *ok Show*: *Ik draai lange stukken hersenverruimende muziek uit de jaren zestig, gemixt met psychedelische platen uit de jaren dertig, zoals Cab Calloway. Dat mogen dan hits zijn geweest, maar die zitten wel heel raar in elkaar.*

Het ironisch mediagebruik kent geen sub-culturele equivalent, die op straat of in de kroeg wordt uitgedragen. Soevereine media bouwen aan een parallel universum dat de klassieke ruimte van de polis niet langer kruist. De voddendrapers bewegen zich onopvallend door de officiële werkelijkheid van winkelcentra, rommelmarkten en vuilnisboten. De *Otaku's* Europese stijl maken niet langer een wandeling door de leesbare stad, maar houden zich op in een nieuwe ruimte, waar het imaginaire stukgoed van de 20ste eeuw ligt opgetast. Vingervlug, in één oogopslag, worden de cultuurdragers die ooit in de ramsj belandden op hun eigenaardigheid beoordeeld en stelt men in bioscopen, videotheken, tweedehands platenzaken en antiquariaten het eigen programma samen.

Mixers zijn de lijkpikkers en parasieten van de audio-visuele samenleving. Hun hergebruik geschiedt niet uit zuinigheidsoverwegingen, maar uit een obsessie voor opnames die aan de real-time mode ontglippen. Ze verliezen zich in de galaxis van alles wat ooit geregistreerd werd. Hammondorgels, dierengeluiden, sprookjes,





After countless mergers, closings, name changes, and secessions in the direction of legal local radio, three stations were finally left. The smallest is activist radio *De Vrije Keijzer* (The Free Kaiser), which delivers exclusively political information. *Radio 100* broadcasts seven days a week, from 5pm until deep in the night, and encompasses the whole spectrum from African and industrial music to doo-wop, house and reggae. The punk and hardcore station *Radio Dood* (Radio Death) was the predecessor of *Radio Patapoe* (Radio Patapoe), a younger and wilder sister of *Radio 100*, which with its 100 different programs has grown into a genuine multicultural institution.

The stations are associations of programmers, each with his/her own hour or more. There is no central editorial or direction. Those who dedicate themselves have all the say. The free radio stations run on financial contributions by the programmers themselves, benefit concerts and profits from their own bars.

The information content is notably low; very little paper is involved. Commentaries and documentaries are conspicuous by their absence. The strength lies in the 'live' aspect, not in professional equipment or journalistic technique. Homemade FM transmitters are used along with run-of-the-mill consumer electronics. In contrast to tv or video, radio need cost virtually nothing. It's all done according to the maxim: *They have all the money, but no time. We have all the time in the world, but no money.* Carefree experimentation with sound is made possible by all this.

Next to independent labels and world music, radio plays and shows with drop-in guests, the mix shows provide the most distinctive sound of the Amsterdam stations. They represent nothing and no one. Mixers create their own sound universes, which stretch infinitely far in both length and breadth. They bob about in a sea of free time. Duration is the essence of their concoctions. If the mix is subjected to the time diktat, then it turns into a live scratch or rap, making do without the

glamour of a performing artist. These live performances have traces of genius. A fleeting masterwork is born there and then and evaporates into the ether afterwards. A careless attitude to copyright is a not unimportant precondition. Rummaging in the world media archive is

not compatible with the constitutional state. But the latter excludes free radio.

As opposed to the spirit of the times, which zooms in so as to distill a trend out of the musical arsenal, the mix chooses the maximum aperture. Any sound, any musical current can serve as material. The mixture is not a specialized genre, dished up for a small group of fans. It is an expedition to the innermost recesses of radio. The penchant for mixing represents the transition from alternative media, which are still trying to fill a lacuna in the existing supply, to sovereign media, which have detached themselves from the potential listening audience. They do not see themselves as part of bourgeois

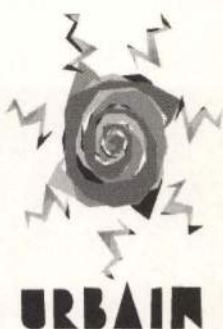
(anti)openness or the range of media choices; at the most they observe them from outside. The things others broadcast are nothing more than usable material. News is one archive among many. Sovereign media are fallout from the 'emancipation of the media', and they abandon the communication model.

Vendex from *Radio Patapoe*: *I believe in the chance listener; I'm one too. Patapoe doesn't have an audience that has to be supplied with the truth. We never act like we're the only ones providing the listener with information. Patapoe is not a forum or an alternative; it's a goal in itself.*

Amsterdam's sound blenders don't see themselves as part of a techno-avant-garde. Playing around with expensive toys for the sake of form is seen as elitist. The point is not a rejuvenation

cure for art, but airwave pollution that makes use of the overproduction of the normal media. Unlike the dandy, who likes to suck up to the ruling class or the underworld and whose eccentric decadence becomes a question of identity, the sovereign dedicates his tribute to

## Mediamatic's favourite Radio Stations



### Radio Romantique Urbain

Iedere vier uur een directe verbinding met het soundscape vanaf een andere beroemde stedelijke lokatie ergens ter wereld: Picadilly Circus, de Spaanse trappen te Rome, de Ramblas te Barcelona, Times Square New York, Omonia Athene.

De verslaggevers provoceren de omstanders soms tot uitspraken, maar zonder dat die enige documentaire of nieuws-waarde hebben. Het geluid van de taal als onderdeel van het stedelijk landschap.



Every four hours a live connection to the soundscape of a different famous urban location somewhere in the world: Piccadilly Circus, the Spanish steps in Rome, the Ramblas in Barcelona, Times Square in New York, Omonia, Athens.

Sometimes the reporters provoke pronouncements from passers—by, but nothing of any documentary or news value. The sound of language as part of the urban landscape.

Mediamatic 6 # 4

page 223



CHARLEY TOOROP

by

CHARLEY TOOROP

Non Stop Hits a Gogo, toespraken van John Kennedy, Nederlandse cowboymuziek. Arjan: *Ik koop bijna nooit nieuwe platen. Ik vind ze op straat of in achterafwinkeltjes en krijg ze van mensen die ze anders zouden weggooiden. Ik koop geen elpees boven de f3,-. Ook maak ik zelf muziek en krijg demotapejes. Je bent eigenlijk een archeoloog of archivaris. Je vindt handrecorders op straat, antwoordapparaten met de cassette er nog in en het zal niet lang meer duren of je vindt ook cd-spelers.*

*Luister of Sterf*

Vendex is blij dat er geen media-aandacht is voor Radio Patapoe. Als wij iets willen zeggen, dan hebben wij daar onze zender voor. Wij delen geen complimenten uit aan andere media en zitten daar zelf ook niet om verlegen. De slogan van Patapoe luidt: *Beter bestand tegen een jonge wereld.* Alhoewel de officiële media steeds vaker berichten over 'de media', mag de eigen apparatuur niet zichtbaar of hoorbaar worden gemaakt. De techniek is in deze kringen nog steeds een hinderlijke factor, die moet worden overwonnen. De belofte die de digitale high tech in zich heeft is dat ooit storing en ruis zullen zijn uitgebannen. Vendex: *Als je een signaal door 40 km koperdraad laat lopen, vind ik dat je dat mag horen. De dure apparatuur die gewone stations gebruiken levert alleen maar meer stilte op. De vu-meters van echte apparaten slaan nog uit bij -50 db terwijl een gewoon deck maar tot -20 db gaat. Ze zijn stiller dan stil. De harde en zachte geluiden worden verder uit elkaar getrokken. Waarom zou je recht hebben op zoveel stilte? Media worden er niet geloofwaardiger op naarmate ze meer van hun werkwijze laten zien. Ik vind het heel gezond te twijfelen aan de beelden die worden toegediend. Het tonen van de cameraman maakt het er heus niet aannemelijker op.*

Patapoe noemt zich 'multirationeel'. Ze wil meer zijn dan alleen multi-cultureel en multi-raciaal. *Die woorden geven geen oplossing aan, ze gaan niet verder dan het tolereren van anderen. Maar toch loopt dat mis omdat iedereen denkt het prima te weten en anderen de schuld geeft vanwege hun bekrompenheid. Zij hebben een gebrek zodat ze niet dezelfde verlichte inzichten hebben als ik. Multirationaliteit gaat tegen deze houding in en stuurt aan op het accepteren van verschillende rationele conclusies, die naast elkaar kunnen bestaan.*

De emancipatie van de luisteraar werd tot dusver het duidelijkst verwoord door de vergane punkzender Radio

Dood met hun credo *Luister of sterf. Vendex: Bij Dood werd in de microfoon geschreeuwd: Zet nu je radio aaaaaaah. Ik wil dat mijn stem kan doden. De gewone luisteraar met zijn burgerlijke normen moest maar uit het raam springen. Gooi al je platen weg! Maar die slaven in hun eensgezinswoning met bankstel luisterden sowieso niet omdat punkmuziek voor niet-ingewijden niet om aan te horen schijnt te zijn. Het was een knipoog, want de punkers die toch luisterden voelden zich hierdoor niet aangesproken. Als er gebruld werd: Zet nu je radio af werd het juist extra leuk. Pas als ze hun mond*

*hielden zette je je radio uit. Ben jij publiek? Hoepel op! Sommigen vonden dat ziek. De luxe dat je radio mag maken, mocht niet worden misbruikt. Maar het getuigt juist van een realistische kijk op het medium om te zeggen dat als je het niet leuk vindt, je de radio maar af moet zetten. Wij draaien hier onze muziek en wat jij daarvan vindt kan me geen ene veet schelen. En ondertussen de mooiste programma's maken, dat was de kunst.*

Bij Dood had de puinhoop methode. Zowel de makers als de vele gasten die in de studio rondhingen, waren meestal stoned en dronken. De onverschilligheid, die punk eigen is, werd losgelaten op het medium zelf. Geen eerbied voor techniek of schroom voor verbreiding door de ether, die alternatieve radio's nog kenmerkt. Vendex: *Men raffelde het programma graag af. Je hoort het vaak in de soep lopen. Ik heb een opname van de 'Afgezaagde Top 20', de meest afgezaagde punk- en hardcoreplaten van 1986, gepresenteerd door Pluimpje. Er waren bij nummer vijf al mensen de studio uitgegaan. Bij nummer drie wordt Pluimpje zo ziek dat hij de studio verlaat en een toevallige voorbijganger de Top 20 moet afmaken.*

Andere stations zouden zich doordergeren als men zich er zo vanaf maakte. Wij zouden nooit echte radio worden, dat stelletje losgeslagen punkers.

Dood speelde zich consequent in het rood af. Overmodulatie en rondzingen waren onderdeel van de presentatie. Krakende schuiven, avondse microfoons, decks die cassettes opeten en een beroerde voorafluistermogelijkheid waren geen gebrek dat verhuld moest worden, maar een eigenschap van het eindsignaal.

Het maken van een hardcore-programma is hard werken aangezien de nummers zo kort duren. Vendex: *Als je volgens het boekje plaatje-praatje-plaatje werkt om het interessant te houden, word je gek. Dus is het beter om direct*

Mediamatic 6 # 4

pagina 224



LUCAS CRANACH

in 1550 door


LUCAS CRANACH

Mediamatic's favourite  
Radio Stations

**PRIVACY**

Radio Privacy

Inbrekersbendes die alleen intieme documenten stelen. Fotoalbums, dagboeken, brieven, bandopnames, video. En daaruit voorlezen, die beschrijven of het geluidsspoor doorschakelen. Beyond Candlelight.



A burglary gang that steals only intimate documents — photo albums, diaries, letters, tape recordings, videos. These are read aloud or described, or their soundtracks broadcasted. Beyond Candlelight.

☛ all things current, to the wallpaper which determines the decor in our media space.

They are not warming up samba, soul or schmaltz as the latest cult item or golden oldie for the purpose of playing on the collective memory, which so likes to be refreshed. They are not practicing audio history, trotting out near-extinct musical styles to get them interred in pop history. Material is collected and examined for its alienation potential. Trash is taken along on a trip, and treated with a certain respect, like a foreigner one passes the time with during travel. The processing is not an act of violence. It's not about ritually driving out some demon thought to reside in the media. The mix shows us that we must travel through an immense empty space before we arrive at a new meaning. Sovereign media, in their hard- as well as software, are hybrids through and through. Old and new, popular and obscure, trivial and heavy, everything is forged together into a stunning total mix. It is the mixmasters who connect discarded tape recorders to high-tech samplers and lace a cut-up Bush speech with a language course, barks and a dance orchestra. Arjan from the *OK Show*: *I play long pieces of mind-broadening music from the 60s, mixed with psychedelic records from the 30s, like Cab Calloway. Those might have been hits then, but they're really strangely made.*

This ironic use of media knows no subcultural equivalent spreading in the street or in the pub. Sovereign media build on a parallel universe that no longer intersects with the classic space of the polis. The junk collectors move unobtrusively through the unofficial reality of shopping centres, flea markets and garbage boats. These European style *otaku* are no longer wandering through the readable city; they're moving in a new space, where the imaginary mixed cargo of the 20th century is piled up. Culture carriers once tossed into the trash for their oddity are nimbly assessed at a glance for singularity, and one assembles one's own program in movie theatres, video shops, used record stores and antiquariats.

Mixers are the vultures and parasites of audio-visual society. Their recycling has nothing to do with economic considerations, but comes from an obsession with recordings that have escaped real-time mode. They lose themselves in the galaxy of everything that has ever been recorded. Hammond organs, animal noises, fairy tales, non-stop hits a-go-go, speeches by John F. Kennedy, Dutch cowboy music. Arjan: *I almost never buy new records. I find them on the street or in little out-of-the-way shops and get them from people that would otherwise throw them away. I never pay more than Dfl.3 for a record. I also make music myself and get demo tapes. It's like being an archeologist or an archivist. You find tape recorders on the street, and answering machines with the tapes still in them, and it won't be long before you find CD players too.*

### Listen or Die

Vendex is glad Patapoe doesn't get any attention in the media. *If we want to say something, we have our transmitter for that. We don't hand out compliments to other media and we're not dying to. Patapoe's slogan is Stand up Better to a Young World. Although the official media are reporting more and more frequently on 'the media', their own*

equipment is not allowed to be seen or heard. In those circles engineering is still a hindrance which needs to be surmounted. The promise implied by high-tech is that one day static and noise will be banished. Vendex: *If you put a signal through 40 km of copper wire, I think you should be able to hear that. That expensive equipment that normal stations use only produces more silence. The vu meters on real equipment work down to -50 db while a regular deck only goes to -20 db. They're quieter than quiet. The loud and soft sounds are pulled further apart. Why should you have a right to so much silence? Media don't become any more credible the more they show of how they work. I think it's very healthy to doubt the images being administered. Showing the cameraman really doesn't make it any more convincing.*

Patapoe calls itself 'multirational'. It wants to be more than multicultural and multiracial. *Those words don't indicate a solution; they don't go any further than toleration of others. But that still doesn't work, because everyone thinks they know best, and blame others for their narrowmindedness. Like, they have some kind of flaw so they don't have the same enlightened insights as I do. Multirationality goes against this attitude and aims for the acceptance of various rational conclusions, which can all exist at once.*

The emancipation of the listener has until now been the clearest articulation by the defunct punk station Radio Dood, with the credo, *Listen or Die*. Vendex: *At Dood they'd scream into the microphone. Turn your radio off nowwww! I wish my voice could kill. The average listener with his bourgeois norms could just go jump out the window. Throw all your records away! But those slaves in their one-family residences with their sofa sets didn't listen anyway, because punk seems to be unlistenable for the non-initiated. It was just a wink, because the punks that listened didn't feel it was directed at them. If someone bellowed Turn your radio off now that made it extra cool. You only turned the radio off when they shut up. Are you a listener? Get lost! Some people thought it was sick. You're not supposed to abuse the luxury of being able to do radio. But it attests to a realistic view of the medium to say that if you don't like it, you should just turn it off. We're playing our music here and I couldn't care less what you think of it. And doing the greatest shows meanwhile; that was the art.*

At Dood the mess had a system. The programmers as well as the many guests hanging around the studio were usually stoned and drunk. Punk's characteristic indifference was unleashed on the medium itself. There was none of the respect for engineering or fear of spreading out over the airwaves which still characterizes alternative radio. Vendex: *People liked to do a sloppy job. You'd always hear them messing up. I have a tape of the 'Overplayed Top 20', the most overplayed punk and hardcore records of 1986, presented by Tuft. By number five people were already leaving the studio. By number three Tuft got so sick that he left the studio and a chance bystander had to take over the Top 20. Other stations would go crazy if people blew things off like that. We could never become real radio, that bunch of wayward punks.*

Dood consistently took place in the red. Overmodulation and feedback were part of the show. Crackling faders, broken-down microphones, decks that ate cassettes and awful cuing capability weren't a flaw that needed covering up, they were a property of the final signal.

Mediamatic 6 # 4

page 225



J.B.C. COROT

in 1826 by

ERNST FRIES

een compilatie te maken en er na vijf nummers weer in te komen met *Dat was punk hè!*, Lekker gepogoot, Gooi nu je stoelen uit het raam! De prestatie van *Radio Dood* was dat ze als geen ander een muziekgenre zo grondig uitdiepte.

*Radio Dood* introduceerde een eigenzinnige mediaschakeling: het integraal uitzenden van speelfilms op de radio. Vendex: Om de zender stabiel te houden, stond hij 24 uur per dag aan, terwijl maar vier dagen in de week werd uitgezonden. Om de nacht door te komen is het leuk om een horrorfilm te draaien, omdat ze griezelig zijn en het geluid van zulke films zo goed is. Ik vind beeld overbodig. Het ligt er zo dik bovenop dat de special effects nep zijn. Het meeste beeld is lelijk en nep en overtuigt me niet. Het is zo'n verspilling om iets zogenaamd realistisch in beeld te brengen, dat lukt toch nooit. Je gelooft je oren, terwijl je het beeld wantrouwt.

De kracht van het film luisteren en radio kijken zit in de suggestie. *Evil Dead* is qua geluid één van de beste. Of neem zo'n slechte science fiction waarin een vrouw de hele film door zit te schreeuwen, echt walgelijk. Of de Japanse *Inframan*, een kruising tussen science fiction en vechtfilm. Elk monster dat erin voorkomt maakt een apart geluid. Iedere beweging die *Inframan* maakt heeft een eigen karakteristiek. Duitse tv krimi's als *Derrick* en *Tatort* doen het ook goed. Film en tv klinken natuurlijker op de radio, ze zijn minder gekunsteld dan een hoorspel. Je kunt gaan fantaseren wat voor beelden erbij horen, net als bij het lezen van een boek. Dat wordt nog eens versterkt door alle details die je hoort, een kopje, het schuifelen, geritsel. Films weten dat zeer geraffineerd neer te zetten.

### Wentelen in Mediamodder

De groep STORT, die naast radio ook performances, video en muziek maakt, had bij *Radio Dood* het programma *Vox Christiana* (het platenlabel van de Paus). Zij tekenden voor 'ongecoördineerde radioterreur'. We beweerden dingen waar we zelf niet achter stonden. We speelden voor bekeerde christenen. Alles wat voor handen kwam werd verpulverd, vermalen, uitgedroogd. Een orgie van geluiden, heerlijk om in te baden. Het kan rauw opgediend worden of al zijn voorbewerkt. Het versnijden wat wij doen is een hoop werk, 20 minuten voor 2 minuten geluid. Onze programma's hebben geen feed-back mogelijkheid, maar als we ons geluid en public laten horen, komt er heel wat los. Dan wordt het knokken. Het is heel makkelijk om universele gevoelens om te zetten in een lachbui. Maar radio alleen is minder grof of schokkend; het publiek is niet bij de uitzending en kan niet direct reageren. Mensen weten niet waar de radio is, dus aanvallen is er niet bij.

STORT haalt zijn materiaal vooral uit de tv. We isoleren de tekst van het beeld. In het televisienieuws zit de ideologie vaak in de tekst. Het idee over wat het beeld betekent komt dan meer naar voren. Als je de tv hoort, roept dat gelijk beelden op. De tv is een betere bron dan radio, omdat ze dingen vaak simpel voorstelt. Een bekend fragment sleept een hele context met zich mee. Sommige uitzendingen zijn zo slecht, dat het erom schreeuwt misbruikt te worden.

Nu maakt STORT een nachtprogramma bij *Radio 100*. Eén van de bronnen die ze gebruiken is eigen muziek, gemaakt op synthesizers, samplers en computers. Donkere apocalyptische tonen, die worden afgewisseld met *Doris Day* en *Frankie Laine*. STORT ziet zich niet graag geplaatst in het hokje van de industriële muziek. Dat zou

het tegenovergestelde zijn van de ideeën daarachter.

*Soundscaping* biedt juist de ruimte en laat zich niet zomaar reduceren tot een genre. De geschiedenis van het mixen is snel geschreven: de *détournement*-technieken van de situationisten, *musique concrète*, de cut-up van *Burroughs*, *John Cage*...

STORT: Natuurlijk zijn wij surrealisten. Zelfs de futuristen ondernamen al dergelijke experimenten. Zodra de bandrecorder er was, begon men geluid in stukken te hakken. De eerste montage-plaat is uit '48, van *Pierre Henri*, die je zo naast een industriële band als *Étant Domés* kan zetten. We hoefden dezelfde groteske overdrijving als de surrealisten, en meer nog het carnavaleske, dat we in onze orgies oproepen. De *avant-gardes* zijn een integraal onderdeel geworden van de cultuur, waar je vrijelijk uit kunt putten. Je hoeft je dus niet expliciet tot deze stromingen te bekennen, of er ook maar iets vanaf te weten. Je wordt geen slachtoffer van de media zolang je ze gebruikt. Daarom zweigen we in de media, op een *Rabelaiske* manier. De signalen zijn voor ons niet immaterieel, maar tactiel. We wentelen ons met veel plezier in de mediamodder.

Ook de eigen geschiedenis blijft onbekend, om geen balast mee te hoeven dragen. De grootvader van de Amsterdamse mix, *Radio Rabotnik*, die met behulp van bandlussen geluidslandschappen ontwierp, is achter de horizon van de Godenschemering verdwenen.

### Deformatief Amusement

Voor Arjan van de ok *Show* is de mix geen aanval op de luisteraar, zoals de punk die declameerde. Hem gaat het om een sfeer die wordt neergezet: Ik heb totaal geen muziekvoorkeur. Het enige criterium is dat het me iets doet. Het maken van een programma is zo'n rare ervaring: misschien luisteren er duizend mensen naar je en misschien wel geen hond. De luisteraar wordt een abstract begrip. Je bent zelf ook luisteraar. Dan hoor je of iets goed in elkaar zit. Als het met mij goed gaat, zal de luisteraar het ook wel goed ontvangen. De kunst van mixen is in de filosofie van de ok *Show* het geruisloos opbreken van een atmosfeer die is opgebouwd. Arjan: Mijn mixen bestaan uit muziek, gesproken woord en achtergrondgeluiden. Ik loop altijd met mijn walkman over straat om iets op te nemen. Of je gebruikt het geluid van je voorganger, dat je misschien achterstevoren draait. De laatste groef van een elpee kan heel mooi zijn als je die vijf minuten door laat klinken. Ik zeg niet dat je het moet begrijpen hoe ik van de hak op de tak spring. Radio moet je oor een massage geven. Hoe kitsch de plaat ook mag wezen, er moet gevoel in zitten. De gangbare muziek zal ik eerder gaan verkraften. Over muzak draai ik een gitaarsolo of een grof verhaal.

Een techniek die de ok *Show* inzet is het spelen met de speedcontrol van het cassetdeck, het met de vingers draaien van een elpee, of twee dezelfde platen op twee pickups, met een kleine verschuiving ertussen. Arjan: In de begintijd verknipten we reclameboodschappen, het weerbericht en het nieuws. Wat bij mij terugkeerde was 'Verhalen van Ome Bob', waarin de hele wereldhistorie bij elkaar gemixt werd: *Jimi Hendrix* die tijdens de Tweede Wereldoorlog in Nederland was, iets wat totaal niet kan, maar wat je zo plausibel mogelijk probeerde te maken.

Een tijd werkte Arjan samen met *Miss Akira* en dokter *Beeldplaatje*. Hij neemt stemmen op en heeft altijd z'n walkman op zak en maakt opnames in de supermarkt. Een zin die hij mooi vindt schrijft hij op een papertje, met

Mediamatic 6 # 4

pagina 226



MICHELANGELO

BUONARROTI

by

GIULIO BONASONE

☎ Doing a hardcore show is hard work since the songs are so short. Vendex: *If you work by the book, song-talk-song, to keep it interesting, you'll go crazy. So it's better to make a compilation right away and come back in after five songs with Now that was punk!, What a great slam!, Now throw your chairs out the window. Radio Dood's achievement was that it gave thorough depth to a musical genre like no other.*

Radio Dood introduced a unique media connection: radio broadcasts of complete feature films. Vendex: *To keep the transmitter stable, we kept it on 24 hours a day, but we only broadcast four days a week. To pass the night it's fun to play a horror film, because they're grisly and they have such good sound. I find the pictures superfluous. The special effects are laid on so thick that they're fake. Most of the pictures are ugly and fake and don't convince me. It's such a waste to depict something as so-called realistic; it'll never work anyway. You believe your ears, but you distrust the picture.*

The strength of listening to film and watching radio is in the suggestion. As far as sound goes, *Evil Dead* is one of the best. Or take one of those bad sci-fis where a woman is screaming all through the film — really disgusting. Or the Japanese *Inframan*, a cross between science fiction and a martial arts film. Every monster in that makes a different sound. Every movement *Inframan* makes has its own special quality. German cop shows like *Derrick* and *Tatort* are good too, film and tv sound more natural on the radio; they're less artificial than a radio play. You can fantasize what pictures go with them, just like when you read a book. That's strengthened more by all the details you hear, a cup, shuffling, rustling, films can capture that in a very refined way.

### Wallow in Media Mire

The group STORT (Dump), who besides radio also do performances, video and music, had a program called Vox Christiana (the Pope's record label) on *Radio Dood*. They were in favor of 'uncoordinated radio terror'. We said things we didn't believe. We posed as converted Christians. Everything we got hold of we smashed, pulverized, dried out. An orgy of sounds, wonderful to bathe in. It can be served raw or be pre-treated. The cutting-up we do is a ton of

work, 20 minutes for two minutes of sound. Our shows have no feedback capability, but when we play our music in public, all hell breaks loose. It's a riot. It's very easy to translate universal feelings into a laughing fit. But just radio is less crude and shocking; the audience isn't at the broadcast and can't react directly. People don't know where the station is, so attacks don't enter into it.

STORT get most of their material from tv. We isolate the text from the picture. On the tv news the ideology is often in the text. The idea about what the pictures mean comes out more then. When you hear the tv, that instantly evokes images. tv is a better source than radio, because they often present things very simply. A familiar fragment carries a whole context with it. Some broadcasts are so bad, they're just screaming to be misused.

STORT now do a late-night show on *Radio 100*. One of the sources they use is their own music, made on synthesizers, samplers and computers. Dark, apocalyptic tones are alternated with Doris Day and Frankie Lane. STORT does not like to be lumped in with industrial music. That would be opposed to the ideas behind it. Soundscaping offers space and refuses to be reduced to a genre just like that. The history of mixing is quickly written: the *detournement* techniques of the situationists, *musique concrète*, Burroughs' cut-up, John Cage... STORT: *Of course we're surrealists. Even the futurists were already conducting similar experiments. As soon as the tape recorder was there, people started cutting sound into pieces. The first montage record is from '48, by Pierre Henri, who you could easily put next to an industrial band like Etant Donnés. We practice the same grotesque exaggerations as the surrealists, and even more the carnivalesque,*

*which we evoke in our orgies. The avant-gardes have become an integral part of culture, and you can freely draw on them. So you don't have to explicitly acknowledge you belong to any of these movements, or even know anything about them. You won't be a victim of the media as long as you use them. That's why we revel in the media, in a Rabelaisian way. To us the signals aren't immaterial, but tactile. We wallow with great pleasure in the media mire.*

*Mediamatic's favourite  
Radio Stations*



**OPEN EAR**

*Radio Open Ear*

Met zorg gepresenteerde live-uitstapjes naar radiostations in lange, midden, korte en ultrakorte golf, alsmede de marineband, de politiefrequentie en eventuele piraten.

Programma's met collages van bijvoorbeeld Zuidoostaziatische, Afrikaanse enz. zenders. Sommige programma's gebruiken ook het geluid van televisieprogramma's.

☎

Carefully presented live jaunts through long, middle, short and ultrashortwave radio stations, as well as the maritime band, the police frequency, and maybe a pirate or two.

Programs with collages of, for example, south east Asian and African stations. Some programs also use the sound from tv shows.



Radio 100 (100 MHz FM),  
Postbus 10096,  
1001 EB Amsterdam,  
tel. 020 6163421.

Radio Patapoe  
(101.5 MHz FM),  
Postbus 3369,  
1001 AD Amsterdam.

Mediamatic 6 # 4

pagina 228



RUBENS

in 1624 door

RUBENS

Een uitvoerig interview met DFM/ARTBURO is te vinden in *Arcade #2* 1990. Uitgeverij Ravijn, Amsterdam.

Een extended version van dit artikel, tezamen met het *Manifest voor de Soevereine Media* en het DFM/ARTBURO-interview, zijn in het Duits verschenen onder de titel *Hör zu oder Stirb* bij Edition M-Archiv, Berlijn 1992.

de tijdsaanduiding erbij. Z'n hele kamer ligt er vol mee. Als hij een verhaal wil maken legt hij ze op volgorde, wat een hele arbeidsintensieve werkwijze is. De achtergrondmuziek zet hij op een bandlus en plakt vervolgens de stemfragmenten achter elkaar. Met Miss Akira deed ik spontane toneelstukjes, je verstand op nul zetten en dan flapt alles er vanzelf uit.

Veel technieken leerde Arjan bij DFM-Radio-televisie, die jarenlang bij Radio 100 live-mixes maakten en onder de naam ARTBURO performances doen. DFM was zowel kritisch naar de gevestigde radio toe, als ontregelend bezig binnen Radio 100. Ze vielen de studio binnen, kaaptten een programma of gingen direct bij de zender het signaal vanuit de studio verstoren. DFM ging vanaf 12 uur de hele zaterdagavond door en presenteerde dan om 11 uur 's ochtends vanuit het café een ontbijtshow. Voor andere deejays was dat heel onwettelijk.

DFM combineerde de mix met een showelement. De groepsleden namen voortdurend andere gedaantes aan. Als het ging vervelen, verzonden men een nieuwe naam en een andere formule. Dat gaf meteen het sfeertje weer waarin de hele mediamaffia bezig was. Chris van DFM: Een omroeporkest mocht bij ons niet ontbreken. Dat bestond uit een handvol cassettes. Gebrek aan gasten? Geen probleem, er is altijd wel een aantal alter ego's voorhanden. Radio is het intiemste van alle media en dit geldt in het bijzonder voor de nachtelijke uurtjes. Met een paar vrienden en een gezellig sfeertje binnen de studio maak je zo een paar uur vol. Als er dan nog luisteraars telefonisch reageren, krijg je hun interpretatie van wat je gemaakt hebt te horen. Die reacties werden opgenomen en ook weer uitgezonden, maar wel geknipt of gemixt om het deformatoerisch aspect te behouden.

Deformatie betekent niet alleen hergebruik van fragmenten die door anderen of jezelf zijn gemaakt. Het geeft ook aan in hoeverre de luisteraar meegesleept wordt door het nieuwe produkt dat tot stand komt. Pas als dat gebeurt, is diegene gedeformeerd. Voor DFM is deformatie geen hervorming van de gangbare informatie en reformatie. Ze zijn gelijkwaardig. Chris: Informatie is een zo scherp en helder mogelijke voorstelling van zaken. Deformatie is een breder bewustzijn. Maar wanneer het bewustzijn uitdijt wordt het vager en is het niet meer in een Hier en Nu te passen, het wordt algemener. Een deformatoerische techniek is

het remix-principe. Daarin worden delen van wat eerder gemaakt is, gebruikt als grond- en delfstoffen ter deformatie. Deze worden uit alle media gedolven.

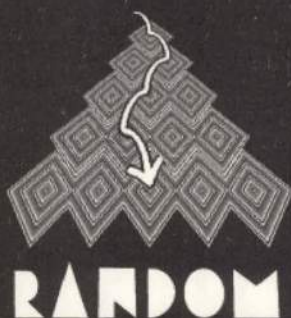
Ondanks de chaos die werd toegelaten, was er in de DFM-nacht wel sprake van een achterliggende structuur. Anders was 14 uur uitzenden niet vol te houden. Het 'totaalprogramma' opende met een zeer gevarieerd aanbod. Daarna kwam een mix ('mixterieuze monumenten'), naadloos overgaand in de eindmix. Die bestond uit een

basistape van 20 minuten. Als die eenmaal op gang is en alle schuiven openstaan, kan die wel 4 of 5 uur doorgaan. Ieder onderdeel bestond weer uit een in- en uittro, die de mogelijkheid boden om al doende het programma samen te stellen. De LCD-show was een super spatial stereo programma en stond bij DFM te boek als het extreemste voorbeeld van media-ontwrichting. Chris: Het werd geproduceerd op twee gescheiden kanalen, Ben Anders en zijn vriendenkring namen het rechterkanaal en Chris van Willigenburg en de zijnen namen het linker voor hun rekening. Op die twee werden onafhankelijk van elkaar programma's gepresenteerd. Het was op meerdere manieren te beluisteren: mono, alleen links, alleen rechts, stereo en helemaal niet. Maar van Willigenburg deed iets wat niet hoorde. Hij ging naar het andere kanaal luisteren.

Het mixen is niet slechts het bedienen van de gehaktmolen, om zo veel mogelijk tot ruis te vermaken. Het is eerder een synthese van elementen die hun afzonderlijke identiteit door het mixen verloren hebben. Maar hun sfeer blijft wel behouden. Toek: Uit de mix komt een tendens naar voren, die kun je gaan lezen. Net als bij het scannen met de remote control. Als je eenmaal gewend bent aan het zappen kom je in een andere

gemoedstoestand. Hé, er is vandaag veel oorlog op tv. Het is sportdag. Het geluid wat we daar opzetten staat daar dan haaks op. Je kan eenmaal gemaakte chaos niet herhalen. De terror en de zwarte sfeer halen we er overigens uit. Die voedt alleen maar de angst van mensen. Het is niet moeilijk om mensen te shockeren. Je ziet bijvoorbeeld per ongeluk horrorbeelden. Maar uit dat materiaal worden wel je dromen gemaakt! Die informatie deformeert jou dan. Ik bestrijd negatieve informatie, we hebben een stuk of duizend censuurknoppen. Dus ook wij manipuleren met media. De meeste

## Mediamatic's favourite Radio Stations



### Radio Random

Een telefonische gluurder schakelt direct door. De radio wordt gevuld met brokken telefoongesprekken uit het Nederlandse telefoonnet. Ieder fragment duurt tien seconden. De schakeling is niet gestuurd door een alwetende telefoniste, maar door een netwerk van centrales, die van toevalsschakelingen gebruikmaken.



A telephonic peeping Tom. The broadcast is filled with ten second chunks of phone conversations from the Dutch telephone network. The switchboard is not controlled by an omniscient operator, but by a network of exchanges that make use of accidental connections.

☎ Their own history also remains unknown, so there is no baggage to carry. The grandfather of the Amsterdam mix, *Radio Rabotnik*, which designed audio landscapes with the help of tape loops, has disappeared behind the horizon of the twilight of the gods.

*Deformative Entertainment*

For Arjan from the *ok Show* the mix is not an attack on the listener, as declaimed by punk. To him, it's about creating an atmosphere: *I have no musical preference whatsoever. My only criterion is that it does something for me. Making a program is such a strange experience; maybe a thousand people are listening to you and maybe not even one dog. The listener becomes an abstract concept. You're a listener yourself too. So you hear if something's well put together. If it's going good for me, it will be received well by the listener too.* In the philosophy of the *ok Show*, the art of mixing is noiselessly breaking up an atmosphere that's been constructed. Arjan: *My mixing consists of music, spoken word and background noises. I always walk down the street with my walkman and tape things. Or you use the sound from the person before you, and maybe you play it backwards. The last groove of an LP can be really nice if you let it play for five minutes. I'm not asking you to understand how I jump from one thing to another. Radio should give your ears a massage. However kitschy a record might be, there has to be feeling in it. I'd rather rape the accessible music. Over muzak I play a guitar solo or a trashy story.*

The *ok Show* uses techniques like playing with the speed control on the cassette deck, spinning an LP with the fingers, or two identical records on two turntables with a slight delay between them. Arjan: *In the beginning we cut up commercials, the weather and the news. A recurring item was 'Uncle Bob's Stories', where the entire history of the world was mixed together — Jimi Hendrix in Holland during World War II is something that's totally impossible, but you tried to make it as plausible as you could.*

For a while Arjan worked with Miss Akira and Dr. Videodisk. He records voices and always has his walkman with him and makes tapes in the grocery store. When he likes a sentence he writes it down on a piece of paper with the exact time. His whole room is full of them. When he wants to make a story he sets them all in order, which is a very labor-intensive way of working. He puts the background music on a tape loop and then sticks the voice fragments together. *With Miss Akira I did spontaneous plays. You just put your brain in neutral and everything flaps out by itself.*

Arjan learned a lot of techniques at *DEM Radio-Television*, who made live mixes at *Radio 100* for years and now do performances under the name *Artbuero*. *DEM* was critical towards established radio, and created disorder inside *Radio 100* as well. *They'd crash the studio, hijack a program or go to the transmitter and directly interfere with the signal coming from the studio. DEM went all Saturday night starting at midnight and then presented a breakfast show out of Radio 100's cafe. For other DJs it was unreal.*

*DEM* combined the mix with a show element. The group members were continually assuming different identities. When it got boring, they invented a new name and a different formula. That immediately created

the impression that a whole media mafia was at work. Chris from *DEM*: *We had to have a network orchestra. It consisted of a handful of tapes. A lack of guests? No problem, there are always several alter egos around. Radio is the most intimate of all media and this is especially true in the nocturnal hours. With a couple of friends and a nice atmosphere in the studio you can easily fill a couple of hours. If there's a telephone response from listeners, you get to hear their interpretation of what you've made. Those reactions were taped and broadcast again, but first cut or mixed to preserve the deformative aspect.*

Deformation doesn't just mean reusing fragments made by yourself or others. It also indicates the degree to which the listener is carried along by the new product that comes into being. Only when that happens has that person been deformed. For *DEM*, deformation is not a reformation of the current information. The two are equal. Chris: *Information is representing things as sharply and clearly as possible. Deformation is a broader consciousness. But when consciousness expands it gets vaguer and can no longer be placed in the Here and Now; it becomes more general. One deformative technique is the remix principle, in which parts of what was previously made are used as raw materials for deformation. These are extracted from all media.*

Despite all the chaos that was permitted, there was a certain underlying structure to *DEM* night. Otherwise a 14-hour broadcast couldn't be pulled off. The 'total program' opened with a wildly varied content. After that came a mix ('mysterious monuments') which seamlessly segued into the end mix. This consisted of a 20-minute basic tape. Once this was underway and all channels were open, it could last four or five hours. Each part was made up of an intro and outro, which offered the opportunity of putting together the program as you went. The *100 Show* was a 'super spatial stereo program' and was known at *DEM* as the most extreme example of media dislocation. Chris: *It was produced on two separate channels. M. Different and his group of friends took the right channel and Chris van Willigenburg and his took charge of the left. Two independent programs were presented on the two channels. It could be enjoyed in various ways: mono, only the left, only the right, stereo or not at all. But van Willigenburg did something he wasn't supposed to. He listened in on the other channel.*

Mixing is not just running the meatgrinder in order to crush everything down to noise; rather, it is a synthesis of elements which lose their separate identities through the mix. Yet the mood is retained. Toek from *DEM*: *A tendency comes forth out of the mix and you can read it. Just like scanning with the remote control. Once you're used to zapping you end up in the other state of mind. Hey, there's a lot of war on tv today. Or it's sports day. The sound we put on top of it contrasts with it. Once chaos has been made you can never repeat it. We also remove terror and blackness. That only feeds people's fears. It's not difficult to shock people. For example, you accidentally see some horror pictures. But that material makes up your dreams! That information is then deforming you. I fight negative information; we have about a thousand censoring buttons. So we too manipulate with media. With us most information is subliminal.* translation LAURA MARTZ

☎ An extensive interview with *DEM/ARTBUERO* can be found in *Arcade #2, 1990*, Ravijn (published in Dutch), Amsterdam.

Mediamatic 6 # 4

page 229



TITIAAN

by

TITIAAN

An extended version of this article, together with the *Manifesto for the Sovereign Media* and the *DEM/ARTBUERO* interview, are published in German under the title *Hör zu oder Stirb*, Edition 10-Archiv, Berlin 1992

Niet alleen verminking van het lichaam of verlies van een  
 Het is niet louter het suggereren van een complete mens dat ons een scala va  
 Tegenwoordig gaat de complete mens zonder prothesen gehandicap

Mediamatic 6 # 4

pagina 230



REMBRANDT

door

REMBRANDT

# Kop Su

☎ The loss of part of one's body or one of its function  
 It is not only to suggest a complete human being that a range of  
 Nowadays, the complete human being without a prosthesis goe



ELHAAS

chaamsfunctie is een reden om een prothese aan te schaffen.

mechanische, elektronische of silicone delen aan het lichaam doet koppelen.

oor het leven. Deze dient als invalide beschouwd te worden.

*ggestie?*

ren't the only reasons for acquiring a prosthesis.

mechanical, electronic or silicone parts are coupled to the body.

through life handicapped. Such a person must be regarded as an invalid.

Mediamatic 6 # 4

page 231



JOUKE KLEEREBEZEM

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICES

Na mechanische prothesen, als voertuigen en machines, zijn het vandaag vooral de elektronische prothesen die het mensbeeld completeren. Dit komt niet zozeer voort uit een bewustzijn van beperking van lichaam en geest, maar eerder uit overmoed die ons doet vluchten in het uitvinden en de aanschaf van apparaten die aan onze mogelijkheden voorbijgaan.

De prothese maakte nooit deel uit van het menselijk lichaam. Ze begon daar waar het lichaam eindigt. Het begrip roept vooral het beeld op van mechanische hulpstukken voor mensen zonder ledematen of personen met aangebeten gebitten. Het beeld van apparaten die je ook weer makkelijk kunt afleggen of kunt ontkoppelen. Iets waar je niet mee gaat slapen, maar dat je wel onder handbereik bij je bed hebt liggen.

De prothese die het lichaam penetreert of zelfs ingebracht wordt is vooral te danken aan de ontwikkelingen binnen de medische wetenschap. Volgens Paul Virilio is het lichaam binnen de moderne wetenschap van genetische manipulatie en micro-electronica het exercitieterrein van 'slimme pillen' en zich voortbewegende electronica, zogenaamde animaten. Wij kunnen een invasie in het lichaam verwachten van hulpstukken die orgaanfuncties overnemen of herstellen.

Radio is ook een prothese. Radio behoort niet tot de generatie 'slimme pillen' of micro-electronica, die een functie van het lichaam overnemen. Het is een prothese die aan het oor wordt gekoppeld en die er voor zorgt dat wat op afstand wordt uitgezonden onze hersenen kan binnendringen. Een prothese die de reikwijdte van een zintuig vergroot, maar wel het lichaam penetreert met informatie. Radio, mits aangezet, presenteert wat oorspronkelijk afwezig is. Een nieuw element nestelt zich zo in onze nabijheid. Het veroorzaakt een telepresentie. Fysiek zijn wij niet aanwezig op de plek waar de ander sprak of waar een gebeurtenis zich voltrok. Of waar anderen gebeurtenissen lieten voltrekken. Het suggereert onze aanwezigheid,

maar maakt juist onze afwezigheid tot een feit.

De radio-prothese is beperkt van aard. Ze slaagt er niet in om andere zintuigen van het menselijk lichaam in te schakelen. De luisteraar is afgesloten van alle andere zintuiglijke informatie, die wel beschikbaar zou zijn geweest bij aanwezigheid op die andere plek. Het enige dat hem bereikt is een geluidsafdruk die

van een strijkplank en de reuk van warm wasgoed tot de auto schuin voor me waarvan de bestuurder driftig op het stuur zit te trommelen.

Gaat het hierbij om een steeds subtieler moment van de wil opleggen aan de prothese? Gaat de prothese die in het lichaam doordringt of ingebracht wordt niet steeds meer een eigen wil vertonen? Deze vraag geldt voor zowel de electronica in als buiten het lichaam, ook voor een prothese als radio.

Een oorlogsslachtoffer of een leproos kan een ingewikkelde worsteling voeren met het verlengstuk van zijn geamputeerde been, maar uiteindelijk legt hij zijn wil op aan dit mechanische apparaat, ook al heeft dat nog zo zijn beperkingen. Als luisteraar heb ik nog nooit mijn wil aan de radio op kunnen leggen. Hooguit door het uit te schakelen in opperste staat van verveling en daarmee werd het apparaat tevens nutteloos. Het zweeg en ik was op datzelfde ogenblik niet meer afwezig maar aanwezig. In zijn artikel *Der neue Raum im elektronischen Zeitalter* zegt filosoof/kunstenaar Peter Weibel hierover: *De media zijn tot een tweede virtueel lichaam geworden dat de mens niet verlaat. Zolang de televisie aanstaat, zolang de telefoon nog als een tweede mond spreekt en een foto aanwezigheid suggereert, zolang kan de mens zijn angst bannen.*

Het bannen van die angst begint feitelijk bij de geboorte, bij het aanvaarden van de gezamenlijke werkelijkheid, bij het gebruikmaken van taal, bij iedere vorm van communicatie. Het spreken plaatst je tegenover de ander. Het doorbreekt de stilte en maakt iets duidelijk over het anders zijn. En daarmee wordt ook iets gezegd over de afstand die geïntroduceerd wordt bij het gebruik van een verlengstuk.

Even terug nog naar de leproos van wie, laten we zeggen, het rechterbeen geamputeerd is. Er viel een stompje van zo'n tien centimeter te redden. Een stompje met een glanzend vel, dat wat koddig maar hulpeloos kan bewegen. Richtingloos. Er wordt een prothese aangemeten naar lengte en gewicht van het lichaam. De prothese kan aan het stompje worden bevestigd en met een lange broek daar over-

Mediamatic 6 # 4

pagina 232



EMILE ZOLÁ

in 1863 door

EDOUARD MANET

## Mediamatic's favourite Radio Stations



### Radio Bug

*Investigative reporting per richtmicrofoon en bug. Radicale openbaarheid van zaken en bestuur. De strategie van de luistervink als politiek vandaal. Illegaal en spraakmakend.*



*Investigative reporting via directional microphone and bug. Radically public business and management. The strategy of the eavesdropper as political vandal. Illegal, much talked about.*

zich in een elektronische ruimte bevindt los van de oorzaak die tot dat geluid heeft geleid. Dat geluid kan ook los van de gebeurtenis een eigen leven gaan leiden. Radio levert daarmee een gewaarwording op waarbij wij maar ten dele opgaan in wat er gepresenteerd wordt. Een elektronische illusie die bovendien een grote discrepantie vertoont met de situatie waarin de radioluisteraar zich bevindt. Situaties die variëren

☞ Aside from mechanical prostheses, like vehicles and machines, it is especially electronic prostheses which complete the image of the human being. This is not chiefly the result of an awareness of bodily and mental limitation; rather, it is recklessness which causes us to flee into the invention and acquisition of apparati which exceed our capabilities.

Prostheses never used to be a part of the human body. They began where the body ended. The concept 'prosthesis' mainly evokes images of mechanical aids for people missing limbs or of people fitted out with false teeth. The image of apparati which can be easily removed or un-coupled from one's person after use. Something which one doesn't take to bed, but does leave within reach of it.

Prostheses which penetrate the body or are even introduced into it are mainly the result of developments in medical science. According to Paul Virilio, to present-day science with its genetic manipulation and micro-electronics, the body represents a test-area for 'smart pills' and mobile electronic devices (so-called 'animates'). We may expect to see an invasion of the body by aids which take over organ functions or correct them.

Radio is also a prosthesis. Radio does not belong to the generation of 'smart pills' or micro-electronics, which take over body functions. It is a prosthesis which is coupled to the ear and which allows things which are broadcasted at a distance to invade our brains. A prosthesis which increases the range of a sense, but which also penetrates the body with information. Radio, if turned on, presents what originally was absent. A new element thus settles into our immediate vicinity. It causes a tele-presentation. We are not physically present on the spot where the other spoke or where the event occurred. Or where others let the events occur. It suggests our presence, but that is exactly what our absence makes into a fact.

The radio prosthesis is a limited one. It doesn't succeed in engaging

other senses of the human body. The listener is cut off from all other sense information which would be available if he were present at that other location. The only thing that reaches him is a sound-print which is located in an electronic space, separate from what caused the sound. This sound can also lead a life of its own, separate from the event. So radio produces a perception in which we only partially are absorbed into what is presented. An electronic illusion, which moreover displays a great discrepancy with the situation in which the radio-listener finds himself. Situations which vary from an ironing board and the smell of warm cloth to the automobile, straddling the road in front of me, in which the driver sits furiously thrumming his fingers on the wheel.

Is the moment of exertion of one's will on a prosthesis becoming more and more elusive, more and more difficult to determine precisely? Aren't prostheses which penetrate or are implanted in the body increasingly displaying a will of their own? This question applies to electronics both in and outside of the body, to a prosthesis like radio as well. While a victim of a war or leprosy can engage in a complex struggle with the extension of an amputated leg, ultimately he will impose his will on this mechanical device, though that may entail certain limitations. As a listener, I've never been able to impose my will on the radio. At best, I could turn it off in a state of utter boredom, rendering the apparatus useless at the same time. It shut up, and at that same moment I became not absent anymore, but present. In his article *Der neue Raum im elektronischen Zeitalter*, philosopher/artist Peter Weibel says about this: *The media have become a second, virtual body which never leaves one. As long as the television is on, as long as the telephone still speaks like a second mouth and a photograph suggests presence, people can banish their fear.*

The banishment of that fear actually begins at birth, with the

acceptance of a collective reality, with the use of language, with every form of communication. The act of speaking juxtaposes one to the other. It breaks the silence and makes something clear about other-ness. This also says something about the distance introduced by the use of an extension.

But let's return to the leprosy victim; let us suppose that it is his right leg which has been amputated. They managed to save a stump about 10 centimetres long. A stump with a shiny skin, which can move, but only slightly, oddly and helplessly. Without direction. A prosthesis is fitted, adjusted to the length and weight of the body. The prosthesis can be attached to the stump. Once it is covered by the legs of long trousers, an unsuspecting bystander in the street will notice no more than the victim's peculiar gait. But the leprosy victim realises the distance between the stump and the earth each moment anew. While the function of walking has been partially restored, it has also come to include a number of limitations, which started with the revelation of the illness. The electronic media offer you the possibility of turning limitations into habitual behavior.

### Gammy Prosthesis

I will leave the prosthesis department for a moment and turn to a much-used metaphor for the media in the Netherlands: the landscape. One should be able to localise radio somewhere out there. Looking out over this landscape, it seems to me to consist primarily of a series of technological developments and innovations. Radio, in that respect, has been a phase in those developments. In retrospect, a bit of a clumsy invention, which certainly was of importance and served an array of different purposes. But, at this moment, in the media landscape, there is no denying that radio is in the ghetto. Other media are more functional or can be hooked up to various human senses. If we are speaking of directed communication, telephone, fax and computer



ROUSSEL

heen kan de argeloze waarnemer op straat niet meer opvallen dan de getekende loopwijze. Maar voor de leproos is ieder moment weer duidelijk dat er een afstand is geïntroduceerd tussen het stompje en de aarde. Weliswaar is de loopfunctie gedeeltelijk hersteld, maar tevens heeft zich hij een aantal beperkingen eigengemaakt, die een aanvang namen bij het openbaren van de ziekte. Electronische media geven je de mogelijkheid om beperkingen je eigen te maken.

### Gemankeerde Prothese

Ik verlaat even de afdeling prothesen en keer mij naar een in Nederland veel gebruikte metafoor van de media als landschap. Radio moet daar ergens in te lokaliseren zijn. Als ik het overzicht bestaat dat landschap in de eerste plaats uit een reeks van technologische ontwikkelingen en vernieuwingen. Radio is in dat opzicht een fase geweest binnen die ontwikkeling. Achteraf gezien zelfs een beetje een knullige uitvinding, die ongetwijfeld van belang is geweest en voor vele doeleinden is ingezet. Maar op dit moment valt niet te ontkennen dat in het mediavoorland radio in het getto ligt. Andere media zijn functioneler of op verscheidene menselijke zintuigen aan te sluiten. Als we over gerichte communicatie praten zijn telefoon-, fax- en computerverbindingen in het voordeel. Overweldigend zijn televisie en virtual reality. De laatste twee brengen een 'geloofwaardiger' presentie van een immateriële werkelijkheid tot stand.

Radio is uit de gratie geraakt als prothese, als openbare ruimte, maar ook bij de media-instituten, de mediaprogrammeerders. De glorieuze toekomst ligt in het verleden, zoals ik onder andere mag vernemen van sentimentele radiomakers, freaks en luisteraars. De enige functionele toepassing die nog rest net buiten het getto, ligt in een saai nieuwbouwwijk voor forensen. Vierentwintig uur per etmaal computergestuurde muziek met eens in het uur een paar, wat men noemt, nieuwsflitsen bedoeld voor

bestuurders van auto's, koffieapparaten en andere machines. Ik bevind mij in het mediageitto. Dit is slechts een opmerking om de plaats te bepalen. Bovendien maak ik materiaal dat uiteindelijk bestemd is voor prothesen die als inefficiënt gelden. Ik heb het over een medium met een gebrek, die verdomde radio. Alleen met de mogelijkheden om geluid uit te stralen met alle waarden die daaraan te verbinden zijn en eenrichtingsverkeer. Maar juist in de onvolmaaktheid, in het gebrek aan mogelijkheden ligt het spanningsveld van radio.

In 1991 heb ik een aantal programma's gemaakt met mensen die een gesprek met zichzelf voerden. Vanuit het idee dat het medium, de prothese per definitie, afstand schept en dat ik alleen te maken heb met geluid, misschien vanuit een onzinnige behoefte om die afstand te elimineren, heb ik een aantal mensen uitgenodigd zo'n gesprek op te nemen. Hardop, alleen met een bandrecorder op het moment dat het hen uitkwam. Het idee hierachter was dat iedereen in zijn hoofd gesprekken voert. Dat iedereen op die manier zichzelf kan observeren. Op die manier zelfs een *gegenüber* kan creëren. Het zelfgesprek is een fase voordat iemand zich presenteert, voordat iemand naar buiten treedt en een façade optrekt. Het resultaat van dat wat hij met zichzelf besproken heeft anderen laat horen. De poging zo'n gesprek te registreren en uit te zenden, om het openbaar te maken is uiteraard al schadelijk voor het gesprek. Maar in mijn aanvankelijke idee zou het gesprek dat uitgezonden zou worden zich af kunnen spelen in het hoofd van de luisteraar. Met andere woorden er zou geen afstand zijn die overbrugd hoefde te worden. Het resulteerde uiteindelijk in een worsteling met de afstand, een worsteling met het medium en met het Zelf.

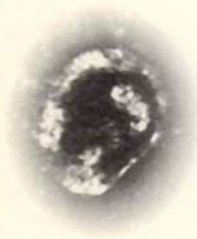
Een ander idee kreeg ik naar aanleiding van het lezen van een artikel van Jean Baudrillard, *Please follow me*. Daarin werd de fascinatie van personen om iemand te volgen en zo veel mogelijk van de bewegingen en van de aanwezig-

heid van diegenen op een bepaalde plek vast te leggen, beschreven. Op goed geluk op straat iemand beginnen te volgen. *De manoeuvres van de ander worden gebruikt als middel om afstand te doen van jezelf. Je bestaat slechts in het spoor van de ander, maar diegene weet dat niet, in feite volg je gewoon je eigen spoor, en zelf weet je het nauwelijks*, aldus Baudrillard. Het is een nutteloze achtervolging die niet in een ontmoeting zal eindigen. Iemand anders verricht handelingen en de achtervolger neutraliseert ze. Het in woorden en geluiden vertalen van de verrichtingen van de ander, van de verrichtingen van de achtervolger maakt de luisteraar deelgenoot van een non-gebeuren. Het non-gebeuren dat het tegenovergestelde is van de spektakels die continu worden geproduceerd binnen de media. De gebeurtenis binnen de media die tot werkelijkheid wordt verheven. De continue drang van mediaprogrammeerders om de registratie tot gebeurtenis te verheffen en als het niet geregistreerd kan worden de geloofwaardigheid ervan in twijfel te trekken. Een continu inkapselen van allerlei processen en dat wat zich daarbuiten bevindt onbestaanbaar verklaren. Daarentegen is de achtervolging waarbij geen ontmoeting plaatsvindt een non-gebeuren, dat absoluut in twijfel moet worden getrokken.

Het landschap van elektronische media verandert in een vloedgolf met steeds meer media, steeds meer zendtijd en onbeperkte mogelijkheden om elektronische ruimten te betreden. Radio verwijst daarbinnen voor mij naar de mislukking. Het is een prothese die niet goed werkt en waar de invalide vervolgens mee wordt opgescheept in een tijdperk van overdaad aan prothesen. Het is een verwijzing naar de beperking van mens en media. Voor radiomaker en luisteraar betekent dat een worsteling met een prothese, waardoor zij getekend door het leven gaan. Dat weet ik als radiomaker. Televisiemakers daarentegen denken dat hun invaliditeit de werkelijkheid is.

Mediamatic 6 # 4

pagina 234



FRA FILIPPO LIPPI

door

FRA FILIPPO LIPPI

connections offer the most advantages. Television and virtual reality are overwhelming; they endow an immaterial reality with a more 'believable' presence.

Radio has fallen from grace as a prosthesis, as a public space, but also with media institutes and media programmers. Its glorious future lies in the past, if I'm to believe what sentimental radio-makers, listeners and freaks tell me. Its only functional application, just outside of the ghetto, lies in a dull new subdivision for commuters. 24-hour computer-guided music, with a couple of so-called 'news flashes' an hour, intended for the operators of automobiles, coffeemakers and other machines.

Today, I find myself in the media ghetto. I make this remark merely to establish my location. Moreover, I make material which is ultimately intended for prostheses which you could call inefficient. I'm talking about a medium with a handicap, that damned radio. With only the capability of broadcasting sound, with all of the values that entails, and one-way traffic. But the excitement of radio lies precisely in this imperfection and lack of capabilities.

In 1991, I made a number of programs with people who carried on a conversation with themselves. Based on the idea that the medium, the prosthesis by definition, creates a distance and that I only was involved with sound, maybe because of a senseless need to eliminate this distance, I invited a number of people to record a conversation with themselves. Spoken, using only a tape recorder, when and where they could. The underlying idea was that everyone carries on dialogues in their head. That everyone can observe themselves in this way. Even create an Other. The conversation with one's self is a phase which takes place before someone presents themselves, before someone comes out into the open and puts up a facade. Letting others hear the results of what has been discussed with one's self. The attempt to make a registration

of such a conversation and to broadcast it, to make it public, is of course harmful to it. But in my original concept, the conversation which was broadcasted could take place in the head of the listener. In other words, there would be no distance to be bridged. This

### Mediamatic's favourite Radio Stations



#### Radio Alfabet

Voorgelezen romans, verhalen, gedichten. Van oudheid tot heden, van noord- tot zuidpool, op beide halfronden.

Geen analyses, interviews en reportages. Ieder uur in plaats van journaal de elektronische versie van de tekst van het voorgaande uur.



Novels, stories, poetry read aloud. From antiquity to the present, from the North to the South Pole, in both hemispheres.

No analyses, interviews or commentaries. Every hour, instead of the news, the electronic version of the text from the previous hour

ultimately resulted in a struggle with distance, a struggle with the medium and with the Self.

An article by Jean Baudrillard entitled *Please follow me* gave me another idea. In the article, he describes people's fascination with following others, and the compulsion to determine as much

as possible of the movements and the presence of people in a particular location. Wilfully picking out someone and following them on the street. *The manoeuvres of the other are used as a means of attaining a distance from yourself. You only exist in the trail of the other, but they do not know this; in fact, you are following your own trail, and only barely know it yourself,* according to Baudrillard. It is a senseless pursuit which will not end with an encounter.

Someone else carries out actions and the follower neutralises them. The translation into words and sounds of the actions of the other, or the actions of the follower makes the listener a participant in a non-event. A non-event which is the opposite of the spectacles continually produced in the media. The event in the media which is elevated to the status of reality. The continuous urge of media programmers is to elevate the registration of events, and to cast doubt upon the believability of what cannot be registered. Their aim is a continuous encapsulation of all sorts of processes, while declaring all which is not included to be non-existent. As opposed to this, the pursuit which does not end in an encounter is a non-event, which absolutely must be regarded with scepticism.

The landscape of electronic media is changing into a tidal wave with more and more media, more and more broadcasting time and unlimited possibilities for entering electronic spaces. Among them, to me, radio connotes failure. It is a prosthesis which doesn't work properly and which the invalid is stuck with in an era with an excess of prostheses. It is a reference to the limitation of people and media. For the radio maker and the listener, this means a struggle with a prosthesis which leaves its mark on their lives. I know this from my experience as a radio maker. Television makers, on the other hand, continue to think that their invalidity is reality, without noticing that they have lain in bed so long they've got bedsores.

translation JIM BOEKBINDER

Mediamatic 6 # 4

page 235



VAN GOGH

by

VAN GOGH



ALEXANDER

ARCHIPENKO

door

HUGO ERFURTH

# In Living So

ポピュラーからクラシック		BGM・カラオケ	
1	ヴォーカル★	1	トロピカル 浜・波・浜辺
2	コーラス★	2	// BGM入り
3	ポピュラー アダルト&ブラックコンテンポラリー★	3	日本の調べ 水車・セセリ
4	歌手別★	4	// BGM入り
5	ヒップ・ホップ ファンク	5	季節音楽 正月・ひな祭り・
6	12インチ シングル	6	端午の節句・ハワイ
7	フュージョン	7	アン・クリスマス★
8	ビートルズ	8	スクリーン ミュージック
9	S盤アワー	9	邦盤
10	オールディーズ★	10	ニューエイジ シンセサイザー
11	ソウル R&B	11	ニューエイジ ミュージック アコースティック
12	ブルース	12	スポーツ・ミュージック 洋
13	レゲエ	13	// 邦
14	ロック	14	スウィート・ミュージック 洋
15	プリティッシュ	15	// 邦
16	アメリカン	16	シーサイド・ミュージック
17	ヴェーメタル	17	ニッポン・ミュージック
18	日本のロック	18	ナイト・ミュージック
19	スタン★	19	ダンス
20	ジャズ	20	SL 幻になったあの姿を
21	スウィング★	21	ヤング
22	ニュージャズ	22	カラオケ 演歌・アダルト
23	オペラ	23	デュエット
24	クラシック	24	ポピュラー
25	室内楽	25	ピアノ・ギター
26	作曲家別★	26	リストラ向
27	パロック	27	// ハード
28	ヤング歌謡	28	業 ヴァイオリン
29	演歌アダルト	29	業 ハープ
30	ポピュラー	30	業 ギター
31	ディスコ 東京	31	業 サックス・トランペット
32	ディスコ 各地	32	業 フルート・笛
33	ライブ・ハウス	33	業 オルガン
34	ミニディスク	34	業 電子オルガン
35	CD	35	業 アコースティック
36	CD	36	業 CD・CD
37	CD	37	業 CD

Te stil? Last van slapeloosheid? Of bent u om te dat u zelf een schaapjes meer

Too quiet? Can't sleep? But what if you're too exhausted to even

★は今月号で終了です！

ラジオ・各国音楽

語学・講座・子供向

英語 KTYO	1	情報	1	日本の文壇
F M NHK	2	コーナー	2	長瀬喜伴
〃 東京	3	〃	3	歌謡曲
〃 JAPAN(U-WAVE)	4	〃	4	浪曲
〃 横浜	5	〃	5	小唄
〃 大阪	6	〃	6	端唄
〃 NACK5(FM埼玉)	7	〃	7	日本の祭り
〃 Bay FM(千葉)	8	ラ	8	日本の太鼓
〃 パナ	9	シ	9	百人一首★
NHK 衛星放送	10	オ	10	雅楽
シ 短波 1	11	座	11	純文学・小説
〃 2	12	〃	12	歴史小説
米軍FEN	13	〃	13	大衆文学
放送大学	14	ソ	14	スポーツ名聞
AM ABC	15	ロ	15	宗教講話
〃 〃	16	バン	16	お経・木魚
〃 〃	17	子	17	田園 牛・虫
〃 NHK	18	向	18	雨・嵐・雷...
	19		19	港町・船・海
	20		20	夏 セミ・カエル
	21		21	鶏 (午前中)・猿
	22		22	パーステンソク
	23		23	ウエディング
	24		24	結婚式場
	25		25	謝辞
	26		26	〃
	27		27	〃
	28		28	〃
	29		29	〃
	30		30	〃
	31		31	〃
	32		32	〃
	33		33	〃
	34		34	〃
	35		35	〃

kunt tek...? Geen reden tot ontrouwen - het telematische huis zal het voor u doen!

# und Track(s)

count sheep? Not to worry - the telematic house will do it for you!

Mediamatic 6 # 4

page 237



ANDRÉ BRETON

ca. 1930 by

MAN RAY

Of wordt u misschien liever naar dromenland vervoerd op het vogelgezang tijdens een winderige avond, of op een concert van cicaden en kikkers in een zwoele zomernacht? De kalmerende mannenstem die uw schaapjes telt, de vogels, de cicaden en kikkers, het komt allemaal uit uw 'intelligente' digitale intercom — de *yusen*, het kunstmatige brein in de microcircuits van uw woonstee. Hetzelfde brein waar u even naar opbelt, als u wilt dat het bad volloopt of de verwarming hoog staat tegen de tijd dat u thuiskomt. Hetzelfde brein dat het u mogelijk maakt even te video-checken wie uw nummer laat zoemen beneden in de foyer, of de ingang van het gebouw of de garage in de kelder open te maken met uw afstandsbediening. U kunt het gebruiken om met de conciërge te praten als er even iets mis gaat — wanneer u bijvoorbeeld de verkeerde knop hebt ingedrukt en het algemene brandalarm hebt aangezet — of om de politie te bellen als iemand meer overlast veroorzaakt dan de agenten zouden doen.

U kunt dit allemaal doen, tenminste, als u woont waar ik woon — noem het een 'post-woonhuis', de gede/herstructureerde luxecapsule uit het heden van Tokio's toekomst. Prijzig? Natuurlijk. Maar ik kan het me veroorloven — de baas betaalt. Toch, soms, blijkt deze 'intelligentie' iets slimmer dan de bedoeling is geweest. Bijvoorbeeld als ik mijn kantoor opbel om te zeggen dat ik wat later kom omdat ik vastzit in een file — ja, ook taxi's hebben hier draagbare telefoon — terwijl ik gewoon in mijn badkuip thuis zit, terwijl de *yusen* heeft afgestemd op ALIBIKANAAL: STRAATGELUIDEN.

Ik ben niet van plan om mijn baas te vertellen voor hoeveel verschillende virtuele auditieve werkelijkheden mijn *yusen* geprogrammeerd is. Hij denkt dat ik een of andere komische radiotruc uithaal als ik hem uitnodig om te gaan eten en onderwijl de *yusen* ITALIAANSE CANZONE laat spelen om hem gelukkig te maken. Het is gewoon een of andere nieuwe super FM kabelgadjet, zeg ik

terloops. Wat het ook werkelijk is — alleen worden de programma's herhaald in cycli van 20 uur of zo, waar in de loop van de week een paar nieuwe stukken tussen worden geschoven. En als u niet weet waarnaar u luistert, zult u dat nooit weten ook — want er zijn geen *kj's* — 'kabel-jockeys' — om u dat te vertellen.

Ik heb mijn baas nooit verteld dat ik kan kiezen uit een totaal van 440 verschillende kanalen en dat ITALIAANSE CANZONE slechts een van de 38 'etnische muzieksoorten' is die ik hier kan ontvangen. Alle continenten behalve Oceanië zijn vertegenwoordigd; melodische TRADITIONELE JAPANESE MUZIEK neemt nog eens 20 kanalen extra in. Ik heb hem nooit verteld dat als hij niet ophoudt om me zo onder druk te zetten, ik van plan ben hem op een dag aan zijn stoel vast te binden en hem te dwingen naar ZWITSERS JODELEN te luisteren, of hem eens recht in zijn gezicht mijn KARAOKE zang te laten horen. Of misschien maak ik wel een keuze uit de 40 ACHTERGROND-MUZIEK kanalen, of uit het even grote aantal LICHTER POP 'muzak' kanalen, of uit de tien JAPANESE POP kanalen om hem zich te pletter te laten vervelen — of, het ergst van allemaal, het gevreesde FACHINKO LOKAAL kanaal met militaire marsmuziek en denderende flippereffecten! En nee, ik heb mijn baas nooit verteld dat er drie DISCO kanalen zijn waar ik altijd een dansje op maak als hij weggaat. Of dat ik soms beweer dat ik weg ben om flitsende scoops binnen te halen, terwijl ik gewoon de tien-plus NIEUWS kanalen afloop — of anders rondhang in de gewone FM STATIONS.

Ik heb mijn vrouw nooit verteld dat ik er nu niet bepaald verzot op ben naar 'New Age' WIND te luisteren of naar 'achtergrond' KREKELS in de tijd dat mijn schoonmoeder haar menopauze kreeg, of naar HARTSLAG toen onze dochter werd geboren. Nee, ik houd mezelf voor dat ik een liberale ouder ben als mijn nu veertien jaar oude zoon zit te rotzooien met de 13 EDUCATIEVE KANALEN en doet of hij CHINEES of BUSINESS ENGLISH leert of een van

de vele UNIVERSITAIRE COLLEGES volgt. Ik heb er zelfs geen bezwaar tegen als hij naar SPANNENDE VERHALEN of JAPANESE SPROOKJES luistert voor het slapen gaan, al heb ik een godsgruwelijke hekel aan die verhaaltjeskanalen. Om het maar niet te hebben over de tien KINDERPROGRAMMA's die hij afspeelt om zijn kleine zusje te 'babysitten' — alsof ik niet allang doorhad dat hij af en toe behoefte heeft aan een beetje regressie. Maar het meest van alles haat ik de negen VERZOEKPROGRAMMA's die hij opbelt om te worden gewekt met een dosis HEAVY METAL, of als hij de *yusen* zo instelt dat de radio aangaat voor ik mijn eerste koffie heb gehad.

Akkoord, ik ben een hypocriet. Ik ben tolerant genoeg om niet te klagen als anderen kanalen kiezen die mij m'n strot uitkomen — en al verklaar ik officieel in oppositie te zijn met deze kwintessens van het postmoderne mediagebeuren — als ik een fuifje geef ben ik er dol op mijn *yusen* de ster van de avond te laten zijn, die mijn gasten vermaakt en paf doet staan, terwijl ik zachtjes de kamer uitsluit. En inderdaad, als ik alleen ben luister ik steeds vaker naar de vijf KLASSIEKE MUZIEK of vier JAZZ kanalen. En als al het andere faalt check ik even wat er op het KEGELBAAN kanaal is, voor die speciale 'post-Zen' geestelijke leegte — waarna ik artikels als deze kan schrijven.

Ondertekend — als ik de *remocon*, de 'remote control' kan vinden.

vertaling BILWER

Mediamatic 6 # 4

pagina 238



LUIS BUÑUEL

in 1929



☎ Or you might prefer to be lulled off to dreamland by bird song on a storm-swept night, or by a cicada-and-frog concerto on a balmy summer's eve. The shooting male voice counting sheep, the birds, the cicadas and frogs, all come from your 'intelligent' digital intercom — the *yusen*, the artificial brain of your microcircuited abode. The very same unit you can phone from anywhere when you want your bath run or the heater turned on by the time you get home. It's also the same unit that lets you video-verify who's buzzing your number down in the foyer, and enables you to unlock the building entrance or basement garage gates via remote control. You can use it to talk to the superintendent when something goes wrong — like when you press the wrong button on the intercom and set off a general fire alarm — or to call the police if someone's causing more nuisance than the cops would.

You can do all this, that is, if you live where I live — call it a 'post-habitat', the de/restructured luxury capsule of tomorrow's Tokyo today. Expensive? Of course! But I cannot afford it — the company pays for it.

Still, at times, this 'intelligence' gets too smart for its own good. Like when I call into the office to say I'm going to be late because I'm stuck in traffic — yes, even taxis have portaphones here — when all the while I'm sitting in my bathtub at home with *yusen* tuned to ALIBI CHANNEL STREET NOISE.

I don't plan to tell my boss about all the virtual auditory realities my *yusen* is programmed to offer. He just thinks it's a fancy radio trick when I invite him over for dinner and tune it to ITALIAN CANZONE to make him happy. It's just some new super FM cable gizmo, I tell him. Which it is — only the programmes are repeated in cycles of 20 hours or so, with a few new pieces introduced every week. And if you don't know what you're listening to, you never will — because there are no cjs 'cable jockeys' to tell you.

I never told my boss that I can choose from a total of 440

different channels, and that ITALIAN CANZONE is only one of 38 'ethnic musics' available. All continents except Oceania are represented; melodic TRADITIONAL JAPANESE MUSIC takes up an extra 20 channels. I never told him that if he doesn't stop pushing me, one day I'm planning to tie him to a chair and make him listen to SWISS YODELS, or give him an earful of

and careening pinball effects!

And no, I never told my boss that there are three DISCO channels I always dance to whenever he leaves. Or that I sometimes say I'm out getting hot scoops, when in fact I'm tapping into the ten-plus NEWS channels — or merely poking around the regular FM STATIONS.

Nor did I tell my wife I don't particularly appreciate listening to 'New Age' WINDS or 'ambient' CRICKETS when my mother-in-law came into menopause, or to HEARTBEATS when our baby daughter was born. No, I tell myself, I'm a liberal parent when my now-14-year-old son fools with the 13 EDUCATION channels, pretending to study CHINESE, BUSINESS ENGLISH, or to follow VARIOUS UNIVERSITY LECTURES. I don't even object to him listening to SUSPENSE STORIES or JAPANESE FOLKTALES before going to bed, although I can't stand the story-telling channels altogether. Not to mention those ten CHILDREN PROGRAMMES he says he plays to 'babysit' his little sister — as if I didn't know he's just feeling the need to regress a bit. But worst of all, I hate the nine REQUEST PROGRAMMES he calls up for a 'wake-up' dose of HEAVY METAL, or when he sets the *yusen* to turn on automatically before I've had my morning coffee.

All right, call me a hypocrite. I'm tolerant enough not to complain when others choose channels I personally detest — although officially I declare my opposition to this quintessence of postmodern media — yet when I throw a party I love to let my *yusen* be the star to entertain and astonish my guests while I slip out of the room. And yes, when I am alone, I do start listening to the 5 CLASSICAL MUSIC or 4 JAZZ channels. Soon I even find myself enthusiastically exploring the 30-some POP MUSIC channels. And finally, when all else fails, I'll check out the BOWLING ALLEY channel, for that 'Post-Zen' mental blank — it helps me write articles like this.

Signing off — if I can find the *remocoin* 'remote control' unit.

## Mediamatic's favourite Radio Stations



### Adventure Radio

Rollenspelen per telefoon en computer. Interactiviteit in de ether. Iedere dag op vaste uren een nieuwe ronde van hetzelfde spel. Een dag-aanbod met voor elk wat wils. Mystiek, spionage, draken & kerkers, sleaze, cyberpunk.



Role-playing by telephone and computer. Interactivity on the air. Same time every day, a new round of the same game. A daily offering with something for everyone. Mystery, espionage, dungeons and dragons, sleaze, cyberpunk.

my KARAOKE singing. Or maybe I'll select one of the 40 BACKGROUND MUSIC channels or an equal number of LIGHT POP muzak channels, or one of ten JAPANESE POP channels just to bore him to death — or worst of all, the dreaded PACHINKO PARLOUR channel with brass band marches

Mediamatic 6 # 4

page 239



BARTÓK

by

KATA KÁLMÁN

THOMAS M. MACHO

# Die Kunst der

Mediamatic 6 # 4

pagina 240

# Pause

EEN MUZIEKONTOLOGISCHE MEDITATIE

☎ A MUSIC — ONTOLOGICAL MEDITATION

PIERRE BOULEZ

door

ALFRED KALMUS

*Ein großer Kunstgriff der Natur war es, das Leben durch den Schlaf gleichsam zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist beinahe eine Erneuerung und das Erwachen wie eine Wiedergeburt. So hat auch der Tag seine Jugend. Dazu kommt die große Vielfalt, die dadurch entsteht, daß die fortlaufenden Unterbrechungen aus einem einzigen Leben unzählige Leben machen. Und die Trennung zwischen den Tagen ist ein Vorzügliches Heilmittel gegen die Eintönigkeit des Daseins. Es konnte nicht abwechslungsreicher und verschiedenartiger werden als dadurch, daß es zum großen Teil gleichsam durch sein eigenes Gegenteil gebildet ward, durch eine Art Tod.*

GIACOMO LEOPARDI<sup>1</sup>

Onze aandacht verplaatst zich moeiteloos van een voorbijrijdende auto, de zoemende electronica, naar de innerlijke stem. Toch zitten tussen de voortdurende afwisselingen tussen binnen en buiten minuscule pauzes. Dat zijn de existentiële momenten.

☎ Our attention shifts effortlessly from a passing automobile or humming of electronic equipment to the inner voice. Yet, in between the constant switches from inner to outer, there are minuscular pauses. Those are the existential moments.

Our life is composed as a frequency, as a collusion of polarities: as the rhythm of *being-present* and *being-absent*, of devoting and averting. Being in the world therefore means: sometimes being in the world and sometimes being out of the world. It means: constantly disappearing and returning, to put it metaphorically: being born anew and repeatedly dying. At all events, unobtrusive forms of 'rebirth' (such as opening one's eyes or awakening) can be distinguished from the striking manners of 'return' (e.g. after a drug-induced euphoric state or following an initiation ceremony). We experience 'smaller' and 'greater' deaths: almost natural separations or 'hellishly' painful partings, imperceptible or terrible losses of consciousness, marginal jumps or the deepest falls. As has already been said: it is not a matter of the amplitude but of the experience of oscillation and that of rhythmicity itself. We occasionally sway in the extremes of a manic depression, however mostly in the more gentle frequencies of commonplace polarities.

The question of the rhythmicity of existing can be interpreted more generally than the question of *Being and Time*. And, indeed, hardly any 20th century philosopher has placed such importance on thought concerning differences and polarities than Martin Heidegger. From the polemics against the scientific-technical world order — indeed, against 'imagining thought' altogether, — he pleaded for 'abandonment', for 'being-absent' which he unwaveringly strove to expose as the 'real' undistracted state of 'being-present'. Heidegger therefore favoured an overturn of values in that production and activity-oriented epoch which he perceived as the epoch of the 'oblivion of being'. That which we at first experience as 'being-absent' — the pause, averting from all possible objects of concentration and active occupation, fear and boredom — is described by Heidegger as the forms of 'real' existence, as 'being to death' and as 'being held into oblivion'. On the

other hand, he characterised that which we would call 'being' — the scope of alternating attentiveness, activity and devotion, — as 'unreal' routine, as the expression of 'oneself' and as an existential state of 'being-absent' from the decisive experiences of living.

In short, that which up to now we have called 'presence' was regarded by Heidegger as 'absence', and that which up to now was called 'absence' he considered to be 'presence'. Heidegger's thought was to some extent directed against the 'the world-enslavement' of an acosmically composed subjectivity. It is in this sense that we read in the paper *Beiträge zur Philosophie (vom Ereignis)* (Contributions to Philosophy (From the Event)) — published for the first time on his 100th birthday: *If, namely, being-present is experienced as the creative foundation of human existence and it thereby becomes known that being-present is only moment and history, usual human existence must be determined from this as being-absent. It is absent out of the composition of being and complete only in the being as the existing (oblivion of being). The human being is the absent. Being absent is the more original title for the unreality of being-present.*<sup>2</sup>

#### Inwards and Outwards

This polarity of our 'being in the world' can possibly be seen in no time or place more clearly than in *hearing*. For in our hearing we constantly live between two worlds, without this fundamental dualism appearing to stand out particularly. We continuously hear inwards and outwards at the same time: whilst we lend our ears to any sound event, dialogues and conversations are being carried out in our heads. Sometimes we are involved in intellectually stimulating discourses, then again in a hopeless jumble of voices. Descriptions on record, these inner comments on the world, become mingled with day dreams and the numerous sentences which were once spoken to us. Autohypnotic commands become quite naturally associated with the noises of our own bodies which we mostly perceive without need for

reflection: our heart beat, our breathing, our coughing and sneezing, our stomach-rumbling and our intestinal wind. In the process of hearing, the alternation between *being-present* and *being-absent* takes place almost imperceptibly and without transition. We were present a moment ago, now we are gone again. We have just heard the street traffic, and now yet again we have disappeared behind our inner background noises; we have just been listening to our friend's story, and now again we are immersed into the world of our inner reports; we have just heard the daily news bulletin on the radio or read a page, and we have already returned to the cosmos of our inner comments and associations. But inner hearing is also permanently interrupted; e.g. by voices and noises coming from outside. Somebody shouts at us, something falls to the ground, the kettle begins to sing or the telephone rings. Whilst, following a time-limited process of habituating, we slowly learn to ignore constant background noises — traffic and machine noise, the chaos of voices in the supermarket, the acoustic environment of a city — (which, by the way, simply means that we adapt this permanent auditive accompaniment to the arrangement of inner hearing), we are regularly startled by sudden, unexpected and surprising noises; as if we were being wakened from sleep. For a moment the two worlds, the boundaries of which we usually cross effortlessly, seem to drift apart; the continuum between inner and outer, between *being-present* and *being-absent*, disintegrates, and for a few seconds we are seized by a strange horror. We are unexpectedly reminded — and be it in a brief shock — of that difference which compositionally pervades and structures our life — as rhythm of the 'small' deaths and rebirths, as the frequency of vibration of *being-present* and *being-absent*.

The masters of initiatory techniques have made use of the frightening effect of sudden sounds just as much as the effect of a suddenly occurring silence — sometimes no

1 Giacomo Leopardi *Das Gedankenbuch. Aufzeichnungen eines Skeptikers*, Winkler, München 1985, p.89

Mediamatic 6 # 4

page 241



BRANCUSI

ca. 1930 by

MAN RAY

2 Martin Heidegger  
*Beiträge zur Philosophie*  
 (Vom Ereignis),  
 Klostermann, Frankfurt  
 am Main 1989, p.323

Mediamatic 6 # 4

pagina 242



PAUL HINDEMITH

door

HUGO ERFURTH

Ons leven verloopt in frequenties, het bestaat uit een geheime verstandhouding van tegenstellingen: het ritme van *Da-sein* en *Weg-sein*, van liefde en haat. Op de wereld zijn betekent er soms zijn en er soms niet zijn. Betekent: voortdurend verdwijnen en weer terugkeren; opnieuw geboren worden en steeds weer sterven. Alleen de onopvallende vormen van 'wedergeboorte' (zoals de oogopslag of het ontwaken) zijn te onderscheiden van de opvallende 'thuiskomst' (zoals na een hallucinerende trip of na een initiatie-rite). We beleven talrijke 'kleinere' en 'grotere' doden: bijna achtelozescheidingen of van pijn vervulde momenten vol afscheid, terloops of vreselijk bewustzijnsverlies, kleine sprongjes of eindeloos diepe vallen. Maar zoals gezegd, wat telt zijn niet de uitersten, maar het ervaren van de beweging. Soms lijken we op weg naar een manische depressie, maar meestal bewegen we ons binnen de zachte schommelingen van het dagelijkse leven.

De zoektocht naar het ritme van ons bestaan ligt samengevat in de vraag naar *Sein* en *Zeit*. De Duitse filosoof Martin Heidegger hechtte als geen andere 20ste eeuwse denker belang aan het denken over differentiatie en polarisatie. Uit zijn polemieken tegen de wetenschappelijk-technische wereldorde — tegen het 'onthullende denken' — ontstond een pleidooi voor de 'kalmte', voor een *Weg-sein* dat hij nadrukkelijk probeerde bloot te leggen als het 'eigenlijke', niet-diffuse *Da-sein*. Heidegger hield een pleidooi voor de deconstructie van waarden in een tijd die werd bepaald door het produktie- en doelgerichte denken, een tijd die als een tijdperk van *Seinsvergeessenheit* ervoer. Wat wij vooral ervaren als *Weg-sein* — de pauze, de afkeer van concentratie-objecten, de vrees voor de verveling — beschreef hij als het eigenlijke *Da-sein*, als 'zijn in de dood' en als 'onderdompeling in het niets'. Dat wat in het algemeen als *Da-sein* wordt ervaren — de speelruimte voor wisselende attenties, handelingen en toewijdingen — definieerde hij als 'oneigenlijke' routine, als uitdruk-

king van de 'mens-zelf' en als een existentieel *Weg-sein* van de wezenlijke ervaringen van het leven.

Kortom: wat wij tot dan toe *Da-sein* noemden, gold voor Heidegger als *Weg-sein* en ons *Weg-sein* werd Heideggers *Da-sein*. In zekere zin richtte het denken van Heidegger zich tegen de impliciete 'wereldvervaltheid' van een a-kosmisch begrepen subjectiviteit. In die zin schrijft hij in *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* — de eerste keer gepubliceerd ter gelegenheid van zijn 100ste geboortedag: *Wordt namelijk het Da-sein als de scheppende kracht van het menszijn ervaren en daardoor begrepen dat het Da-sein enkel moment en geschiedenis is, dan moet het normale menszijn van af nu als Weg-sein worden bestempeld. Het is weg uit het bestand van het Da en in zijn geheel alleen bij het zijnde als zodanig aanwezig (Seinsvergeessenheit). De mens is het Weg. Weg-sein is de oorspronkelijke benaming van de oneigenlijkheid van het Da-sein.*<sup>2</sup>

#### Naar Binnen en naar Buiten

Misschien wordt deze tegenstelling van ons 'in-de-wereld-zijn' nergens anders en nooit duidelijker ervaren dan in ons luisteren. Al toehorende leven we voortdurend in twee werelden zonder dat dit fundamentele dualisme ons echt lijkt op te vallen. Onafgebroken luisteren we gelijktijdig naar binnen en naar buiten: terwijl onze oren naar een willekeurig geluid luisteren, worden in ons hoofd hele dialogen en gesprekken gevoerd. Het ene moment raken we verzeild in een interessant discours, terwijl we het volgende wegzinken in een geluidsbrij. Protocollaire beschrijven, dit interne commentaar over de wereld, vermengen zich met dagdromen en talrijke zinnen die ooit in ons hoofd zijn terechtgekomen. Autohypnotische bevelen sluiten zonder veel problemen een coalitie met de geluiden van ons lichaam die we meestal zonder al te veel vraagtekens waarnemen: onze hartkloppingen, ademhaling, ons hoesten en proesten, een rommelende maag en ontsnappen-

de winden. Bijna ongemerkt en wrijvingsloos voltrekt zich in ons horen de overgang tussen *Da-sein* en *Weg-sein*. Zojuist waren we nog hier, en nu zijn we alweer weg. Een moment geleden luisterden we nog naar straatgeluiden en eer we het weten zijn we alweer verdwenen achter ons intern geluidsdecor; luisterden we zojuist nog naar het betoog van een vriend, nu zijn we weer ondergedoken in de wereld van onze eigen berichten; zojuist luisterden we nog naar het nieuws of lezen een artikel, maar nu is onze aandacht al weer teruggekeerd naar de interne ruimte vol commentaren en associaties. Maar ook het interne luisteren wordt voortdurend onderbroken door stemmen en geluiden die van buiten komen. Iemand schreeuwt tegen ons, er valt iets op de grond, het water begint te fluiten of te telefoon gaat over. Constante achtergrondgeluiden — verkeer — en fabriekslawaai, de muzak in een supermarkt, het akoestische milieu van een grote stad — leren we na een langzaam gewenningsproces te negeren (wat overigens alleen maar betekent dat we deze permanente auditieve begeleiding opnemen in ons intern horen), maar bij plotselinge, onverwachte en verrassende geluiden schrikken we op; het lijkt alsof de wekker afgaat. Een kort moment lijken de beide werelden, waarvan we de grenzen normaal zonder problemen passeren, uit elkaar te drijven; het continuum tussen binnen en buiten, tussen *Da-sein* en *Weg-sein*, vervalt en een paar seconden worden we — ook al is het maar een korte schok — herinnert aan de differentiatie die ons leven — als ritme van 'kleine' doden en wedergeboortes, als schommel van *Da-sein* en *Weg-sein* — compositorisch structureert en bepaalt.

De meesters van initiatierites maken net zo goed gebruik van de schokwerking van verrassende geluiden als van het — niet minder schrikbarende — effect van een plotselinge stilte. Bij wie meditatie niet helpt, kan plotseling handgeklap (of een draai om de oren) misschien verrassende 'verlichtende' gevolgen hebben;

less alarming. Those who are not helped by meditation, are perhaps plunged into 'enlightenment' by the unexpected sound of clapping hands (or a box on the ears); in turn, another person is driven to the revelation by the silence (or paradoxical response) of his master. Those who concentrate their attention on the world of objects must be drawn into their inner cosmos: *Two monks were observing a flag flapping in the wind above the monastery. The flag is moving said one of them. No, replied the other, it is not the flag which is moving. The wind is moving it. At this moment the sixth patriarch came past. Neither the flag nor the wind is moving, he said, Your hearts are moving! The monks were startled.*<sup>3</sup>

Yet those who have grown too accustomed to the inner sphere of their contemplation, must, as it were, be outwardly touched and 'awakened', — e.g. by a sudden sound or by a resounding box on the ears. For it is only those who fall into the rhythm of existence, into that synchronisation of being and time which no longer requires or admits secrets, who gain 'enlightenment': *Master Yün-men stepped before the assembled monks and held his stick before their countenances. At the same time he asked What is this? I will not allow you to call it a stick, however if you do not call it a stick it is incorrect. So what are you going to call it? Nobody dared to answer, then Yün-men explained himself: The uncultured naively consider it to be that which it is: a stick. Buddhists of the two vehicles will analyse it and then claim that it does not exist. The Buddhas call it apparent being. The Bodhisattvas would say it was a stick but that it was empty and not filled with being. When the Zen masters see a stick they say: That is a stick. When they go, they go. When they sit, they sit.*<sup>4</sup>

One who sits when he sits and one who goes when he goes; one who eats when he is hungry and sleeps when he is tired<sup>5</sup>, — such a person also hears when he hears, outwardly and inwardly at the same time, without becoming confused about the polarity

between being-present and being-absent. He hears — according to ancient Zen saying — the way as the 'roaring of the river' without tormenting himself with the question as to whether he is now hearing a 'real' current or merely the river of his own blood.

Music too can be experienced in such a way, as the medium of an existential rhythmising. It was not without reason that the Australian medicine men made use of their whirring sticks; not without reason that the North-American shaman made use of his drums and rattles in order to send the tribal dependents into a healing trance and ecstasy. Music can function as the motor of *interruption*: with regard to the acoustic chaos of the world, but also regarding the inner noise of voices, commands and association fragments. Even in the modern temples of ecstasy — the discotheques — heads are swept clean; and, vice versa, every Walkman is a protection against the acoustic inferno of contemporary sound-environments. Music, in its classical-occidental form did not, of course, fulfil such aims by means of methodical shocks or by paradoxical interventions. It has rather, up to the modern age, cautiously attempted to bring inner hearing successfully in line with outer hearing: music has made possible a synchronisation between the inner and the outer sound worlds. Not only composers, conductors, singers or virtuosi heard music first with their 'inner ear' before they obtained the real-acoustic 'transmission' of the sounds heard in advance; the auditorium, the listening public too, enjoyed that which could be inwardly anticipated. The contamination of *repetition* and *innovation* guaranteed an aesthetic pleasure which, in its existential quality, melted with sacral feelings into indistinguishability. It was not until the Romantic establishment of a 'music of religion' that the old coalitions between music and church were forced open, — not, however, without implicitly attesting their epiphanic value of truth. Music basically heralded the 'Good News' that the outer world

sounds no different to the inner one — and vice versa; that it is accordingly worthwhile being repeatedly born and repeatedly dying, — as we will be constantly moving in the continuum of a reliable arrangement of rhythms, harmonies, intensifications, pauses and cadences. Music behaved, as it were, as a *liberal-minded acosmism*, as the promise of painless deaths and happy rebirths.

Music, in its classical-occidental form, was a sublime system of the ascertaining of existential polarities, — an artistic ennobling of the ecstasies and the pauses. Are we still able to imagine how the promise of both a liberal-minded and acosmic time-experience was kept? Are we still able to discern what it may have meant that the audience as well as the composers heard the most important works of sound-art no more than once, possibly in a technically deficient performance? That, and how, the sounds spring from a primary stillness which must not be confused with the tense nervousness of a contemporary audience awaiting the appearance of a prominent virtuoso or conductor? Even the most successful interpretations and gramophone recordings can hardly let us forget that the spirituality of that musical meditation of life, the objectivations of which could constantly remain outward in individual works, has become thoroughly alien and incomprehensible.

*Human consciousness alone, when it feels good, is the pause of the matter. Where does it belong? It can not only endow peace, it can also stir up confusion. It seems not to obey any order known to us. It is the only power which can offend against itself and every law of nature. The only power which (at worst) is more powerful than the rest of nature altogether. And yet it emerged from nature. Possibly the only power which can never be explored by human science. Is that the open zone of creation? The beginning of the Totally Different amidst our biological identity?*

BOTHO STRAUSS<sup>6</sup>  
translation ANN THURSFIELD

3 *Aussprache und Verse der Zen-Meister*, Insel, Frankfurt am Main 1964, p.10

4 id. p.36. Vergel. ook: Hans Peter Duerr, *Sedna oder Liebe zum Leben*, Suhrkampf, Frankfurt am Main 1984, p.261

5 Wu-wen Tsung visited master Ching. Ching asked: *Who goes there?* Tsung answered:

Mediamatic 6 # 4

page 243



OTTO DIX

by

HUGO ERFURTH

*Neither I nor another. Upon which Ching asked: If not I or another, who is it? Tsung answered: Someone who eats when he is hungry and sleeps when tired. (Aussprache und Verse der Zen-Meister, p.19)*

This text is part of a series of articles on *Das Ohr als Erkenntnisorgan*, which will be published in 1993 in *Paragrana*, a magazine from the Research Centre for Historical Anthropology in Berlin

5 Wu-wen Tsung bezocht meester Tsjing. Tsjing vroeg: *Wie is dat die daar komt?* Tsung antwoordde: *Noch ik noch een ander.* Waarop Tsjing weer vroeg: *Wanneer het noch ik noch een ander is, wat is het dan?* Tsung antwoordde: *Iemand die eet wanneer hij honger heeft en slaapt wanneer hij moe is.* (*Aussprache und Verse der Zen-Meister*, p.19)

6 Botho Strauß *Niemand anders*, Carl Hanser, München/Wien 1987, p.142.

Mediamatic 6 # 4

pagina 244



HENRI MATISSE

ca. 1930 door

MAN RAY

Deze tekst maakt onderdeel uit van een reeks artikelen over *Das Ohr als Erkenntnisorgan*, die in 1993 gebundeld zal verschijnen in het tijdschrift *Paragrana*, uitgegeven door het Onderzoekscentrum voor Historische Antropologie te Berlijn.

iemand anders ziet door het zwijgen van zijn meester (of een paradoxale mededeling) het licht. Wie zich concentreert op de objectenwereld moet in de interne kosmos worden getrokken: *Twee monniken bekijken een vlag die boven het klooster in de wind waait. De vlag beweegt, zegt de een. Nee, antwoordt de tweede, niet de vlag beweegt. De wind beweegt de vlag. Op dat moment kwam de zesde patriarch voorbij. Hij zei: Noch de vlag, noch de wind bewegen. Jullie harten bewegen zich. Daarvan schrokken de monniken.*<sup>3</sup>

Wie zich echter te zeer hecht aan de contemplatieve binnenruimte, moet van buiten worden gestoord en 'gewekt'; bijvoorbeeld door een onverwacht geluid of een knallende mep. Want 'verlichting' is enkel weggelegd voor wie in het ritme van het bestaan terecht komt, in de synchronisatie van *Sein* en *Zeit* dat geen geheim meer nodig heeft of toelaat: *Meester Yün-men trad voor de verzamelde monniken en hield een stok omhoog. Intussen vroeg hij: Wat is dat? Ik sta niet toe om het een stok te noemen, maar wanneer jullie het géén stok noemen dan is het antwoord fout. Dus, hoe noemen jullie het? Geen van de monniken durfde een antwoord te geven en daarom gaf Yün-men zelf de oplossing. Onbeschafde lieden houden het naïef voor dat wat het is: een stok. De boeddhisten van de twee stromingen zullen het analyseren en vervolgens beweren dat het niet bestaat. De boeddha's noemen het schijnbaar zijn. De bodhisattva's zullen zeggen dat het een stok is, maar dat hij leeg is en niet met zijn gevuld. Alleen Zen-meesters die een stok zien, zullen zeggen: *Dat is een stok.* Wanneer ze gaan, gaan ze. Wanneer ze zitten, zitten ze.*<sup>4</sup>

Iemand die zit wanneer hij zit en gaat wanneer hij gaat; iemand die eet wanneer hij honger heeft en slaapt wanneer hij moe is<sup>5</sup>, zo iemand hoort ook wanneer hij hoort tegelijkertijd naar binnen en naar buiten zonder verstrikt te raken in de tegenstelling tussen *Da-sein* en *Weg-sein*. Hij luistert, zoals een oude Zen-wijsheid zegt, naar het *Weg* als het 'ruisen van de rivier' zonder zich met de vraag

te kwellen of hij naar een 'werkelijke' rivier of slechts naar het stromen van zijn eigen bloed luistert.

Ook muziek kan als een dergelijke *Weg*, als het medium van een existentieel ritme worden gegrepen. Niet voor niks gebruikten de Australische medicijnmannen hun bromhoutjes en maakten de Noordamerikaanse sjamanen gebruik van hun trommels en ratels om de stamclënten in een gezende trance en extase te brengen.

Muziek kan als motor van de onderbreking dienen: tegen de akoestische chaos in de wereld, tegen het lawaai van de stemmen uit ons binnenste, tegen de bevelen en associatieve fragmenten. Zelfs in de moderne extase-tempels — de discotheken — worden de hoofden leeggeveegd; en omgekeerd beschermt elke 'walkman' tegen het akoestisch bombardement van hedendaagse omgevingsgeluiden. In haar klassieke-westelijke vorm gebruikte muziek daarbij geen systematische schokken of tegengestelde ritmes. Tot aan de moderne tijd heeft ze eerder behoedzaam geprobeerd om het interne en het externe luisteren in geslaagde overeenstemming te brengen: muziek zorgde voor een synchronisatie tussen de interne en externe klankwereld. Niet alleen componisten, dirigenten en zangers luisterden eerst met hun 'binnenste oor' naar de muziek voor ze aan een 'vertaling' van de al gehoorde klanken naar de buitenwereld begonnen. Ook hun gehoor, het luisterende publiek, genoot van een innerlijk voorschot. De contaminatie van herhaling en innovatie garandeerde een esthetisch genoeg dat in zijn existentiële kwaliteit bijna onherkenbaar samensmolt met sacrale ervaringen. Pas het romantisch tentoonstellen van een 'muziekreligie' heeft de oude coalitie tussen muziek en kerk opengebroken — echter niet zonder impliciet getuigenis af te leggen van de goddelijke waarheid. In feite verkondigt muziek niets anders dan de 'blijde boodschap' dat de buitenwereld hetzelfde klinkt als ons binnenste en omgekeerd; en dat het daarom de moeite waard is om steeds weer

opnieuw te worden geboren en steeds weer te sterven. We bewegen ons immers voortdurend in een betrouwbaar continuum vol bekende arrangementen, ritmes, harmonieën, comparaties, pauzes en cadansen. Muziek baarde zich gelijktijdig als een voor de wereld openstaand a-kosmisme, als de belofte van een zachte dood en een gelukzalige wedergeboorte.

In haar klassiek-westerse vorm was muziek een subliem systeem ter verzekering van existentiële tegenstellingen, een adellijke ver-toning van extases en pauzes. Zouden we ons nog kunnen voorstellen hoe de belofte van een voor de wereld openstaande en gelijktijdig a-kosmische tijdervaring werd ingelost? Kunnen we ons nog voorstellen dat publiek en componisten de belangrijkste muzikale werkstukken vaak niet meer dan één keer, en dan ook nog gebrek-kig, konden beluisteren? Begrijpen we dat met de klanken ook een primaire stilte is verdwenen, die niet mag worden verwisseld met de nerveuze spanning waarmee een hedendaags publiek op een prominente tenor of dirigent wacht? Zelfs de beste interpretaties en opnames laten niet vergeten dat de spiritualiteit van deze muzikale meditaties, waarvan de objectiviteiten in afzonderlijke werken steeds uiterlijk konden blijven, voor ons tot in het diepst van ons hart vreemd en onvatbaar zijn geworden.

*Alleen het menselijke bewustzijn, wanneer het aangenaam is, is de pauze in de materie. Waar hoort het bij? Het schenkt niet alleen rust, maar brengt ook chaos. Het schijnt niet onderworpen te zijn aan een ons bekende orde. Het is de enige kracht die tegen zichzelf en tegen de wetten van de natuur kan ingaan. De enige kracht, die in (het ergste) geval sterker is dan de resterende natuur in haar totaliteit. En toch is ze uit haar voortgekomen. Wellicht de enige kracht die het menselijke kennen nooit kan doorgronden. Is dat de witte vlek van de beschaving? Het begin van het geheel andere te midden van onze biologische identiteit?*

BOTHO STRAUSS<sup>6</sup>  
vertaling GER PEETERS

ARTHUR & MARIE — LOUISE KROKER

# Mutant Ears

WAT IS DE SNELHEID VAN MUZIEK? ☎ WHAT IS THE SPEED OF MUSIC?

Op welk punt gaat muziek zo ver door het rood dat ze, net als met al die andere spectrale objecten voor haar is gebeurd, in het ultrasonische snelheidsbereik terechtkomt, door de geluidsbarrière breekt om dan een enorme kromming te volgen naar het punt van een ongelooflijke geluidsdichtheid, waar ze eindelijk met zo'n snelheidsgeweld kan bewegen dat ze niet langer hoorbaar is, zelfs niet met gemuteerde membranen. Het fatale punt: waar muziek voorbij de lichtsnelheid breekt en in een diepe en immense stilte terechtkomt.

☎ At what point does music red shift to ultrasonic velocity like all those spectral objects before it, break the sound barrier and then follow an immense curvature towards that point of incredible sound density, where music can finally move at such violent speeds that it can no longer be heard, even by mutant membranes. The fatal point, that is, where music breaks beyond the speed of light, falling into a deep and immense silence.

Mediamatic 6 # 4

page 245



MARIE — LOUISE

KROKER

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICE



Maximalisme is, zoals componist Steve Gibson opmerkt, de naam voor een nieuwe tendens in hedendaagse muziek — entropiemuziek — waarbij het erom gaat, zoals al het geval was bij de eerste generatie vliegers van het straalmotortijdperk, om een verbeterd trommelvlies te ontwikkelen voor het gemuteerde oor, een gemuteerd membraan dat de geluidsdruk van de muzieksnelheid kan zien. Entropiemuziek, dus, als een dichte configuratie van geluidsobjecten die alle louter door decibelkracht voorwaarts worden gestuwd naar het ultieme drukpunt, naar het ontsnappingspunt waar muziek als een hoge-snelheidsobject voorbij de lichtsnelheid breekt, om dat oude trommelvlies van het tweede millennium aan flarden te scheuren, voorbij de 130 decibel dus, zoals al die boemwagens in Los Angeles doen.

Onlangs merkte de *New York Times* het volgende op over boemwagens: *Jongeren bouwen hun auto om tot een rijdende radiozender. Ze stouwen hem vol met zo'n lading speakers, cd-spelers en versterkers, dat ze in staat zijn rock en rap te laten exploderen op een decibelniveau waarbij de ruiten bij de buren aan diggelen gaan, hun gehoor knapt en toevallige voorbijgangers verpletterd weg worden geblazen.*

*Degenen die meedoen aan dit soort geluidswedstrijden beweren dat de dreun die je krijgt van decibels in stereo ronduit verslavend werkt. Je begint je af te vragen: als 200 Watt al zo goed klinkt, wat krijg je dan bij 400 Watt? Zoals een boemrijder het uitdrukte: Ik ben jong en dom, wat anders?*

Niet langer auto's, maar entropische geluidskamers waar het lichaam ineenkrimpt op het scherp van de snede van 400 Watt rapmuziek, naar buiten wordt geslagen door de geluidsdruk en terecht komt op de rand van aarde en lucht. Een volmaakt decor voor een geluidsgebeurtenis. Sky-walken: daadwerkelijk muteren tot een krachtveld dat dondert door het lege circulatiesysteem van de postmoderne buitenwijk. En niet langer automobilisten, maar uitzoomende spatten van geluidsintensiteit, alle dode lucht opvullend met dood geluid en alle lege stadsdromen met de bloedende trommelvliezen ten bate van de lichaamsmutatie.

Vanwaar deze drang om vol gas de grens van de volumeknop te passeren? Een technologische fascinatie voor een slechte oneindigheid, voor de noodzaak de dode ruimte een uitdaging te stellen? Of een geluidsimplosie naar dat intensiteitspunt waar de stilte eindelijk begint? Boemwagens als wisselplaatsen van een gewelddadige stilte, als het oog van een tropische orkaan, en strategieën uit de bewegingsoorlog, erop gericht om met lawaai als zuiver krachtveld de dreiging te weerstaan van al die dode lucht in al die eenzame wagens. En dus: boemwagens in LA als de nieuwste en beste uit de reeks van stadsnomaden: terreinen van 'lengte en breedte, snelheid en traagheid', ogenblikken van voorbijgaande intensiteit. Boemwagens als knallende nu-generatoren: plekken om de snelheid van muziek te worden.

vertaling BILWET

☛ Maximalism, as the composer Steve Gibson notes, is the name given to a new tendency in music today — entropy music — where, like early pioneers in jet aircraft technology, the aim is to evolve an improved eardrum for the mutant ear, a mutant membrane that can actually see the sound pressure of the velocity of music. Entropy music, then, as a dense configuration of sound objects, each of which is pushed by sheer decibel strength to its ultimate pressure point, to that elusive point where music as a high velocity sound object breaks beyond the speed of light to shatter the old second-millennium ear drum, beyond 130 decibels like all those boom cars in Los Angeles.

Recently, the *New York Times* had this to say about boom cars: *Young people are converting cars into rolling radio stations by stuffing them with dozens of speakers, disc jukeboxes, and amplifiers capable of booming rock and rap music at decibel levels powerful enough to rattle neighbour's windows, ruin their hearing and assault their captive audience.*

*Those who compete in sound competitions say the thump of a high-decibel stereo is addictive. You ask yourself: If 200 watts sound good, what will 400 watts sound like? As one car boomer says: I'm young and stupid, I guess.*

Not really cars any longer, but entropic sound chambers where the body curls up at the edge of 400 watts of rap music, folds outwards against the sound pressure, running finally at the edge of earth and sky. A perfect sound event-scene. Sky walking; actually mutating into a force field which thunders across the empty circulatory system of postmodern suburbs. And not drivers any longer, but zooming scenes of sound intensity, filling all the dead air with dead sound, and all those empty city dreams with bleeding eardrums for the body mutant.

Why the compulsive drive to immense volumes of sound? A technological fascination with bad infinity, with the necessity to challenge dead space? Or an implosion of sound to that point of intensity where silence finally begins? Boom cars as alternating scenes of violent silence, like the eye of a tropical hurricane, and mobile war strategies which overwhelm the menace of dead air in all those lonely cars with noise as a pure force field. Consequently, boom cars in LA as the last and best of all the urban nomads: sites of 'longitude and latitude, speed and slowness', moments of passing intensity. Boom cars, then, as crash *haecceities*: event-scenes for becoming the velocity of music.

Mediamatic 6 # 4

pagina 246



ARTHUR KROKER

in 1992 in het

MEDIAMATIC KANTOOR





# Machine Voices

Tegen stoelen praten, een trui roepen, de knoflookpers uitschelden. Bij ieder van ons leeft een rest van het animisme dat hoort bij de kinderlijke omgang met de omgeving. Toch is het is even wennen als voorwerpen het woord tot ons richten.

☎ Talking to chairs, calling a sweater, swearing at the garlic press. A bit of the animism which is part of a child's interaction with its environment survives in each of us. But it still takes a bit of getting used to when objects talk back to us.

Het voorwerp leerde net als wij stapje voor stapje spreken: eerst alleen een geluid (lachzak, koetje-boe-dooosje), en vervolgens als pop wiens woordenschat beperkt was tot het enig juiste eerste woord: *mamma*. Flipperkasten en frisdrank-automaten slaagden erin korte zinnen en kreten uit te stoten. Tijdens het spel of de transactie vermaakten ze ons met een liedje en bedankten ons na afloop.

Inmiddels leest de nieuwste generatie supermarktkassa's streepjescodes en declameert de prijs van het artikel uit volle borst. Als de caissière de coupure van het overhandigde geld heeft ingetoetst vermeldt de kassa trots het wisselgeld, bedankt de klant (achter de rug van de caissière om) en wenst ons verder een prettige dag.

Wie een postorderbedrijf belt en de catalogus op schoot heeft wordt door de blikkerige stem van de computer (die zichzelf Otto, of Henkie noemt) naar een succesvolle bestelling gegijdst en uiteraard na afloop weer hartelijk bedankt.

Het gebruik van gesimuleerde spraak is kortom het eerst en op grote schaal te zien in het winkeluniversum. Maar wat gebeurt er precies? Wie de vooruitgang een warm hart toedraagt zou kunnen zeggen dat de gesimuleerde spraak menselijk robot-gedrag overbodig maakt. Waar vroeger mensen aan loketten en kassa's een dag lang machinaal dezelfde frases moesten herhalen: *goede-morgen, wat zal het zijn, alstublieft, dat maakt zoveel, dit is uw wisselgeld, gezien?, bedankt en tot ziens*; daar rukken nu de machinestemmen op.

☎ The object learned to speak just as we did, step by step: beginning with sounds (the Laughing Bag, those toddlers' boxes that *moo* or *baa* when inverted), then dolls whose vocabulary was limited to the one, correct word: *Mama*. Pinball and soft drink machines soon succeeded in blurring short sentences and slogans. They entertained us with a song during the game or transaction and thanked us as we left.

Nowadays, the newest generation of supermarket computers reads bar codes and lustily proclaims the price of the articles. When the cashier has punched in the amount of money received, the cash register proudly announces the amount of change, thanks the customer (behind the cashier's back) and wishes us a good day.

Call a mail order company with the catalog open in your lap, and you're guided to successful completion of an order by the metallic voice of a computer (which calls itself Otto, or Hanky), which then thanks you sincerely, of course.

In a word, the use of simulated speech appeared and is still most prevalent in the shopping realm. But what is happening, exactly? Those who hold *progress* dear might say that simulated speech relieves human beings of robotic tasks. People used to have to mechanically repeat the same phrases over and over again at ticket windows and cash registers: *good morning, may I help you, your change, that will be..., please, good-bye, have a nice day*. This is the area which is rapidly being taken over by machine voices.

Mediamatic 6 # 4

page 247



DIRK VAN WEELDEN

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICE

Maar of het een vooruitgang is kan worden betwijfeld. Zeuren, het bedingen van korting, informeren naar de garantie en het plagen van of flirten met het personeel, het behoort allemaal tot de aantrekkelijkheden van het bestaan als consument. En het wordt ons nu afgenomen door de automatisering van de verkoophandeling. De enige verdienste van de dom voor zich uit kwekkende stemmen is dat ze ons een akoestische spiegel voorhouden. De belachelijke piepstemmetjes, die dezelfde overbodige nonsens uitkramen als winkelbediendes. Uitgerekend wat er niet toe doet wordt halfbakken nagedaan.

Worden toegesproken door een machine is een vreemde gewaarwording. De instinctieve reactie is die van schrik, die eigenlijk vloeiend zou moeten overgaan

kunnen cola-automaten, kassa's en dashboards ons intimideren.

Machine-stemmen komen in een rap tempo dichterbij. De ontwikkeling van de gebruikers-electronica schijnt zich te bewegen in de richting van machines met spreekchips, die bovendien te bedienen zijn met de stem, door het goed gearticuleerd uitspreken van commando's en vragen.

In de omgang met mensen is spreken een eerste stadium, waarna de intimiteit kan toenemen en aanraken de communicatie voortzet. In dit algemeen erotische opzicht is het met machines omgekeerd. Het bedienen van machines door hun onderdelen, hendels en knoppen aan te raken is een eerste stadium. Maar het woord richten tot een machine is een daad met een hoger erotisch gehalte.

Mediamatic 6 # 4

pagina 248

MARTIN SPANJAARD

in 1992 in het

MEDIAMATIC KANTOOR



in de aandrang het apparaat met grof geweld de mond te snoeren. Maar de meeste mensen worden verlegen en giehelen. Ze voelen overduidelijk gêne bij een intiem contact met een machine. Een machinestem die ons aanspreekt pleegt inbreuk op de vooronderstelling dat alleen wezens met verstand verstaanbaar geluid voortbrengen.

Het is een raar vooroordeel dat ertoe leidt dat we moeite hebben te geloven dat iemand ze allemaal op een rijtje heeft, als hij niet goed uit zijn woorden komt. Daaronder lijden kinderen, stotteraars en spastici. Maar het is hetzelfde vooroordeel dat maakt, dat we bijgelovig worden als een quasi menselijke stem uit een machine klinkt en wij denken dat we met een denkend wezen van doen hebben. Die verwarring maakt dat wij de spraakgeluiden uit machines overschatten en ervaren als taal. Zo

### *Sprekend Huisdier*

Om te wennen aan een sprekende machine zou je er eentje als huisdier moeten hebben. Een machine die verder nergens voor dient, en eigenlijk niet te bedienen is, maar zijn bestaan en de voorvallen in zijn omgeving met het uitsturen van spreektaal begeleidt. Zoals een kat kopjes geeft en miauwt als hij eten of naar buiten wil, en een hond jankt als je hem schopt.

Zo'n sprekend dier bestaat. Hij heet Adelbrecht. Al bijna tien jaar lang werkt zijn geestelijke vader, Martin Spanjaard aan de vervolmaking van Adelbrecht. Het begon er ooit mee, in 1982, dat hij een bal wilde bouwen, die uit zichzelf rolde en zou merken dat hij ergens tegenaan botste en dan achteruit rolde. Maar geleidelijk ontwikkelden de plannen voor Adelbrecht zich en met het

☛ But can it indeed be called progress? Complaints, driving a bargain, asking about the guarantee, annoying and flirting with personnel, all of these things are part of the charm of life as a consumer. And we are being deprived of it by the automation of the act of purchase. The endlessly, stupidly quacking voices' only merit is that they confront us with an acoustic mirror. Those ridiculous, squeaking voices, blurting the same, superfluous nonsense as the store personnel. A half-witted imitation of exactly what mattered the least to begin with.

Being spoken to by a machine can be a strange experience. One's instinctive reaction is fright, which should undergo an immediate, natural transformation

to experience them as language. In this way, cola dispensers, cash registers and dashboards can intimidate us.

Machine voices are advancing rapidly. Consumer electronics seems to be moving in the direction of machines with speech chips, which can also be operated with the voice, by means of well-articulated commands and questions.

In human intercourse, speech is a first stage, after which intimacy increases and touch advances the communication. With machines, in this general, erotic regard, it's the other way around. In operating machines, the first stage is the touching of their parts, handles and knobs. But addressing them with the spoken word is a deed with a greater erotic content.

Mediamatic 6 # 4

page 249

ADELBRECHT

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICE

into the impulse to shut the machine up with brute violence. But most people become shy and giggle. They are clearly embarrassed by intimate contact with a machine. A machine voice violates the assumption that only beings with an intellect can produce intelligible sounds.

Because of this strange prejudice, we find it hard to believe that someone who has trouble speaking is mentally sound. Children, stutterers and spastics suffer because of it. And that same prejudice causes our superstitious response when a quasi-human voice comes from a machine: we feel that we're dealing with a thinking being.

This confusion causes us to overestimate the speech—sounds which are produced by machines and

### Speaking Pet

In order to get used to a talking machine, one should have one as a pet. A machine which has no particular function, and cannot actually be operated, but which responds to the events in its environment by producing spoken language. Like a cat, which rubs its head against you and meows when it wants to eat or go outside, or a dog which whines when you kick it.

This speaking creature already exists. Its name is Adelbrecht. Martin Spanjaard, its spiritual father, has been perfecting it for almost ten years now. It began in 1982, with his efforts to construct a ball which would roll of its own accord, notice when it collided with something, and reverse itself. But plans for Adelbrecht developed, and as technology progressed, it became

voortschrijden van de techniek werd het mogelijk een steeds begaafdere Adelbrecht in de bal onder te brengen. Inmiddels heeft Adelbrecht zintuigen, waarmee hij niet alleen vast stelt of hij botst of niet, maar ook of hij wordt opgepakt, dan wel geaaid, of er licht en geluid is, en zo ja hoeveel. Al rollend en botsend neemt Adelbrecht de wisselende onderlinge verhoudingen tussen al die gegevens in zich op. Daar komt nog eens bij dat Spanjaard Adelbrecht voorzien heeft van een humeur, (of 'lust'), dat een functie is van zijn ervaringen.

Adelbrecht doet dus eigenlijk niets anders dan erop los rollen. Onderweg combineert hij alle indrukken en reageert daarop. Dat doet hij niet alleen door zijn gedrag aan te passen (bij geen zin rolt hij langzaam of nauwelijks, bij maximale zin rolt hij als een bezetene heen en weer), maar ook door dingen te zeggen.

Geholpen door het Instituut voor Perceptie Onderzoek in Eindhoven, voorzag Spanjaard Adelbrecht van een stem. Een in het 110 ontwikkelde spraaksimulator en een 8000 processor waren het ruwe materiaal. In plaats van met fonemen of klank-eenheden (waarvan het Nederlands er zo'n 180 heeft), werkt dit systeem met difonen, oftewel klankovergangen (in het Nederlands 1700). Het resultaat is al stukken minder houderig. Om nog minder robot-achtig te klinken kunnen klemtonen en intonaties, specifiek aan het Nederlands, worden ingesteld.

Adelbrecht heeft een aardig groot geheugen waarin Spanjaard reacties, vragen, kreten, smeekbedes en eventueel vloeken kan opslaan. Het door hem ontwikkelde programma zorgt ervoor dat Adelbrecht zijn hart lucht over de specifieke situatie waar hij zich in bevindt en het humeur dat hij heeft. Heeft niemand hem aangeraakt sinds hij actief is, dan zal hij om hulp roepen als hij vast komt te liggen, maar als hij al eens geaaid (*Lekker zegt Adelbrecht*) of opgepakt (*Ben jij het? vraagt Adelbrecht*) is, dan zal hij dat onthouden en meteen het woord tot zijn baasje richten als hij klem raakt (*Ben je daar nog? Zie je niet dat ik vastlig?*)

En het mag duidelijk zijn dat hij heel andere dingen mompelt en roept, ongestoord rollend over de grasmat van een voetbalveld, dan bonkend tussen stoelen en benen op een feestje in een huiskamer.

Door het vernuftige verband tussen de fysieke situaties en het humeur waarmee Adelbrecht kampt beschikt hij over een rijkgeschakeerd en verrassend arsenaal aan verbale reacties. Hoewel Adelbrecht het woord tot ons kan richten en ons kan vleien, smeken, of uitschelden, verstaat hij niet wat we terug zeggen. Maar als we met hem spelen zal hij dat merken en er iets over zeggen.

Adelbrecht is een bal die iets zoekt, maar vergeten lijkt wat. Alles wat hij onderwijl meemaakt voorziet hij van commentaar. Spanjaard hoeft zich bij het kiezen van die zinnen natuurlijk niet te houden aan het psychologisch waarschijnlijke. Hij kan Adelbrecht ook een poëtische gave (een geheugen dat alleen vol zit met zinnen van Gorter) of een opvliegend karakter meegeven, dat doorgaans een deftige schijn ophoudt, maar in bepaalde situaties grof begint te kaffereren.

Wie weet hebben we over twintig jaar allemaal een Adelbrecht in plaats van een kat. Voorlopig is Adelbrecht uniek en treedt hij op als performance-artiest onder leiding van zijn vader Martin Spanjaard.

It is possible to endow the ball with an Adelbrecht possessing greater and greater powers. Adelbrecht now has senses, with which he not only determines whether or not he collides, but also whether he is being picked up, stroked, and whether and how much sound and light are present. While rolling and colliding, Adelbrecht takes in this ever-changing combination of information. In addition, Spanjaard has provided Adelbrecht with a mood (or 'lust') which is a function of his experiences.

Adelbrecht actually does nothing more than roll about, combining all of his impressions and reacting to them. He does this not only by altering his behaviour (if he feels no lust, he hardly rolls at all, at a maximum of lust, he rolls as one possessed back and forth), but by speaking, as well.

With the aid of the Institute for Research on Perception in Eindhoven, Spanjaard equipped Adelbrecht with a voice. A speech simulator developed by IRP and an 8000 processor were the raw material. Instead of phonemes (of which the Dutch language has about 180), this system works with diphones, also known as sound transitions (Dutch possesses something like 1700). The result is a great deal less mechanical. Stresses and intonations peculiar to Dutch can be adjusted, making it even less robot-like.

Adelbrecht has a sizable memory in which Spanjaard can store reactions, questions, cries, pleas and epithets. The program which he developed causes Adelbrecht to speak out about the specific situation in which he finds himself, depending on his mood. If no one has touched him since he became active, he will call for help when he gets stuck, but if he has already been stroked (*Nice, he says*) or picked up (*Is it you? he asks*), then he will refrain from these responses and immediately address his owner when he gets stuck: *Are you still there? Can't you see that I'm stuck?*

Obviously, he mumbles and shouts completely different things when rolling across the turf of a football field, than he does when colliding his way through the legs of people and chairs at a party in someone's living room.

Because of the intricate relationship between his physical situation and the mood with which he's struggling, he disposes of a rich and astonishing arsenal of verbal reactions. While Adelbrecht can address us to flatter, curse or beg, he does not understand our reaction. But, if we play with him, he will notice it and respond.

Adelbrecht is a ball which is searching for something, but seems to have forgotten what. In the meantime, he comments upon everything which he experiences. Spanjaard doesn't need to adhere to the psychologically probable in his choice of sentences. He can endow Adelbrecht with poetic talent (a memory full of sentences by Craig Raine) or an irascible character, which breaks from the refined appearance it keeps up and begins ranting only in a certain situation.

Who can say that in 20 years, we'll not all have an Adelbrecht instead of a cat? For the moment, Adelbrecht is unique and appears as a performance artist under the direction of his father, Martin Spanjaard.

translation JIM BOEKRINDER

Mediamatic 6 # 4

pagina 250

MAX PLANCK

door

HUGO ERFURTH

# Silent Killing

Het oorlogsbedrijf is met het voortschrijden van de vuurbeheersing een steeds luidruchtiger aangelegenheid geworden. Lex Wouterloot legde zijn oor te luisteren.

Mediamatic 6 # 4

page 251

☎ With the progress in fire control, the war machine is becoming ever noisier. Lex Wouterloot put his ear to the ground.

Stil was het op en om het slagveld nooit. Ter opwekking der strijdlust werd er door de combattanten vanouds gezongen, gescandeerd en gedanst op makkelijk in het gehoor liggende, repetitieve muziek. Zinsbegoochelende klanken die de opmars naar de veld van eer begeleidden of de werving van landsknechten de onmisbare luister gaven.

Tot de buskruitrevolutie de Europese beschaving in nieuwe kluisters van moordende afhankelijkheid sloot klonken er in de gewapende strijd slechts de slagen van metaal op metaal. De rustieke bijklank van het doodslaan die in de Nederlandse woordenschat bezonken is in de term 'wapengekletter'. Er spelen nog wel militaire kapellen en er klinken nog steeds geschreeuwde commando's, maar het zijn de resten van een orale krijgscultuur die in de marge van technische gewelduitoefening standhouden.

Sinds de aanwending van explosieven voor oorlogsdoeleinden is het langzamerhand een hels lawaai geworden op de velden van eer. Het medialandschap van Waterloo werd gedomineerd door de artillerie. De geschutmonden bulkten een dikke wolk kruitdamp over de akkers en onttrokken de vijandelijke eenheden — hoewel nog zo nabij — aan de visuele waarneming. En de bombardementen veroorzaakten een enorm kabaal. Murray, een nuchtere cavalierist, beschreef het eenvoudigweg als *oorverdovend*; Gibney, hulp-chirurgijn van het 15de regiment huzaren, zei dat het lawaai *zo hard en aanhoudend was... dat je nauwelijks kon horen wat je buurman zei* (hij had

☎ Not that it was ever really silent on and around the battlefield. Traditionally, the combatants sang, chanted and danced to easy-on-the-ear, repetitive music, to arouse the fighting spirit: hallucinating sounds which accompanied the march into the field of honour or added the indispensable lustre to the recruitment of infantry.

Until the gunpowder revolution locked European civilisation into new shackles of murderous dependence, the battlefields had only reverberated to the clang of metal striking metal. This rustic sound of killing settled into English idiom as 'the clash of arms'. Nowadays, the military bands are still playing and orders are still being shouted, but these are the remnants of a vocal battle culture, persisting in the periphery of technological warfare.

Since the introduction of explosives for warfare purposes, the field of honour has gradually become an inferno of noise. The media landscape of Waterloo was dominated by the artillery. Muzzles of fire-arms spat out a thick cloud of smoke over the meadows and hid the enemy units — as near as they were — from view. And the bombardments caused a terrible racket. Murray, a matter-of-fact cavalry man, described it simply as *deafening*; Gibney, assistant surgeon to the 15th Hussars, said that the noise was *so loud and continuous... that you could hardly hear what was said by the person next to you* (he was speaking particularly of the opening cannonade);



JANS POSSEL

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICES

het met name over het beginbombardeement); Mercer was aan het eind van de dag *bijna doof* — en we mogen dat gewoon letterlijk opvatten.

De kracht van de granaten en de omvang van de legers was in de Eerste Wereldoorlog zo groot dat het bulderen van het westelijk front tot in Engeland te horen was. *Ze konden de oorlog gewoon horen, ten minste als ze in Surrey, Sussex of Kent woonden, waar de artillerie niet alleen hoorbaar was, maar met de wind uit de juiste hoek, heel duidelijk hoorbaar. Toen de mijnen in Messines tot ontploffing werden gebracht, was de klap niet alleen te horen in Kent: de lichtflitsen waren er ook te zien. Het geschut was met name hoorbaar bij de voorbereiding van een grote aanval, als ze een week of tien dagen onafgebroken vuurden. Zo herinnert Edmund Blunden zich dat in de dorpen in Southdown schoolkinderen verbaasd stonden over het ononderbroken getrommel en gekletter van de ramen, toen tegen het einde van juni 1916 de artillerie de Duitse prikkeldraadversperringen trachtte te verwijderen voor de aanval aan de Somme.*

Voor de soldaten die in de loopgraven stonden was de hertie van de inslagen een van de meest verschrikkelijke kanten van de oorlogservaring. Er ging vrijwel geen dag en geen nacht voorbij zonder verscheurd te worden door een infernaal gebulder. Zelfs dichters kwamen woorden tekort om deze gewaarwording over te brengen. Remarque deed in zijn roman *Im Westen nichts Neues* een poging de kakofonie

nie te verwoorden. *Het gebulder van het geschut zwelt aan tot een dof gedreun en neemt dan weer af tot reeksen inslagen. De droge salvo's van de mitrailleurs ratelen. Boven ons hoofd is de lucht vol met een onzichtbaar gieren, huilen, fluiten en sissen. Het zijn de kleinere stukken geschut; maar daar tussendoor orgelen ook de grote kolenhokken, die hele grote blokken door de nacht slingeren, die ver achter ons neerkomen. Met hun holle, hese, verre roep — als bronstige herten — banen ze zich een weg hoog boven het gehuil en gefluit van het kleinere geschut...*

Van Engelse zijde beschikken we, van de hand van Charles Carrington, over een poging tot beschrijving van het auditieve geweld dat de verschillende projectielen veroorzaakten. Elk kanon en elk projectiel had zijn eigen persoonlijkheid... Soms kon een stuk veldgeschut met een plop als een champagnekurk uit haar loop schieten, met een voortdurend zoemend crescendo overvliegen om vervolgens met een geheel voorspelbare klap te ontploffen; een andere keer kon er een granaat afgeschoten worden door een ver verwijderde batterij zwaar geschut, die een enorme boog in de lucht aflegde, ondertussen al maar vaart winnend en lawaai makend als een aanstormende sneltrein, log en zeker... Bepaalde granaten sloten, andere gierden, en weer andere zuwalkten door de lucht en klokten als water dat uit een karaf wordt gegoten. Machteloos in dit chemisch concert voegden zich de kreten van de getroffenen. Het gejammer van kreupele soldaten. Het gekerm van zwaargewonden. Geschreeuw

Mediamatic 6 # 4

pagina 252

MAN RAY

in 1931 door

MAN RAY



☛ Mercer, at the end of the day, was *almost deaf* — and we may take him quite literally.

During World War 1, the blast of the grenades and the size of the armies was such that the thunder from the Western front could even be heard in England. They could literally hear the war, at least if they lived in Surrey, Sussex or Kent, where the artillery was not only audible but, with the wind in the right direction, quite plainly audible. When the mines went off at Messines, not merely was the blast heard in Kent: the light flashes were visible too. The guns were heard especially during preparation for a major assault, when they would fire unremittingly for a week or ten days, day and night. Thus, Edmund Blunden recalls that in late June, 1916, as the artillery strove to cut the German wire for the Somme attack, in Southdown villages the schoolchildren sat wondering at that incessant drumming and rattling of the windows.

For the soldiers in the trenches, the racket of the explosions was one of the most horrifying aspects of the war experience. Hardly a day or night went by without disruption from an infernal booming. Even poets were at a loss for words to communicate this sensation. In his novel *Im Westen nichts neues* (All quiet on the Western front), Remarque tried to put the cacophony into words. *The thundering of the artillery grows into one dull roar and then disperses into the noise of battery shells hitting home. The*

*dry bursts of the machine guns rattle over us; the air is filled with invisible outbursts, howling, whistling and hissing. These are lighter projectiles; but in between there is also the rumbling of the heavy coal-scuttles churning out their massive lumps into the night, landing far behind us. Their voice is booming, hoarse, distant, as that of a rutting deer; they follow their course high above the howling and whistling of the smaller shells.*

On the English side there is another attempt to describe the auditive violence caused by the various projectiles. Charles Carrington wrote: *Every gun and every kind of projectile had its own personality... Sometimes a field-gun would leap jubilantly with the job of a Champagne cork from its muzzle, fly over with a steady buzzing crescendo, and burst with a fully expected bang; sometimes a shell would be released from a distant battery of heavies to roll across a huge arc of sky, gathering speed and noise like an approaching express train, ponderous and certain... Some shells whistled, others shrieked, others wobbled through space gurgling like water poured from a decanter.*

Powerless in this chemical concert, the screams of victims joined in; the wailing of dying soldiers, the groaning of the badly wounded; the screams of the conscripts driven mad by fear. And because at the beginning of the century the armies were not yet fully mechanised: the grunts of the wounded and burned

Mediamatic 6 # 4

page 253



MERLE HENNING

IN 1933 BY

MAN RAY

van dienstplichtigen die gek waren geworden van angst. En, omdat aan het begin van de eeuw de legers nog niet volledig gemechaniseerd waren, het gesteun van aangeschoten en verbrande lastdieren. *Remarque: Ik heb nog nooit paarden horen kreunen en kan het niet geloven. Het is de jammerklacht van de wereld, het is de gemartelde schepping, een wilde, wrede pijn, die daar kreunt. We zijn bleek. Detering richt zich op. Dierenbeulen, maak ze toch af! We gaan zitten en houden onze oren dicht. Maar dat verschrikkelijke gerochel en gekreun en gejammer klinkt overal doorheen. We kunnen bijna alles hebben, maar dit doet ons het zweet uitbreken. Je zou willen opstaan en weglopen, om het even waarheen, alleen om dat gekreun niet meer te hoeven horen. En dan zijn het nog geen eens mensen, alleen maar paarden. Ze moeten in paniek zijn. Paarden sterven anders altijd zwijgend.*

Het kernwapen is binnengehaald als een revolutionair wapen. Vervuld van zijn mogelijkheden hebben militairen al bijna vijftig jaar gewerkt aan de vervolmaking ervan. Eerst was er de schone bom, en later kwam er de neutronengranaat die zijn vernietigende werking louter ontleent aan de intense straling die hij zou verspreiden. Onvermeld blijft vaak dat ook de explosie van een atoombom lawaai veroorzaakt, onvoorstelbaar veel lawaai. De Nederlandse krijgsgevangene René Schäfer was een van de getuigen van het werpen van de atoombom op Nagasaki. *Op hetzelfde moment dat Wim de keuken binnenkwam, riep een Japanse wacht, die met ons meegekomen was en achter me stond: Hikoki! Hikoki! Ik schrok en toen ik vliegtuigmotoren hoorde, liet ik me instinctief in de greppel rollen. Toen ik plat op mijn buik lag, flitste er boven mijn rug een fel licht op. Ik voelde de hitte van het licht over me heen strijken, me nergens rakend omdat ik me met kracht tegen de bodem van de greppel drukte. Daarna volgde een donderslag die tienvoudig in de grond scheen na te dreunen. Het werd stikdonker in de greppel en ik hoorde iemand roepen: Ik ben blind! Ik ben blind!*

### Specifieke Geluidswapens

De onvoorstelbaarheid van de oorlog vloeit ten dele voort uit de extreme mate waarin een zintuig als het oor geprikkeld wordt. Hels kabaal en absolute stilte. De Vietnamese oud-generaal maakte als militair verschillende keren op de Ho Chi Minh route bombardementen door B-52 bommenwerpers mee. *Als we de bommenwerpers hoorden, begonnen we meestal te zingen. Op die manier probeerden we het geluid van de vliegtuigen en de explosies weg te zingen. Sommigen begonnen keihard op de Amerikaanse piloten te schelden. Het ergst waren de momenten na het eerste bombardement. Dan werd iedereen doodstil. Omdat we uit ervaring wisten dat meestal vrij snel daarna een tweede, nog verschrikkelijker bombardement zou volgen. En je wist uiteraard nooit of je het volgende ook zou overleven. Na zo'n bombardement waren niet alleen de mensen stil. Ook de natuur bleef roerloos. Vogels gaven geen kik meer. Zelfs de wind leek te zijn weggevaagd. Een angstaanjagende, haast wurgende stilte had ons in zijn greep.*

Op basis van de opgedane frontervaring heeft de wapenindustrie zich toegelegd op het ontwikkelen van specifieke geluidswapens. Amerikaans onderzoek in de Tweede Wereldoorlog had bijvoorbeeld uitgewezen dat soldaten het geluidsgeweld als even beangstigend ervoeren als de trefzekerheid en de vuursnelheid van de wapens waarmee ze bestookt werden. De wetenschap dat het kabaal dat een wapen produceert niet dodelijk is kan de beangsti-

gende werking niet wegnemen. De lawaaiproduktie is dus bij uitstek een element uit de psychologische oorlogvoering. De Duitsers hebben dit inzicht aangewend bij het ontwerpen van hun Stuka's. De vleugels van deze duikbommenwerpers waren van sirenes voorzien die in werking werden gesteld aan het begin van een duikvlucht naar een doel. De sirenes veroorzaakten een afschuwelijk gehuil waarmee de psychologische uitwerking van een aanval een veelvoud werd van het vernietigend effect van de bescheiden bommenlast die ze afwierpen. De Stuka kwam in een contemporain onderzoek als het meest gevreesde wapen uit de bus. Beschouwt men bovendien het feit dat de meeste afgeschoten granaten hun doel missen en slechts een gebulder produceren, dan fungeert de artillerie vanuit het audio-perspectief hoofdzakelijk als een psychologisch wapen.

Het geluidswapen is daarom zo effectief omdat het niet meer alleen op het oor inwerkt. Hard geluid hoort men niet louter via de gehoorgang. De schedel zelf gaat fungeren als een resonantiebodemp en brengt op zijn beurt de luchttrilling over op het trommelvlies. Bij nog hogere geluidsniveaus en specifieke frequenties wordt het lichaam met al haar vliezen en membranen rond en tussen de organen tot een klankkast. De somatische werking van geluid wordt tegenwoordig ook in de popmuziek gebruikt. Throbbing Gristle noteerde hieromtrent: *Bekijken we op laag niveau de effecten van infrage-luid, dan is 7 Hz een nare ervaring, die resulteert in onpasselijkheid en braken, kan 9 Hz epileptische aanvallen veroorzaken en 12 Hz spontane darmbewegingen. 39-40 veroorzaakt een plezierig gegons dat men door het lichaam voelt tintelen, als bij het horen van goede muziek. Op zeer lage niveau's en wanneer men er lang aan blootgesteld wordt, veroorzaakt 3 Hz depressies, wrevel en irritatie.* Het experiment van de Franse professor Vladimir Gavreau om met een superfluit, die aangeblazen werd door een straalmotor, onhoorbare, zeer lage tonen te produceren waarmee menselijke organen kapotgetrild zouden kunnen worden, is een operationalisering van dit wetenschappelijke inzicht.

Noch de zuivere psychologische noch de pure somatische geluidswapens zullen op korte termijn het explosief kunnen vervangen. Het explosief zelf is een perfect multi-destructief wapen. De moderne schilden als pantserwagens, bunkers en vliegdekschepen die de gemechaniseerde krijgers moeten beschermen versterken de terroriserende werking van het geluid dat bij een explosie ontstaat. De desoriëntatie neemt nog meer toe wanneer de soldaten niet kunnen inschatten waar het geluid vandaan komt. Richard Holmes: *Het garnizoen van de Franse forten van Verdun in 1916 was beter beschermd tegen het geschutvuur dan hun kameraden bovengronds die de beschietingen in granaatrichters moesten incasseren. Het geraas van de granaatinslagen op de forten — het was, zei een overlevende, alsof je in een enorme trommel zat — en het wachten op de inslag van de volgende granaat maakte mensen helemaal gek.*

Volgens Falklands-veteranen was de slechtste plek tijdens een luchtaanval op de vloot benedende. Niet alleen was het geluid daar harder, het was bovendien onmogelijk uit te maken waaruit het gevaar bestond. Het was (hoewel in feite gevaarlijker) oneindig veel beter aan dek te zijn en de Skyhawks te zien aanvallen met mitrailleur- en raketvuur. Daarom is het niet te verwachten dat het slagveld in de nabije toekomst stil zal worden. Het *transauditieve* tijdperk van het *Silent Killing* is nog niet aangebroken.

Mediamatic 6 # 4

pagina 254



FRANCIS PICABIA

in 1922



☛ beasts of burden. *Remarque: Never before had I heard a horse groan, and I can hardly believe it. It is the wail of the world, it is the tortured creature, a wild, gruesome agony which is groaning there. Our faces are pale. Detering straightens himself. Brutes, fiends! For God's sake, shoot the poor animals! We sit down, our hands over our ears. But this terrible rattling, groaning and wailing gets through, it penetrates everything. We can all stand some rough handling, but this makes us break out in a sweat. You would like to get up and run away, no matter where, just to get away from that groaning. And they are not even people, they are only horses. They must be in a panic. Horses usually die in silence.*

The nuclear weapon was heralded as a revolutionary weapon. Convinced of its military and strategic potential, the armed forces have been working on its perfection for nearly 50 years now. First there was the clean bomb, later came the neutron shell, which apparently only derives its destructive effect from the intensive radiation it would spread. It is seldom mentioned that the explosion of an atom bomb also causes noise, an unimaginable thunder. Dutch prisoner of war René Schäfer was one of the witnesses at the dropping of the atom bomb on Nagasaki. *At the same moment that Wim entered the kitchen, a Japanese guard, who had come with us and was standing behind me, shouted: Hikoki! Hikoki! It gave me a fright and when I heard the aircraft engines, I instinctively let myself roll into the ditch. As I was lying flat on my stomach, there was suddenly a bright glare flashing above me. I felt the heat of the flash skimming across my back, never touching me because I pushed myself forcefully against the bottom of the ditch. Then there was a clap of thunder which seemed to rumble on ten times as heavily in the ground. It went pitch dark in the ditch and I heard someone scream: I am blind! I am blind!*

### Specific Sound Weapons

The inconceivable impact of war is partly the effect of the extreme extent to which a sense organ such as the ear is stimulated. Infernal noise and absolute silence. During his active military life, a now retired Vietnamese general witnessed several B-52 bombings on the Ho Chi Minh route. *When we heard the bombers, we would often start to sing. In this way we tried to sing away the sound of the bombers and the explosions. Some of us would start ranting and raving at the top of their voices at the American pilots. The worst moments were those after the first bombardment. Every one would go completely silent, because from experience we knew that, usually rather soon after the first, a second, even more terrible raid would follow. And of course, you had no way of knowing whether you would survive the second one too. After such bombings, not only the people were silent, but nature fell still as well. Birds did not move anymore. Even the wind seemed to have been swept away. A terrifying, almost stifling silence had us in its grip.*

From experience gained at the front, the arms industry has applied itself to the development of specific sound weapons. American research during World War II had proved, for example, that soldiers experienced auditory violence as equally terrifying as the accuracy and rate of fire of the weapons they were faced with. The knowledge that the racket produced by a weapon is not lethal cannot

take away the frightening effect of it. Noise production is therefore typically an element of psychological warfare. The Germans made use of this insight in the design of their Stukas. The wings of these dive bombers were equipped with sirens, which were activated at the beginning of a nose dive towards a target. The sirens produced an obnoxious howling, due to which the psychological effect of an attack became many times greater than the destructive effect of the modest bomb load they were carrying. A recent study shows that these Stukas were the most feared weapons. Moreover, if we take into account that most shells fired miss their target and only produce a roar, then, from an audio-perspective, artillery functions mainly as a psychological weapon.

The sound weapon is so effective because it does not produce its effect through the ear alone. Loud sounds are not only heard through the auditory duct, but also the skull itself functions as a resonance body and in turn transfers the air vibrations to the eardrum. Even higher sound levels and specific frequencies turn the body, with all its membranes around and between the organs, into a sound box. The somatic effect of sound is now also being used in pop music. In this context, Throbbing Gristle observes: *If we look into the effects of low-level infra-sound, we find that 7 Hz is an unpleasant experience, which leads to nausea and vomiting, that 9 Hz can cause epileptic fits and 12 Hz spontaneous intestinal movements, that 39-40 causes the pleasant buzz we feel tingling through the body when we listen to good music. With very low levels and long periods of exposure, 3 Hz leads to depression, resentment and irritation.* The experiment of the French professor Vladimir Gavreau, which was meant to prove that very low, inaudible tones, produced by a super whistle driven by a jet engine, could destroy human organs by vibration, is an operationalistic product of this scientific insight.

Neither the purely psychological, nor the purely somatic sound weapons will be able to replace the explosive in the near future. The explosive itself is a perfect multi-destructive weapon. The modern shields, such as armoured cars, bunkers and aircraft carriers, which are supposed to protect the mechanised warriors, enhance the terrorising effect of the noise caused by an explosion. The disorientation increases even more when the soldiers cannot identify the source of the noise. Richard Holmes: *The garrison of the French Forts at Verdun in 1916 were safer from shellfire than their comrades who endured the bombardments lying out in the shell holes above ground, but the sheer din of shells smashing into the forts — it was, said one survivor, like being in an immense drum — and the agony of waiting for the arrival of the next shell drove men stark mad.*

Several Falklands veterans remarked on the fact that the worst place to be during an air attack on the fleet was below-decks. Not only was the noise amplified, but there was no way of knowing what threat it portended. It was infinitely preferable — albeit actually more dangerous — to be up-deck, watching the Skyhawks as they ran the gauntlet of gun and missile fire. Because of this it is not to be expected that in the near future the battlefield will become silent. The trans-auditive era of the silent killing has not yet dawned.

translation OLIVIER/WYLIE

Mediamatic 6 # 4

page 255



CIANG KAI SHEK

in 1938 by

ROBERT CAPA

Vaak krijg je te horen dat we in het beeldenrijk verblijven. Waar het Woord aan het begin stond, zou in onze eindtijd het vlees beeld zijn geworden. Het avondland dat de nacht is ingegaan, wordt bijgelicht door een flakkerende bewegwijzering, die het dolend oog door het labirint van de snelheid voert. In dit dromenland zou de Rede z'n naam niet meer kunnen schrijven en tot pincode verworden. De ontwortelde metamorfose luiden onze ondergang in, die we stomgeslagen aanschouwen, gefascineerd door haar visuele schoonheid. In de mediacratie heeft de mondigheid een potentie van nul. Zo loopt de macht geen enkel risico en is ze voor de afgestompte zintuigen ver te zoeken. ¶ Bovenstaand spookbeeld, dat door het conservatief cultuurbehoud wordt gepropageerd, wil door matiging van de beeldconsumptie het dreigende verval van het alfabetisme bezweren. Taal als drager van de eigen cultuur zou diepgang garanderen, tegenover de verslavende oppervlakkigheid van R/TV/CD/PC/VR die enkel prikkelt tot passiviteit. Het burgerlijk sujet, dat immuun bleek voor fascisme en communisme en met wie het materieel zo goed gaat, zou onder de derde dictatuur van het beeld, ditmaal van binnenuit, bezwijken onder het bombardement van zapklare indrukken. ¶ Dit schrikbeeld heeft een audio-equivalent. Het oor zou thans losgetornd zijn en overgeleverd aan de zinloze, maar excessieve ruis van crossovertoren, straaljagers, luidsprekers, motorzagen, honden, machinehallen, wolkbreuken, kermissen, laden en lossen, feesten en partijen. Parallel lopend aan hun alfabetiseringscampagne, lobbyen de tegenstanders van lawaai voor het aanwijzen van stiltegebieden, waar tractoren vervangen zijn door paarden en de zeis weer zingt. Wat je daar te horen krijgt, is de stem van de natuur, die de mensch met al z'n rechten moet gehoorzamen, op straffe van mutatie. ¶ De predikers van het zuivere zien en horen begeelden het verdwijnen van een beeld- en geluidscultuur die Goethe, Rembrandt, Bach wisten voort te brengen. Hun civilisatie had als taak het kappen van het magische woud van de krakende takken, het onduidelijke gefladder, de ogen die je aanstaren, het geritsel van bladeren en nachtdieren. De akoestische ruimte van de eerste mens op aarde was een continue stroom van auditieve input zonder lokaliseerbare geluidsbron. Het werken aan de beschaving had als roeping kaalslag en lokale stilten te bewerkstelligen, die vervolgens konden worden opgevuld met het aura van het niet-reproduceerbare kunstwerk. ¶ Deze highlights en onvergetelijke hits waren deel van een geluidsbeeldregime dat zijn coördinaten oplegde door middel van de klokketoren met zijn 3-D wijzerplaat en zijn carillons. Het beeld zorgde wel voor een continue maatgeving, maar die kon je nog negeren. Het discontinue gebeier op kwartieren en uren daarentegen had een bereik waar geen ontkomen aan was. Totdat, met het starten van de industriële machines, de volumeknoppen in de akoestische ruimte werden opengedraaid en de massa's werden onderworpen aan een permanente geluidsdruk. Dit schiep de mogelijkheid voor het beeld om de dominantie in het dispositief van horen en zien over te nemen. Zijn beperkte beschikbaarheid gaf hem de discontinuïteit waarzonder macht geen geheim kan behouden.

¶ Het Volk lult van oudsher maar wat af onder elkaar, maar als de heren politici beginnen te rappen, vindt het volk dat dom gelul. *Laat maar eens wat zien!* is de ultieme uitdaging die het daarop aan de politici stelt, die vervolgens in de televisiedemocratie op hun bek gaan tijdens banket en wielervedstrijd. De wereldmusicus volgt de omgekeerde route: pas als hij zichzelf zichtbaar maakt voor de wereldconsument, wordt er ook naar zijn toespraken geluisterd. Een volgende generatie musici maakte de redevoering tot muziek teneinde het eigen ras beter in beeld te kunnen krijgen. Waar in de fifties het geluid een coalitie sloot met het beeld, doen de nineties dat door het woord te gebruiken. Het taboewoord,

waar de piep o v e r h e e n klinkt, gaat naadloos gepaard met het taboebeeld, waarin altijd net een vogeltje, arm, golfje, break of uitsnede het beeld der schande aan de peepshow onttrekt. Het geheim dat iedereen kent stelt de uitdaging om ingeschakeld te blijven op de onthulling van het beeld, die niet zal volgen. De enkele keer dat hij wel volgt, wordt het weggezap.

¶ De flexibilisering van de smaak heeft van de muzikale voorkeur een verdichting gemaakt in het globe- en geschiedenisomspannend netwerk van stijlen, stromingen en genres. Iedere gemoedstoestand zijn eigen muziek en vice versa, en dat twintig keer per uur. De luisteraar, die als fan ooit subcultuur- en identiteitgebonden was, is opeens open komen te staan voor iedere geluidsgolf. Konden in de vijftiger jaren alleen ouders de rock en roll fysiek niet aan, thans zijn lichamelijke randervaringen hun leeftijds- en groepsgebonden karakter kwijt. De onmin met bepaalde clips is een gelijksoortig effect op het sociale lichaam als de swing bij de liveplaybackshow. Iedereen kan alles aan, maar houdt zich het recht voor op tijdgebonden favorieten. Iedere kijkerluister kan immers alle muzieksoorten lezen en plaatsen. De sociologische benadering van het verschijnsel muziek heeft het algemeen begrijpelijk gemaakt. ¶ Voorwaarde hiertoe was dat de muziek, die altijd het resultaat is van een lokale ervaring, bevrijd werd van haar oorsprong, om contextloos een globale taal te worden die universeel verstaanbaar is. De ervaringsmedia van de sixties zetten thans op het scherm leuk een tijd neer, met een frisheid en een uitstraling die men in het tijdperk van het digitale dreunen als oorspronkelijk kwalificeert. De algemene muzieksociologische omscholing van het oor heeft een immuniteitsstelsel in het leven geroepen, die voorkomt dat de muziek doordringt tot de hersenlagen die erdoor kunnen worden aangetaast. ¶ Muziek, het dominante apparaat van de maatschappelijke organisatie van de herinnering, doet de in klank omgezette ellende onmiddellijk vergeten. Maar als iemand de gitaarstijl of zangstem van een van de illustere en jonggestorven voorgangers overneemt, wordt dat direct opgepikt. Popmuzikanten die dit doorhebben, binden de strijd aan tegen de transparantie van hun stijl en proberen door een al groeiende complexiteit de eigenheid en benoembaarheid van hun methode ondoorzichtiger te maken. Openheid naar alle continenten en era's moet de toegankelijkheid doorbreken. Maar de popmuziek kent haar eigen geschiedenis en kan daaraan voortdurend en rizomatistisch refereren op een manier die

bijna moeiteloos door de gehele mediamassa wordt gedeeld. Is tijdloos abstracte popmuziek mogelijk?

¶ De beperking van de popmuziek bestaat in haar technische apriori. Niet alleen is muziek technisch goed te dateren aan de hand van de gebruikte samplers, de overgang naar nieuwe informatiedragers zeef een hele collectie muziek uit in het geheugengat van de historie. Wie gaat er over naar de CD-ronde, wie blijft voorgoed magnetisch en verdwijnt in de hobbysfeer achter de onvindbaar geworden vervangingsnaald in de bakken waar nu nog 45-toeren singles liggen? De muziek reageert ook nu weer met een defensieve aanval. Werd er aanvankelijk rechtstreeks op de Schallplatte ingezongen en werden later levende vertolkingen vastgelegd in het vinyl, in een volgend stadium werden er studioplaten gemaakt waar geen liveregistratie meer aan te pas kwam, die op hun beurt, in de terminale fase van het medium Grammophon, de grondstof vormden voor het directe materiaalbewerken van het scratchen. Zo poogt de LP nu nog de inhoud te worden van de CD, die allang bezig is zich digitaal te emanciperen van haar bronmateriaal, om daarna zelf autonoom en soeverein het materiaal te vormen van een volgende ronde in de markttechnisch onvermijdelijke overgang naar een nieuw type ruisdragers. ¶ De muzikale producenten geven zich keer op keer blind over aan de geheime macht van het medium dat hen wordt voorgehouden. Vroeger was er een gitaar of een piano, nu is er een geïntegreerd geluid- en beeldcircuit. De akoestische leegte schreeuwt om de opvulling die ze verdient. Macht produceert niet alleen beelden, maar maakt ook altijd geluid, ze dringt via oren en ogen binnen in de lichamen. De gitaar kon niet zonder de gitaristenvingers en de stampij, de beatbox heeft geen lichaamsbeweging meer nodig. Niet de muzikant beheerste zijn instrument, de toetsen legden de handen een bewegingsleer op. Het muziekapparaat wilde af van de aanraking door soft machines en smooth operators. De punk had dit door en reageerde met een onbeheerste attack op het instrumentarium, wat weer materiaal voor een leuke verzamel-CD opleverde. De stereotoren is niet *umsonst* kathedraalvormig. De kerk was het oor en het oog van God, de Beeld- en Geluidloze - het monument van zijn afwezigheid. Voor de nieuwe muziek kunnen we thuisblijven.

Mediamatic 6 # 4

pagina 256



SALVADOR DALI

ca. 1930 door

MAN RAY

up to rock and roll, but nowadays marginal bodily experiences have lost their age- and group-bound character. The dislike of certain videos is an effect on the social body similar to swing on the lip-synch show. Anyone can do anything, but reserves the right to time-bound favorites. After all, every viewer/listener can read and place any type of music. The sociological approach to the phenomenon of music has made it generally understandable. ¶ A precondition of this is that music, which is always the result of a local experience, was freed from its origin to become a contextless global language which is universally understandable. What we see on the screen of the 1960s' experience media is another time, with a freshness and radiance that we classify as original in the age of the digital drone. The universal musical-sociological retraining of the ear has brought to life an immune system which prevents music from penetrating to the layers of the brain it might otherwise affect. ¶ Music, the dominant mechanism of the social organization of memory, makes us immediately forget the misery which has been turned into the sound. But if someone adopts the guitar style or singing voice of some illustrious prematurely dead predecessor, it's immediately picked up on. Pop musicians who understand this battle against the transparency of their style, trying with increasing complexity to render the individual and classifiable elements of their method more opaque. Openness to all continents and eras demands that you break out of accessibility. But pop music knows its own history and can continually and rhizomatically refer to it in a way that is almost effortlessly shared by the whole media mass. Is timelessly abstract pop music possible?

¶ The limitations of pop music lie in its technical apriorism. Not only is music easy to date based on the samplers used, the transition to new information carriers filters out an entire collection of music into the hole in the memory of history. Who will switch over to the CD phase, who will stay magnetic forever and disappear into the hobby sphere after an unfindable replacement stylus in the racks where right now there are still 45 RPM singles? And music is reacting again with a defensive attack. If initially people sang directly onto wax discs, and after that live interpretations were cut into vinyl, in a later phase studio recordings were made in which no live registration was involved, and in turn, in the terminal phase of the phonograph medium, were the raw material for the live scratching process. And the LP is still attempting to become the content of the CD, which is already busy digitally emancipating itself from its source material, and will autonomously become the basis for a subsequent round in the economically inevitable switch to a new type of noise carrier. ¶ The producers of music blindly submit time and again to the secret power of the medium available to them. There used to be a guitar or piano; now there is an integrated sound and image circuit. Acoustic emptiness screams to be filled as it deserves. Not only does power produce images, it always makes a sound; it forces its way via ears and eyes into bodies. The guitar needed the guitarist's fingers and the shindig; today the beat box needs no bodily movements. The musician did not control his instrument; the keys imposed a theory of movement on the hands. The musical mechanism wanted to get away from being touched by soft machines and smooth operators. Punk understood this and reacted with an unrestrained attack on the instrumentarium, yielding more material for a cool compilation CD. It's no accident that the stereo system is cathedral-shaped. The church was the ear and the eye of God (the Image- and Soundless) the monument to his absence. For the new music we can stay home.

translation LAURA MARTZ

It's often said that we live in an empire of images. While in the beginning was the Word, at our end flesh has become image. The eveningland on which night has fallen is lit by a flickering marker that guides the roving eye through the labyrinth of speed. In this dreamland Reason can no longer write its name and become a PIN code. Uprooted metamorphoses herald our downfall while we watch, struck dumb, fascinated by the visual beauty. Involvement has a force of zero in the mediocracy. So power runs no risk, and is hard for the stupefied senses to locate. ¶ The above spectre, propagated by the conservers of culture, is meant to avert the impending decline in literacy by restraining the consumption of images. Language as a vector of one's own culture guarantees depth, in contrast to the addictive superficiality of R/TV/CD/PC/VCR which only stimulate passivity. The bourgeois character, apparently immune to fascism and communism and doing so well materially, will collapse, bombarded by zappable impressions, under the third dictatorship of image, this time from the inside. ¶ The spectre has an audio equivalent. The ear has now been torn to shreds and is at the mercy of the senseless but excessive noise of trail bikes, fighter jets, loudspeakers, electric saws, dogs, factory floors, cloudbursts, carnivals, loading and unloading, parties. Parallel to their literacy campaign, the opponents of noise are lobbying for the allocation of sanctuaries, where tractors are replaced by horses and the scythe sings again. What can be heard there is the voice of nature, which the *mensch*, with all his rights, must obey, under penalty of mutation. ¶ The preachers of pure sound and vision are supervising the disappearance of the sound and image culture created by Goethe, Rembrandt and Bach. The task of their civilization was to fell the enchanted forest with its cracking twigs, indistinct fluttering, staring eyes, its rustle of leaves and nocturnal animals. The acoustic space of the first human on earth was a continuous stream of aural input without a locatable sound source. Civilization's mission was to arrange deforestation and local silences, which could then be filled with the mystique of the unreproducible work of art. ¶ These highlights and unfor-

gettable hits were part of a sound-image regime that imposed its coordinates by means of the clock tower with its 3-D face and its carillons. The image ensured a constant measure, but it was possible to ignore. The intermittent pealing every quarter and full hour, on the other hand, had a range you could not escape. Until, when the industrial machinery was started up, the volume knobs in acoustic space were turned up and the masses were subjected to a constant acoustic pressure. The image got the opportunity to ascend to dominance in the dispositive of sound and vision. Its limited availability gave it the discontinuity without which power can keep no secrets.

¶ The Volk among themselves have been shooting the bull since time immemorial, but when politicians start to rap, to the people it's a load of stupid crap. *Show us something!* is the ultimate challenge it then poses the politicians, who proceed to fall flat on their faces in the television democracy at formal dinners and bicycle competitions. The world musician follows the opposite path: only when he makes himself visible to the world consumer will his speeches be listened to. A following generation of musicians made music out of the oration in order to better make their own race visible. While in the fifties sound formed a coalition with image, the Nineties do it by using the word. The taboo word, beeped out, is joined seamlessly with the taboo image, in which a bird, arm, wave, break or cutout always just blots the disgraceful image out of the peep show. The secret everyone knows poses the challenge of staying turned on for the disclosure of the image which will never come. On the rare occasions that it does, it is zapped away.

¶ Musical preference, through the flexibilization of taste, has become a densifying factor in the globe- and history-spanning network of styles, trends and genres. A music for every state of mind and vice versa, and that 20 times an hour. The listener, once subculture- and identity-bound as a fan, has all at once become open to every sound wave. In the fifties the parents weren't physically

Mediamatic 6 # 4

page 257

VASSILY KANDINSKY

by

HUGO ERFURTH

# Whistling in the Dark

Mediamatic 6 # 4

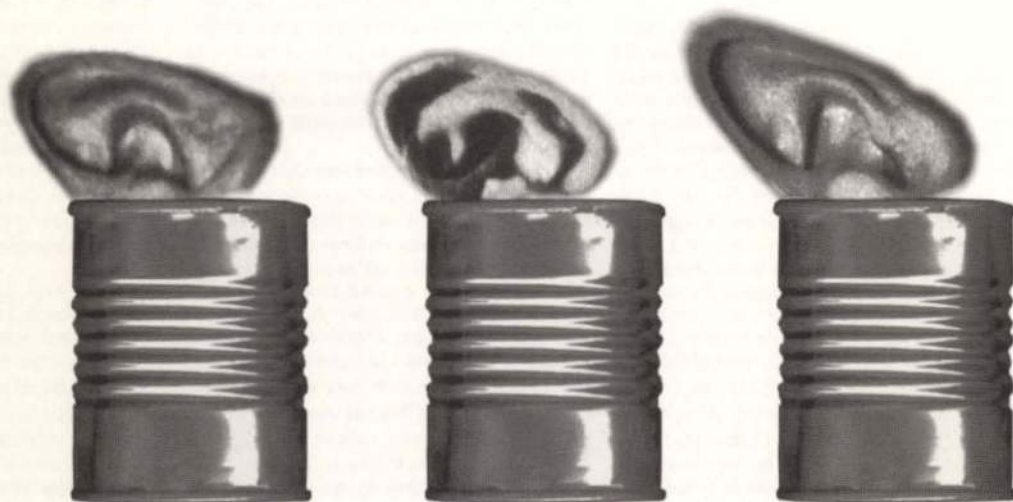
pagina 258



JAMES DEAN

in 1954 door

ROY SCHATT



by MAX BRUINSMA & PETRA PIJNAPPELS

Mijmerend over *cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui* stelde de Franse filmregisseur René Clair zich ooit voor hoe de filmmuziek van de toekomst moest klinken: *Men zou kunnen verwachten dat de geluidsfilm een geheel nieuw muziekgenre in het leven roept (-) dat zo nauw verbonden is met de film, dat het bijna onmogelijk zou zijn haar ervan los te koppelen.* Het heeft even geduurd, maar nu is die muziek er.

☎ Pondering the *cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*, French director René Clair once attempted to conceive how the film music of the future would sound: *The sound film will probably produce a completely new genre of music (-) one so closely connected with film that the two are practically inseparable.* It took a while, but that genre has come.

It is as anonymous as the muzak which softens the hard reality of compulsive consumption in supermarkets, and works just as subtly. We hardly notice them anymore: the soft strings behind a kissing scene, the throbbing chords pervading a nightly shoot-out, the shrill tones over an open grave. But they are present and exist exclusively in films. Outside of the film, they would immediately shrivel, like a parasite without a host.

At first sight, it would seem that Clair's hopes haven't come true. The music commonly used in films and videos is not new: it is the spit'n image of another, earlier music genre. Film music doesn't have a musical definition. Film music *tout court* doesn't exist, because it only becomes film music when it is heard in a film. When heard in a film, all music becomes film music. Outside of the film, it becomes music like any other, as good or as bad.

What might there be between the notes that makes some music inseparable from the filmed image? What makes all those pale imitations of Romantic program music, variations on schemes of Schubert, Mendelssohn, Wagner, Mahler and Strauss, cleverly lifted bits of Impressionists like Debussy, Ravel and Satie, attach themselves to the film image as though they really belong there?

Music can only broadly and bluntly emphasize what the image shows us in fine detail. Music is never more than a commentary on the image, it is never an organic part of a film, like set sound, voices, dialogues, or decor and lighting. The only exception proves this rule: when music is a part of the film — the radio is playing, someone is singing, a tape is being played — we don't experience it first and foremost as music, but see it as a part of the action — someone turns the knob, the singer gazes longingly at the *femme fatale*, the brass band welcomes the heroes home.

### Compensation of Silence

Music, in a word, takes up a place of its own when it gets involved

with film. The most workable theory of the origins of the use of music in film is not based on its role as illustrator of the action, but on what two early theoreticians, Adorno and Eisler, called: *whistling in the dark*. A banal variation of this theory has it that the brothers Lumière hired a pianist for the very first film showing (28-12-1895) to drown out the disturbing racket made by the projector, thus softening the cold mechanical sounds of the process with more festive ones. A more sophisticated formula is the one which resulted in Adorno's association: the piano's main function wasn't to drown out the projector, but to calm the fear of the audience. Because the first moving pictures were pervaded by an abnormal silence, which formed an astonishing contrast to the moving visual reality portrayed on the screen. *The music was there to calm the audience, the same way a child whistles in the dark*. All soundless forms of theatre (pantomime, juggling, circus) are accompanied by music. There is something unmistakably threatening about complete silence on a podium or in a film, as if the eye becomes disoriented and tends to look about anxiously when the ear no longer hears anything. In silent film, just as in the silent theatre genres, the *silence, commonly associated with immobility, had to be compensated for*.

An interesting expansion of this theory — if somewhat *hineininterpretiert* — has been offered by French film/music theoretician Michel Chion: *It is commonly thought that the rhythmic chook-chook of the music accompanies and accentuates the emotion of the characters in the film. But is it not actually the forward rolling of the film images which is provided with music? Is film music not actually — behind the action's back — connected to the mechanism of the film itself (—) to the obsessive mechanical principle (—) the blind slave of the law that the show must go on?*

In this light, film music is not merely an innocent comforter in

the frightening silence surrounding moving images, a response to the horror vacui which continues to exist up to and beyond the advent of sound film and television, requiring that every silence be filled. It is an accomplice, not of the image, but of the mechanism: two time-based media collaborating to lull the spectator's sense of time and transience — and, ultimately, reality — to sleep.

Like the song of a siren crooning her deceptive, attractive tones to the hypnotic motion of her hands, as they weave back and forth, combing her hair. And we, the spectators, sink slowly into sleep, in the depths of our unconscious.

To immediately resort to the Freudian concept of *Todestrieb* (as Chion does) is perhaps extreme, but the lulling function of film music has indeed been underestimated, in comparison to its function as accompaniment, accentuation or illustration of the movements and emotions of the actors and the action. But it is precisely in this lulling function that film music has finally found an inalienable form. Because while we claimed earlier that a musical definition of film music is not possible, the contours of a definition in the sense meant by René Clair seem to arise anyhow. Certain kinds of music, certain sounds, certain fundamental movements in music, mostly elaborating on the procedures of nineteenth century program music, which was conceived precisely with an eye to evoking images in the listeners and to 'illustrating', have now been used so often in films and on television, that it has become all but impossible not to think immediately of an image upon hearing them. The essential indifference of all those precisely orchestrated emotional accents towards concrete actions can be best illustrated by bicycling through the city while listening to any movie soundtrack on a walkman: the music will make film of any arbitrary series of images. The bicyclist feels

Mediamatic 6 # 4

page 259



PABLO PICASSO

in 1948 by

ROBERT CAPA

Het nieuwe genre is even anoniem als de muzak die ons in supermarkten moet verzoenen met de harde realiteit van de consumptiedwang, en werkt net zo subtiel. Ze vallen nauwelijks meer op, de zoete strijkjes onder de kusscène, de pompende akkoorden bij een nachtelijke *shoot-out*, de schrille tonen bij het open graf, maar ze zijn er en ze bestaan uitsluitend in de film. Daarbuiten zouden ze onmiddellijk verkommeren, als een parasiet zonder gastheer.

In eerste instantie lijkt het er niet op dat Clairs hoop is uitgekomen. De muziek die gemeenlijk bij films en video's wordt gebruikt is niet nieuw maar lijkt als twee druppels water op andere, eerdere muziek. Er is geen muzikale definitie te geven van filmmuziek. Filmmuziek *tout court* bestaat niet, omdat ze pas filmmuziek wordt op het moment dat ze in de film klinkt. Wanneer ze bij het filmbeeld klinkt is elke muziek filmmuziek, en zodra ze buiten de film te horen is zal ze muziek zijn als elke andere, en even goed of slecht.

Want wat zou er tussen de noten van de muziek kunnen zitten dat haar onlosmakelijk verbindt met het beeld? Wat zou al die slappe aftreksels van de Romantische programmamuziek, van variaties op schema's van Schubert, Mendelssohn, Wagner, Mahler en Strauss, van spelletjes met Impressionisten als Debussy, Ravel en Satie aan het beeld doen kleven, alsof ze daar echt horen? Muziek kan slechts in zeer grove lijnen onderstrepen wat het beeld tot in de kleinste details laat zien. Muziek is nooit meer dan een commentaar bij de film, ze is nooit een organisch deel van de film, zoals het setgeluid, de stemmen, de dialogen dat zijn, zoals de decors en het licht. De enige uitzondering op die regel bevestigt haar: wanneer de muziek deel is van de film — de radio staat aan, iemand zingt, er speelt een band — horen we haar niet in eerste instantie als muziek, maar zien we haar als onderdeel van de handeling — iemand draait de knop om, de zanger kijkt smachtend naar de *femme fatale*, het muziekkorps haalt de helden in.

### Stiltecompensatie

Muziek, kortom, is een geval apart, zodra ze zich met film inlaat. De meest gangbare theorie over de herkomst van het gebruik van muziek bij films gaat dan ook niet over haar rol als illustrator van handelingen, maar over wat twee vroege theoretici, Adorno en Eisler, noemden: *fluiten in het donker*. De banale variant daarvan wil, dat al bij de allereerste filmvoorstelling van de gebroeders Lumière (28-12-1895) een pianist was ingehuurd om het hinderlijke geratel van de projector te overstemmen en zodoende het koude mechanische geluid van het proces te verzachten door feestelijker klanken. Iets meer sophisticated is de formulering die uitmondt in Adorno's associatie: de piano dient niet zozeer om de projector te overstemmen, ze dient om de angst van het publiek te stelpen. Want met de eerste filmbeelden, correspondeerde immers een abnormale stilte, die in een verbijsterend contrast stond met de weergegeven bewegende visuele werkelijkheid. *De muziek diende om gerust te stellen, op dezelfde manier als een kind dat fluit in het donker*<sup>1</sup>. Alle geluidloze vormen van theater (pantomime, goochelen, circus) zijn altijd al begeleid door muziek. Stilte op een podium of in een film heeft iets onmiskenbaar dreigends, alsof het oog gedesorienteerd wordt en angstig omkijkt, wanneer het oor niets meer hoort. Net als in de 'stille' theatergenres moest ook in de stomme film *de stilte, die gemeenlijk geassocieerd wordt met onbeweeglijkheid, gecompenseerd worden*<sup>2</sup>.

Een interessante uitbreiding van deze theorie — al is ze lichtelijk *hineininterpretiert* — is die van de Franse film/muziektheoreticus Michel Chion: *Men denkt vaak dat het ritmische tsjoek-tsjok van de muziek de emoties en acties van de personages in de film begeleidt en accentueert. Maar is het niet veeleer het voortrollen van de filmbeelden, dat van muziek voorzien wordt? Is de filmmuziek niet eerder — achter de rug om van de handeling — verbonden met het mechanisme van de film zelf (—), met dat obsessieve mecha-*

*niek, (—) die blinde slaaf van de wet die wil dat the show must go on?*<sup>3</sup>

Zo beschouwd is filmmuziek niet slechts een onschuldige vertroostster in de beangstigende stilte die het bewegende beeld omgeeft, van die horror vacui die tot en met de geluidsfilm en de tv wil dat elke stilte gevuld wordt, maar is ze een complice, niet van het beeld maar van het mechanisme: twee time-based media die samenspannen om het besef van tijd en vergankelijkheid — en uiteindelijk het besef van realiteit — bij de toeschouwer in slaap te sussen.

Als een Sirenenzang kweelt ze haar bedrieglijk troostende en zuigende tonen op het hypnotiserende heen-en-weer van haar haren-kammende Sirene-handen. En wij, de kijkers, zakken langzaam in slaap, in de diepten van ons onderbewuste. Om nu meteen met een freudi-aanse *Todestrieb* aan te komen (wat Chion doet) mag wat vergezocht zijn, maar de sussende functie van filmmuziek wordt terdege onderschat, ten gunste van haar functie als begeleider, versterker of illustrator van de bewegingen en emoties van de acteurs en de handeling. Het is echter precies in die sussende functie dat de filmmuziek eindelijk een onvervreemdbare vorm heeft gevonden. Want hoewel we eerder stelden dat een muzikale definitie van filmmuziek niet mogelijk is, doet nu toch de contour op van een definitie in de zin van René Clair. Bepaalde soorten muziek, bepaalde klanken, bepaalde basisbewegingen van muziek, meestal voortbordurend op de procédés van de negentiende-eeuwse programmamuziek, die immers bij uitstek geconcipieerd was om beelden bij de luisteraar op te roepen en te 'illustreren', zijn intussen zo vaak gebruikt in films en op tv, dat het haast onmogelijk wordt om bij het horen ervan niet onmiddellijk aan beeld te denken. De principiële onverschilligheid ten opzichte van concrete handelingen van al die precies georkestreerde gevoelsaccen-ten kan niet beter worden geïllustreerd dan door met een bandje van een willekeurige soundtrack in de walkman door de

Mediamatic 6 # 4

pagina 260



GRACE KELLY

in 1955

1. ARTHUR KLEINER  
in *Filmkritik*, no.255,  
1978

2. ZOFIA LISSA,  
*Ästhetik der Filmmusik*,  
Berlijn, 1965

himself the leading actor and woe betide him if he imagines himself in a film-noir.

The genre of music which immediately makes one think of film when one hears it, even if it is not associated with the name of one film in particular, now has a name: *stock music* or *library music*. It is the modern variant of the 'stocks' of adapted classical pieces, genre-pieces, standards, evergreens and pot-pourris used by those who played the accompaniment to silent films, just as did the programmers of music for the pianolas and orchestrons in vaudeville, circus and pantomime.

### Department Store Smell

In the phonothèque of the Dutch Broadcasting Association, these libraries now take up a wall, comprising several thousands of cd's from which the makers of films, documentaries, sports programs, the news, quiz shows, series, industrial films and advertisements can select musical accents. The library is adapted to all tastes, with several versions of each tune: long, short, quick, slow, indexed with terms from professional jargon such as *flashes, stings, jingles, bridges, puns, logos, idents, openers, closers, underscores, soundbeds*.

Seen: pan over shimmering company buildings under turbulent skies. Zoom-in on the doors swinging open, through which energetic and determined employees hasten towards swift elevator, etc. For scenes like this, the library possesses countless tracks, catalogued under descriptions such as *positive themes, contemporary optimism* and *classy classics*. For the above scene, we recommend a track from a cd from the latter category, from the Sonoton Recorded Music Library in Munich: *Symphony no. 40* (Mozart, arr. Helmut Brandenburg), *orchestral pop version*, duration: 2'36", 59" or 29".

The libraries cater to the ease and purse of the audio-visual producer. The tunes are free of

any distracting virtuosity and from genial and disruptive interferences by composers. It is music which does not exist outside of film. Or, as Peter van Epen of AV Music Publishers (labels: Koka music, Omnimusic, among others), puts it: *Most underscores have no pretence of being music, and they shouldn't have, either. AV music has to be neutral, not too difficult, unobtrusive. The spectator shouldn't remember any melody when the film is over. The point is not the music, but the effects with which the image can be reinforced. You have to keep people's attention, mostly through the unconscious. The more boring the images, the more important the sound.* René Clair's completely new music genre smells of department store, of muzak, of the most anonymous functional music which we're subjected to in elevators, supermarkets and shopping malls.

Seen: an abandoned street in a boring subdivision, above which the rising moon is barely visible through the yellowish mist. Shadowy figures creep towards the house. The brightly-lit windows indicate that the house is fully and exuberantly inhabited, but the music cues us that this is illusory, etc. Music: *Static Link*, from *Dramatic Moods, links and bridges for various dramatic situations (90 players orchestra)*, also from Sonoton. Fourteen versions of the same, nine-second long orchestral chord, indexed as: (A) dark chord, (B) bright, glorious, (C) as above, shorter, (D) light dissonant, (E) uneasy, etc.

These stocks are a blessing to the music editor. They are neatly catalogued to be located at a glance. He can look at the labels and choose: *Dramatic Moods, Rock Power, Transport, Industry, Action and Sports*. Wonders whether to use synthesisers or real musical instruments, grabs a cd and has a thematically coherent collection of musical accents which fit virtually every mood he wants to evoke.

The rights to the libraries are paid through BUMA/STEMRA, or

directly to the producer. And the rates are considerably lower than those paid for 'ordinary' music. Gerda Felleman, from one of the oldest and largest libraries, KPM: *Completely different rates go for the rights to non-library repertoire... we noticed that during the Gulf crisis. Producers tightened their purse-strings, the ad companies did, too. They took less commercial copyrights, those prices went up into the five figure range. We noticed that: it was a very good time for the libraries.*

Audio-visual wallpaper, sold by length. Ten thousand tunes for the winning or losing of a quiz (or a war: the frantic ditties used in the special Gulf broadcasts on current events programs were 'stocks', without exception). Thousands of clarion blasts to polish up the company image or provide a current affairs program with an up-to-date face. Hundreds of swooning violins to underline dramatic moments. These music bits will never be published separately as the soundtrack of a particular film, because they have been created for film in general. The 'stocks' are the indirect demonstration that a musical definition of film music can't be given and isn't necessary. Their primary function is not musical, but psychological. They are for general use wherever there is a need for an accent to emphatically indicate the artificiality of the image: this is film, not reality. They are working their way in everywhere, and can sometimes be dangerous: recently, in its recap of the year, the nos (Dutch Broadcasting Service) nightly news showed heart-rending images of mutilated victims of the Yugoslavian civil war and of their bitterly sobbing relatives. To preserve the 'end-of-the-year feeling', they were underscored with a quasi-tragic 'stock tune', which immediately made the war-images indistinguishable from an over-sentimental American B-movie. Consolations of the obsessive-mechanical.

translation JIM BOEKBINDER

3. *Le son au cinéma*, Paris, 1985, p.109

Mediamatic 6 # 4

page 261



DEREK JARMAN

in 1990 by

LIAM LONGMAN

4. *Videovisie*, 3-'915. *Videovisie*, 6-'91

stad te gaan fietsen: de muziek zal van willekeurig welke beeldenreeks film maken. De fietser voelt zich de hoofdrolspeler en wee zijn gebeente als hij zich in een film-noir waant.

Dat genre, de muziek die bij horen onmiddellijk aan film doet denken, ook al associeert ze zich niet met een filmtitel in het bijzonder, heeft tegenwoordig een naam: *stock-music* of *librarymusic*. Het is de moderne variant op de stocks van bewerkte klassieken, genrestukjes, standards, evergreens en potpourris waaruit eertijds de begeleiders van de stomme film putten, net als de programmeurs van de muziek voor de pianola's en orkestrions bij de vaudeville, het circus en de pantomime.

### Hema-Geurtje

In de Hilversumse Fonothek van de nos beslaan deze library's ondertussen een wand, gevuld met ettelijke duizenden cd's, waaruit makers van films, documentaires, sportshows, actualiteitenprogramma's, quizzen, series, bedrijfsfilms en reclamespots hun muzikale accenten halen. De bibliotheek is op alle smaken ingesteld en van elk deuntje bestaan verschillende versies: lang, kort, snel, langzaam, aangeduid met vaktermen als *flashes*, *stings*, *jingles*, *bridges*, *puns*, *logos*, *idents*, *openers*, *closers*, *underscores*, en *soundbeds*.

Men ziet: een pan over blinkende bedrijfsgebouwen onder een actieve lucht. Er wordt ingezoomd op de openzwaaiende deuren, waardoorheen energiek voortstappende employées doortastend richting zoemende lift snellen, etc. Voor dergelijke scènes hebben de library's ontelbare tracks beschikbaar, met omschrijvingen als *positive themes*, *contemporary optimism* of *classy classics*. Voor bovenstaande scène bevelen wij een track uit de laatstgenoemde cd van Sonoton Recorded Music Library uit München aan: *Symphony no. 40* (Mozart, arr. Helmut Brandenburg), *orchestral pop version*, in de lengtes 2'36", 59" en 29".

De library's zijn er voor het gemak en de goedkoopste van de

av-producent. De melodietjes zijn wars van hinderlijke virtuositeit en van geniale en ontregelende invallen van componisten. Het is muziek die niet buiten het beeld bestaat. Of zoals importeur Peter van Epen van av Music Publishers (labels: o.a. Koka Media, Omnimusic) het formuleert: *De meeste underscores hebben geen muzikale pretenties, maar dat moet ook niet. AV-muziek moet neutraal zijn, niet te moeilijk, onopvallend. De toeschouwer moet zich na afloop van een film geen melodie weten te herinneren. Het gaat immers niet om de muziek, maar om de effecten waarmee het beeld versterkt kan worden. Je moet de aandacht van de mensen vast zien te houden, veelal via het onderbewuste. Hoe saaiër de beelden, hoe belangrijker het geluid.* Het geheel nieuwe muziekgenre van René Clair heeft een Hema-geurtje, het ruikt naar muzak, naar de meest anonieme functionele muziek die ons in liften, supermarkten en winkelpromenades teistert.

Men ziet: een verlaten straat in een saai buitenwijk, waarboven de opkomende maan zich ternauwernood door gelige mistflarden boort. Schimmige figuren slenteren richting rijtjeshuis. De helverlichte ramen wijzen op uitbundige bewoning, maar de muziek laat weten dat dat schijn is, etc. Muziek: *Static Link*, uit *Dramatic moods, links and bridges for various dramatic situations* (90 players orchestra) ook van Sonoton. Veertien versies van hetzelfde, negen seconden durende orkestakkoord, gerubriceerd als (A) *dark chord*, (B) *bright, glorious*, (C) *as above, shorter* (6"), (D) *light dissonant*, (E) *uneasy* etc.

Voor de muziek-editor zijn deze stocks een zegen. Overzichtelijk gecatalogiseerd staan ze op een rij. Hij hoeft maar naar de ruggen te kijken en te kiezen: *Rock Power*, *Dramatic Moods*, *Action*, *Sports*, *Transport*, *Industry*. Vraagt zich af of hij synthesizers of echte instrumenten wil, pakt een cd en heeft dan een thematisch samenhangende verzameling muzikale accenten die past onder vrijwel elke stemming die hij wil oproepen. De rechten van de library's worden via BUMA/STEMRA geïnd, of

direct aan de producent betaald. En de tarieven liggen aanzienlijk lager dan die van 'gewone' muziek. Gerda Felleman van kpm, een van de grootste en oudste library's: *De rechten van non-library repertoire, dat zijn heel andere tarieven... Dat hebben we gemerkt tijdens de golfcrisis. Toen hebben de producenten de beurs aangehaald, de reclamebureaus ook. Ze namen minder commercial copyrights, die liepen in de vier nullen. Dat hebben wij heel goed gemerkt, dat is een heel goeie tijd geweest voor de library's.*<sup>5</sup>

AV-behang per strekkende meter. Tienduizenden deuntjes voor het winnen of verliezen van een quiz (of een oorlog: de opgefokte *tunetjes* van de speciale golfuitzendingen van de actualiteitenrubrieken waren zonder uitzondering stock). Duizenden klarenstoten om een bedrijfsimago op te poetsen of een actualiteitenrubriek een up-to-date smoel te geven. Honderden zwijmelende violen om dramatische momenten te onderstrepen. Het zijn muziekjes die nooit als soundtrack van een bepaalde film apart zullen worden uitgegeven, omdat ze immers bedoeld zijn voor film in het algemeen.

De stocks vormen het bewijs uit het ongerijmde dat een muzikale definitie van filmmuziek niet te geven is en ook niet nodig is. Hun functie is niet in de eerste plaats muzikaal, maar psychologisch. Ze zijn algemeen inzetbaar zodra er behoefte is aan een accent dat nadrukkelijk wijst op de kunstmatigheid van het beeld: dit is film, geen werkelijkheid. Ze sijpelen overal door en soms worden ze gevaarlijk: laatstelijk toonde het nos-journaal in haar jaaroverzicht hartverscheurende beelden van verminkte slachtoffers van de Joegoslavische burgeroorlog en van hun verbeterde verwanten. Vanwege het einde-jaarsgevoel waren ze van een quasi-droevig stockmuziekje voorzien, waardoor de oorlogsbeelden op slag niet meer van een te sentimentele Amerikaanse B-film waren te onderscheiden. Vertrouwing van het obsessieve mechaniek.

Mediamatic 6 # 4

pagina 262



DIDEROT



# *l'Oreille* *Panoramique* *Oor*

Mediamatic 6 # 4

page 263

Terwijl het oog maar 180 graden van het beeld ziet, hoort het oor het hele panorama van 360 graden. Toch moet het oor zich onderwerpen. Aan de hand van de melodieuze gelijkheid van de componist Rousseau, de horende camera van Jean Renoir en Straub/Huillets bezwaren tegen het postsynchroniseren van filmgeluid, toont Marc Holthof aan dat een evenwicht van audio en video mogelijk is.

☎ While the eye sees only 180 degrees, the ear hears a panoramic 360. Yet, the ear must submit to the eye. Using the melodious equality of the composer Rousseau, the hearing camera of Jean Renoir and Straub/Huillet's objections to post-synchronised film sound, Marc Holthof demonstrates that equilibrium between audio and video is possible.

In 1935, net voor de verkiezingen het *front populaire* van Léon Blum aan de macht brachten, draaide Jean Renoir een film naar een idee van de Spaanse schilder Jean Castanier. De titel van het project was *Sur la Cour* — op de binnenplaats. Op aandringen van de producent nam dichter Jacques Prévert het scenario van Renoir en Castanier onder handen en veranderde de titel in: *Le Crime de Mr. Lange*.

*Le Crime de Mr. Lange* is, zoals de Franse filmcriticus André Bazin in zijn klassieke bespreking stelde, *een beetje een thesisfilm: tegen de slechte patroons, de kapitalistische uitbuiters, en voor de solidariteit tussen de werkers en de voordelen van de arbeiderscoöperaties*. Renoir groepeerde rond de binnenplaats heel wat filmpersonages die er werken of wonen: de huisbewaarder en zijn vrouw, de wasvrouwen, Valentine, de werknemers die in de drukkerij van de corrupte en onmenselijke Batala werken: de typografen, de secretaresse (een van

☎ In 1935, just before the elections brought Léon Blum's *front populaire* to power, Jean Renoir made a film after an idea of the Spanish painter Jean Castanier. The title of the project was *Sur la Cour* — on the courtyard. At the insistence of the producer, poet Jacques Prévert took Renoir's and Castanier's scenario in hand and changed the title into: *Le Crime de Mr. Lange*.

*Le Crime de Mr. Lange*, as the French film critic André Bazin said in his classic review, is in a way a thesis film: *against the bad bosses, the capitalist exploiters, and in favour of solidarity among workers and the benefits of workers' cooperatives*. Quite a few film characters were gathered around the courtyard, living or working there: the caretaker and his wife, the laundresses, Valentine, the printer's employees working for the corrupt and brutal Batala: the typographers, the secretary — one of Batala's



LE CORBUSIER

ca. 1930 by

MAN RAY

de vele vrouwen waarmee Batala een verhouding heeft) en bediende Mr. Lange die hem uiteindelijk zal vermoorden.

Bazin merkt op dat het plaveisel van de binnenplaats niet toevallig concentrisch is. Niet alleen draait het hele wereldje dat in de film beschreven wordt rond dit plein, maar de climax van de film wordt door Renoir gefilmd in een panoramische opname van 360 graden die beroemd geworden is. Mr. Lange heeft de doodgewaande Batala betrappt in zijn bureau. Batala is naar de binnenplaats gegaan waar hij door Valentine herkend wordt. De camera volgt Lange als hij door het atelier loopt, de wenteltrap af, en Batala naar beneden volgt. Maar in plaats van verder Lange te volgen draait de camera rond tegen de richting van de wijzers van de klok in en toont heel de binnenplaats. Om slechts als de cirkel rond is terug bij Batala en Valentine te komen, net op het ogenblik dat Lange terug in beeld komt en Batala neerschiet.

*Deze vreemde camerabeweging die schijnbaar tegen elke logica is, heeft misschien bijkomende redenen van psychologische of dramatische aard (ze geeft een indruk van duizeligheid, van waanzin, zij creëert een spanning) maar haar belangrijkste bedoeling ligt elders: zij is de puur ruimtelijke uitdrukking van de hele mise-en-scène, schrijft Bazin. Voor hem was de scène een uitzonderlijk voorbeeld van de uitwerking van een filmisch verhaal dat alles kan uitdrukken zonder de wereld in stukken te breken, dat de verborgen betekenis van mens en ding kan tonen zonder de natuurlijke eenheid ervan te breken.*

#### Het Oor van de Filosoof

Wil men loskomen uit het grotendeels steriele 'realisme'-debat dat in de filmtheorie sinds (en voornamelijk tegen) Bazin gevoerd is, dan moet men een andere duiding geven aan een fenomeen als de panoramische opname van 360 graden. Ik wil hier suggereren dat wat Renoir toont in de befaamde scène uit *Le Crime de Mr. Lange* het gevolg is van een lang sociaal en cultureel proces dat bijna 200 jaar vroeger begint. En wel bij de muziektheorieën van de Franse pre-romantische filosoof Jean-Jacques Rousseau. Wat schijnbaar over het oog, over beeldrealisme gaat, is in feite een zaak van het oor, van klankecologie.

Het is te weinig bekend dat Rousseau (1712-1778) ook componist was. En niet eens, zoals Friedrich Nietzsche amateur-componist. Rousseau's droom van een muzikale carrière werd in de kiem gesmoord door zijn oudere en veel beroemdere collega Jean-Philippe Rameau, toen die Rousseau's opera *Les Muses galantes* publiekelijk kraakte. Omwille van die muzikale mislukking werd Rousseau dan 'maar' filosoof en romancier. In zijn filosofie blijft de muziek echter heel belangrijk. Ja, zij is de sleutel van zijn werk.

#### Rousseau en 'La Guerre des Bouffons'

Van augustus 1752 tot maart 1754 voerde een Italiaans opera-ensemble korte 'opera bouffes' op in Parijs. De Italianen hadden veel succes o.a. met *La Serva Padrone* van Pergolesi, een kort erotisch en volks getint werkje met als helden niet de gebruikelijke mythologische figuren van de 'opera seria', maar een baas en zijn meid. De Encyclopedisten grepen de kans aan om een aanval in te zetten op de vertegenwoordiger bij uitstek van de 'verouderde' barokke mythologische hofspektakels: Jean-Philippe Rameau. Jean-Jacques Rousseau, Baron Grimm en Denis de Diderot trokken ten aanval, en vooral de eerste eiste een nieuwe, eenvoudiger, volkse muziek.

Achter de rel zat natuurlijk meer: Diderot viseerde Versailles, de Duitser Grimm de hele dominerende Franse cultuur, en Rousseau wou zich op Rameau wreken. De ondertussen zeventigjarige hofcomponist liet zich — met heel het establishment achter zich — overigens ook niet onbetuigd. Hij sloeg terug met o.a. zijn *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, waarbij hij vooral Rousseau's bijdragen tot het beroemde naslagwerk aanviel. Het uiteindelijke resultaat van deze *Guerre des Bouffons* was dat het Italiaanse operagezelschap, dat uiteraard geen uitstaan had met de hele polemiek, op bevel van het hof het land werd uitgezet!

#### Medium en Remedie

Behalve persoonlijk ressentiment speelden ook andere factoren mee in Rousseau's aanval op Rameau. Rousseau wou een nieuw soort muziek propageren. In een aantal (publieke) brieven i.v.m. de *Guerre des Bouffons*, in zijn *Lettre sur la musique française*, zijn *Essai sur l'origine des langues*, zijn *Dictionnaire de Musique* en zijn door Rameau gewraakte muzikale bijdragen aan de *Encyclopédie* zijn de muziekopvattingen van Rousseau terug te vinden. De kreet speelt daarin een belangrijke rol. Voor Rousseau is het de eerste vorm van taal én muziek die de primitieve mens geuit heeft. Hij betreft de scheiding tussen zang en spreken die later opgetreden is.

Muziek is voor Rousseau in de allereerste plaats vocale muziek, want via de vocale muziek kan men de verloren gegane eenheid van spreken en zingen van de primitieve, 'onbedorven', mens terugvinden. Tegen de barokke dictatuur van de harmonie (i.e. Rameau) kiest Rousseau voor de eenvoudige melodie die tot het hart zingt, en die de sentimenten (en natuurlijk ook de seksualiteit) oproept. De opera — zijn soort opera — is voor Rousseau een *remède dans le mal*: het is een noodzakelijk kwaad, waarmee de verworden beschaving iets kan proberen terug te winnen van de verloren eenheid woord-muziek-dans uit de feesten der primitieve volkeren en de Griekse muziektragedies. Een geniaal kunstenaar (Rousseau bedoelt zichzelf, maar Nietzsche zal er Wagner van maken) moet de primitieve kreet van de eerste mens oproepen, de eenheid van zintuigen van de vroegere volksfeesten herstellen. Bij Rousseau is de muziek dus een poging tot herstel van de oude sociale-rituele eenheid door een soort communie. Wagners *Parsifal* is niet ver weg!

#### Vocale Politiek

Rousseau's esthetiek is waarschijnlijk ook de eerste *mediatheorie*. De kunst krijgt bij componist-filosof Rousseau immers een grote sociaal-politieke rol. Zijn opvattingen over muziek sluiten bijvoorbeeld perfect aan bij de sociale regels die hij voorstelde in *Du Contrat Social*. Een frase als *leder van ons stelt zijn persoon en zijn mogelijkheden in dienst van de opperste leiding die een uiting is van de algemene wil (...)* Als men zich zo verenigt ontstaat een moreel en collectief lichaam dat uit evenveel leden bestaat als de vergadering stemmen heeft gaat evengoed op voor een zangkoor als voor de democratische assemblée — waar Rousseau het in feite over heeft. 'Stem' kan bij hem zowel (kies)stem als (zang)stem betekenen. Jean Starobinski concludeert: *Men kan zich niet van de indruk ontdoen dat het begrip van eenheid dat wij zien opduiken in verband met het sociale bestel, een band legt tussen de esthetiek en de politiek van Rousseau. Want beide geven op een verschillend niveau een duidelijk antwoord op het fundamentele probleem van de commu-*

Mediamatic 6 # 4

pagina 264



FERNANDO PESSOA

in 1919

many mistresses — and the office clerk Mr. Lange, who will eventually murder him.

Bazin points out that the pavement of the courtyard is not by chance concentric. Not only does the whole mini-world depicted in the film revolve around it, but Renoir also films the climax of the story in a (now famous) 360-panoramic shot. Mr. Lange has caught Batala, previously believed dead, in his office. Batala goes into the courtyard, where Valentine recognises him. The camera follows Lange as he walks through the studio, descends the winding stairs, and follows Batala all the way down. But instead of following Lange further, the camera turns anti-clockwise, showing us the entire courtyard, only to return to Batala and Valentine when the circle is complete, just at the moment when Lange comes back into the picture and shoots Batala down.

*This strange camera movement, which seems to defy all logic, might have been made with ulterior motives of a psychological or dramatic nature (it leaves an impression of giddiness, of insanity, it creates tension), but its main intention lies elsewhere: it is the purely spatial expression of the entire mise en scène, writes Bazin. To him, the scene was an outstanding example of the elaboration of a cinematic story which can express everything without breaking the world into pieces, which can reveal the hidden meaning of man and thing without breaking their natural unity.*

### *The Ear of the Philosopher*

If we want to break free from the largely sterile film-theoretic 'realism' debate conducted since (and mainly against) Bazin, then we will have to interpret the phenomenon of the 360-panoramic shot differently. I would like to suggest that what Renoir shows in the famous scene from *Le Crime de Mr. Lange* is the result of a long social and cultural process which began 200 years earlier, that is: with the music theories of the French pre-romantic philosopher Jean-Jacques Rousseau. What seems to be about the eye, about image realism, is in fact a question of the ear, of sound ecology.

It is relatively unknown that Rousseau (1712-1778) was also a composer, and not even, like Friedrich Nietzsche, an amateur one. Rousseau's dream of a musical career was nipped in the bud by his older and much more famous colleague Jean-Philippe Rameau, when he publicly slated Rousseau's opera *Les Muses galantes*. Because of this musical failure, Rousseau resigned himself to becoming 'only' a philosopher and novelist. However, music remained very important to his philosophical theories. Indeed, it is the key to his work.

### *Rousseau and 'La Guerre des Bouffons'*

From August 1752 to March 1754, an Italian opera ensemble performed short 'opéra bouffes' in Paris. The Italians enjoyed great success, for example with *La Serva Padrone*, by Pergolesi, a short erotic and popular-tinted work, not with the usual mythological characters from the 'opera seria', but with a boss and his maid as its heroes. The Encyclopedists seized the chance to launch an attack on the prominent representative of the 'obsolete' baroque mythological court spectacles: Jean-Philippe Rameau. Jean-Jacques Rousseau, Baron Grimm and Denis de Diderot went into battle, and the former in particular demanded a new, simpler, popular, kind of music.

Of course there was more behind the row: Diderot had Versailles in view, the German Grimm the entire dominating French culture, and Rousseau wanted revenge on Rameau. The court composer, then 70 years old, also kept his end up — with the entire establishment behind him. He struck back with, for example, his *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, in which he attacked in particular Rousseau's contributions to the famous reference work. The final result of this *Guerre des Bouffons* was that the Italian opera ensemble, which of course had nothing to do with the whole polemic, was expelled from the country, by order of the court!

### *Medium and Remedy*

Apart from personal resentment, other factors also played a role in Rousseau's attack on Rameau. Rousseau's intention was to promote a new kind of music. A number of his (public) letters with regard to the *Guerre des Bouffons*, his *Lettre sur la musique française* (Letter on French music), his *Essai sur l'origine des langues* (Essay on the origin of languages), his *Dictionnaire de Musique* (Musical Dictionary) and his musical contributions to the encyclopaedia, denounced by Rameau, reflected Rousseau's views on music. The cry plays an important role in his visions. To Rousseau, it is the first form of language and music uttered by primitive man. He regrets the separation between singing and speech which came about later.

To Rousseau, music is first and foremost vocal music, because vocal music allows us to retrieve the lost unity of speech and singing of primitive, 'unspoiled', man. Against the Baroque dictatorship of harmony (i.e., Rameau), Rousseau places the simple melody, singing to the heart and stirring the emotions (and naturally also the sexuality). Opera — his kind of opera — is to Rousseau a *remède dans le mal*: a necessary evil, by means of which the decadent civilisation can try to retrieve something of the lost unity of word-music-dance from the celebrations of primitive tribes and the Greek musical tragedies. An artist of genius (Rousseau means himself, but Nietzsche will say it is Wagner) must evoke the primitive cry of the first human, recover the unity of senses of the bygone festivals. Therefore, to Rousseau, music is an attempt to recover the ancient social-ritual unity by means of a kind of communion. Wagner's *Parsifal* is not far away!

### *Vocal Politics*

Rousseau's aesthetics is probably also the first *media theory*. Indeed, in the work of composer-philosopher Rousseau, art is granted a major socio-political role. His views on music are in perfect keeping with, for example, the social rules he proposed in *Du Contrat Social* (On the Social Contract). A phrase such as *Every one of us puts his person and his capacities in the service of the supreme leadership which is an expression of the general will (...)* If we unite in this way, a moral and collective body will come about, which consists of as many members as the assembly has voices, applies just as well to a choir as to the democratic *assemblée* — which is what Rousseau is actually talking about. In Rousseau's terminology, 'voice' can mean 'vote' as well as (singing) voice. Jean Starobinski concludes: *It is hard to avoid the impression that the concept of unity we see emerge in connection with the social order, is the link between Rousseau's aesthetics*

Mediamatic 6 # 4

page 265



JANS POSSEL

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICE

nicatie tussen de individuen. Het resultaat is dat de sociale geschiedenis gezien kan worden als een vocale geschiedenis.

Muziek en politiek zijn voor Rousseau twee vormen van communicatie. In een succesvolle democratie klinken voor Rousseau de stemmen samen, 'en concert'. Een slechte democratie (en slechte muziek) is die waar de stemmen — zoals in de muziek van Rameau — afzonderlijk klinken: Als elke partij haar eigen stem heeft, zullen al die stemmen die samen gehoord worden, zich wederzijds vernietigen. Rousseau heeft het deze keer over muziek, maar opnieuw gaat zijn uitspraak ook goed op voor de politiek. De componist-filosoof maakt het oor politiek en de politiek tot oor. Wat hij in Rameau's muziek verwerpt is niet alleen de nadruk op de barokke harmonie, maar evenzeer de ondergeschiktheid van de muziek aan de aristocratische hiërarchie. Rousseau pleit voor een melodieuze gelijkheid. Zowel in de muziek als in de samenleving komt het er op aan om de stemmen melodisch te laten samen klinken, zodat iedereen gehoord kan worden. Rousseau is de klanktechnicus onder de Franse Verlichtingsfilosofen.

Zijn tijdgenoten beseften dat ook: na een onderbreking te wijten aan de revolutie van juli 1789, heropent de Parijse opera met een opvoering van *Le Devin du Village* van... Jean-Jacques Rousseau. De opbrengst gaat naar de families van de muiters die gevallen zijn bij de aanval op de Bastille... Een mooiere hommage is nauwelijks denkbaar. Lacanal schrijft in een rapport gedateerd 29 Fructidor de l'an II (15/9/1794): het is eigenlijk de revolutie die ons de betekenis van Rousseau's Contrat social duidelijk gemaakt heeft.

#### De Panoramische Feesten van de Revolutie

O, welke Lust, in freier Luft / Den Atem leicht zu heben!

zingt het koor der gevangenen in Beethovens *Fidelio* (1814) waarvan het libretto teruggaat op een Frans voorbeeld: *Léonore* uit 1798. Ook het revolutionaire Frankrijk snakte naar open lucht: een brief van Verginaud van 16 januari 1790 vertelt hoe in een dorp in de Périgord de dorpelingen de pastoor hadden gedwongen om de deur van het tabernakel open te laten staan, want zij wilden dat hun goede god vrij zou zijn...

Rousseau's muzikale opvattingen vroegen om een andere organisatie van de ruimte. Rousseau had, lang voor de revolutie, de volksfeesten als ideaal geplaatst tegenover de feesten aan het hof: *...Nee, gelukkige volkeren, dat (de feesten aan de adel) zijn jullie feesten niet. Het is in de open lucht, onder de blote hemel dat jullie je moet verzamelen en overleveren aan een zacht geluksgevoel ... Wat zal het onderwerp van die feesten zijn, wat zal men er tonen? Niets zo je wil. Plant in het midden van een plein een staak versierd met bloemen, verzamel er het volk en je zult een feest hebben. Of nog beter: maak de kijkers tot spektakel, maak ze tot zelfs acteurs, zorg ervoor dat iedereen zich herkent en liefheeft in de anderen, zodat zij allen één zouden worden.*

Het doel van de feesten tijdens de revolutie was niet meer om in een kleine donkere zaal enkele honderden personen te amuseren, maar het vieren van een groot feest in de open lucht waaraan iedereen kon deelnemen. *De publieke vreugde moet zich zonder obstakel kunnen verspreiden. (...) De ideale plaats voor een revolutionair feest is die van het 'panorama' waar alle gebeurtenissen dadelijk zichtbaar zijn (Mouillefarin, 1790 in zijn Mémoire sur le remplacement de la Bastille). En verder: de rondvorm (van het panorama) is meer aangepast aan de historische feiten die vereeuwigd moeten worden.*

#### De Cineast als de Zoon van de Schilder

De invloed van Rousseau was in heel Europa erg groot (bijv. via Herder ook op de Duitse romantiek), maar in Frankrijk enorm. Rousseau's opvattingen beïnvloedden niet alleen diepgaand de muziek uit de revolutietijd en de romantiek (o.a. via het Parijse conservatorium), maar ook de uitbeelding van de ruimte. Het Panorama werd uitgevonden door de Schotse schilder Robert Barker in 1787 en voor het eerst getoond in Edinburgh en Londen. In 1799 wordt het in Frankrijk ingevoerd door Fulton. Op de 26de Fructidor van het revolutiejaar VIII wordt een rapport over Barkers uitvinding opgenomen in de *Mémoires de la classe des Beaux-Arts de l'Institut*. In 1787 werd de landschapschilder P.H. de Valenciennes, een van de eersten die figuurloze — bijna fotografische — schetsen naar de natuur maakte, lid van de Academie Royale. In 1791 stelde Quatremère de Quincy voor om aan de leerlingen van de Parijse academie cursussen te geven in landschapskunst. Zij pasten in de schilderkunst slechts het nieuwe natuurgevoel toe dat Rousseau in zijn *Rêveries d'un promeneur solitaire* als één der eerste formuleerde. De schilders gaan als eenzame wandelaars steeds vaker de open lucht opzoeken. Het *plein-airisme* werd met de school van Barbizon, de impressionisten, en Van Gogh zelfs tot een heuse artistieke religie.

Ook de esthetiek van Jean Renoir (zoon van de beroemde schilder Auguste) gaat impliciet terug op de muzikaal-politieke opvattingen die Rousseau verdedigde tegen Rameau tijdens de *Guerre des Bouffons*. Renoirs esthetiek plaatst het oor tegenover de theatrale ruimtelijkheid van het oog zoals die de klassieke Hollywoodcinema domineert. Als Renoir de vreemde, onlogische — zegt Bazin —, panoramische opname van 360 graden gebruikt, dan is dat naar analogie met de klank: de beeldruimte tracht uit zijn theatrale keurslijf te ontsnappen en de klankruimte te imiteren.

#### Het Oor van de Ruimte

Renoir had begrepen dat er zich een ruimtelijk probleem bij de klankfilm voordoet: het zien van de ruimte is beperkt tot een hoek van circa 180 graden, horen doen wij daarentegen over 360 graden. De klassieke film probeert dat te verhelpen door ook de klank te beperken tot 180 graden, door te trachten ons oor 'perspectivistisch' te maken (via mixage, gerichte microfoons, het uitsluiten van alle niet-dramatische achtergrondgeluiden enz.), iets wat, zoals klanktheoreticus Michel Chion benadrukt, echter nooit helemaal lukt: zelfs de meest gerichte micro 'hoort' een geluid dat van achteren komt als het maar voldoende sterk is.

Tegenover die klassieke oplossing om de klank aan te passen aan het beeld, en hem als het ware een artificieel 'kader' op te dringen: i.e. ons oor 'blind' te maken voor de helft van de waargenomen ruimte, staat er een andere. Er zijn enkele cineasten die een eerlijkheid, een 'ecologie', van klank en beeld nastreven. Het is een traditie die veel verschuldigd is aan Jean Renoir.

Voor Renoir is het leven groter dan het filmkader. Renoir wou het milieu, de ruimte, vangen waarin de personages zich bewegen en waarin de dialoog plaatsvindt. Die ruimte 'klinkt mee'. Letterlijk want Renoir ontdekt de klank niet van alle bijgeluiden zoals de Hollywoodfilm. Hij maakt gebruik van directe klank om de natuurlijke ruimte van de stem te behouden. Dat is precies ook wat hij betracht in *Le*

Mediamatic 6 # 4

pagina 266



STOCKHAUSEN

in 1956 door

HEINZ KARNINE

and his political ideas. Because, each at a different level, both provide a clear answer to the fundamental problem of the communication between individuals. The result is that social history can be seen as a vocal history.

To Rousseau, music and politics are two forms of communication. In a successful democracy, he hears the voices sound together, *en concert*. A failing democracy (or bad music) is that in which the voices sound separately — as in Rameau's music: *If every party has its own voice, all these voices heard together will destroy one another*. Rousseau is talking about music this time, but once again his statement applies just as well to politics. The composer-philosopher turns the ear into politics, and politics into ear. What he rejects in Rameau's music is not only the emphasis on baroque harmony, but also the subordination of music to an aristocratic hierarchy. Rousseau advocates a melodious equality. In music as well as in society, it is of vital importance to make the voices sound melodiously together, so that everyone can be heard. Rousseau is the sound technician among the French Enlightenment philosophers.

His contemporaries were well aware of this: after an interruption, due to the 1789 July revolution, the Paris opera reopens with a performance of *Le Devin du Village*, by... Jean-Jacques Rousseau. The proceeds are distributed among the families of the rebels who fell in the attack on the Bastille... The most beautiful homage one could imagine. Lacanal writes in a report dated 29 Fructidor de l'an II (15/9/1794): *it is in fact the revolution that has made clear to us the significance of Rousseau's Contrat Social*.

### The Panoramic Celebrations of the Revolution

*O, welche Lust, in freier Luft / Den Atem leicht zu heben!*

sings the chorus of prisoners in Beethoven's *Fidelio* (1814), whose libretto is based on a French example: *Léonore*, from 1798. Revolutionary France was also gasping for the air of freedom: a letter from Verginaud, dated January 16th, 1790, describes how, in a village in the Périgord, the villagers had forced the parish priest to leave the tabernacle door open, because they wished their good Lord to be free...

Rousseau's musical views required a different organisation of space. Long before the revolution, Rousseau had advanced popular celebrations as the ideal, as opposed to the court parties: *...No, happy people, those (court parties) are not your kind of celebration. It is in the open air, under the open sky, that you must gather and yield to a tender feeling of happiness... What shall be the theme of such celebrations, what shall be performed? Nothing, if you like. Plant a stake adorned with flowers in the middle of a square, gather the people there, and you shall have a party. Or better still: make the spectators into spectacle, make them into actors themselves, make sure that everyone recognises and loves himself in the others, so that they shall all be one.*

The purpose of the celebrations during the revolution was no longer to amuse a few hundred people in a small dark hall, but to celebrate abundantly in the open air, with access for everyone. *Public joy should be able to spread unhampered. (...) The ideal site for a revolutionary celebration is that of the 'panorama', where all events are immediately visible* (Mouillefarin, 1790, in his *Mémoire sur le remplacement de la Bastille*). And furthermore: *the round shape (of the panorama) is more suitable for the historic facts that have to be immortalised.*

### The Film Maker as the Son of the Painter

Rousseau had considerable influence throughout Europe (for example, through Herder, also on German Romanticism), but it was enormous in France. Rousseau's views did not only deeply influence the music of the revolution and Romanticism (for example, through the Paris conservatoire), but also the representation of space. The Panorama was invented by the Scottish painter Robert Barker in 1787, and was first exhibited in Edinburgh and London. In France it was introduced by Fulton, in 1799. On the 26th Fructidor of the revolutionary year VIII, a report on Barker's invention was published in the *Mémoires de la classe des Beaux-Arts de l'Institut*. In 1787, the landscape painter P.H. de Valenciennes, one of the first who made figureless — almost photographic — sketches after nature, became a member of the *Académie Royale*. In 1791, Quatremère de Quincy proposed offering courses in landscape art to students at the Paris academy. These only applied to the art of painting the new nature feeling which Rousseau, in his *Rêveries d'un promeneur solitaire* (Dreams of a solitary walker), was one of the first to formulate. More and more often, painters, as lonely walkers, were stepping out to breathe the air under the open sky. With the school of Barbizon, the impressionists, and Van Gogh, this *plein-airisme* grew into a true artistic religion.

The aesthetics of Jean Renoir (son of the famous painter Auguste) also reverts implicitly to the musical-political ideas which Rousseau defended against Rameau during the *Guerre des Bouffons*. Renoir's aesthetics, too, emphasises the ear as opposed to the theatrical spatiality of the eye — as it dominates the classic Hollywood cinema. When Renoir uses his strange, illogical (says Bazin), 360°-panoramic shot, it is by analogy with the sound: image space trying to escape its theatrical shackles to imitate sound space.

### The Ear of Space

Renoir had understood that sound-film poses a spatial problem: the visual space is restricted to an angle of some 180 degrees, whereas we can hear all around us: 360 degrees. Classic cinema tries to solve the problem by also restricting the sound to 180° — by trying to make our ear 'perspectival' (by means of sound-mixing, directed microphones, by shutting out all non-dramatic background noises, etc.). However, as sound theoretician Michel Chion emphasises, this never works perfectly: even the most accurately directed microphone will 'hear' a sound coming from behind if it is strong enough.

Against this classic solution, of adjusting sound to image and, as it were, pushing sound into an artificial 'frame'; that is, making our ear 'blind' to half the space perceived, there is another one. There are a few film makers who pursue a kind of honesty, an 'ecology', of sound and image. This tradition owes a great deal to Jean Renoir.

To Renoir, life was larger than the framework of film. Renoir tried to capture the environment, the space within which the characters move and dialogue takes place. This space 'joins in'. Literally, because Renoir does not rid the sound-track of all background noises, as in Hollywood films. He makes use of direct sound to preserve the natural space of the voice. This is precisely what he is aiming at in *Le Crime de Mr. Lange*: the camera shows the 'space' which joins in harmoniously when Lange has murdered Batala:

Mediamatic 6 # 4

page 267



RICHARD STRAUSS

by

HUGO ERFURTH

*Crime de Mr. Lange*: de camera toont de 'ruimte' die harmonisch meeklinkt als Lange Batala vermoord heeft: Lange is immers de vertegenwoordiger van de hele binnenplaats, en metaforisch van het hele volk, dat komaf maakt met 'onmens' Batala. En het is dat wat de panoramische opname van 360 graden suggereert.

Renoir tracht die trouw aan het klankmilieu dus ook over te dragen op zijn manier van uitbeelden van de ruimte. Bij hem beïnvloedt het oor het oog, en niet omgekeerd. Naar analogie met de klank creëert de 'vrije' camera van Renoir een beeldruimte van 360 graden: de cinema blijkt plots meer te kunnen tonen dan de 180 graden van de 'scène Italienne'. Het leven krijgt voorrang boven het theatrale kader. En het leven, de beweging, dat is in de eerste plaats klank — zoals Rousseau al wist: *Kleuren zijn het ornament van een levenloos ding, elke materie heeft kleur; maar klanken kondigen beweging aan, de stem kondigt een levend wezen aan; enkel bezielde lichamen zingen*, zo schreef hij in zijn *Essai sur l'origine des langues*.

### De beroesde Gyroscop

*Si vous fermez les yeux, vous perdez le pouvoir d'abstraire*

MICHEL SERRES

Mediamatic 6 # 4

pagina 268

Een oor kan niet zien, maar toch neemt het de ruimte weer: wij horen onze plaats in de ruimte. Het is veel meer via het oor, dan via het oog, dat wij onze plaats in de ruimte bepalen: wij horen waar wij zijn in het veld, de straat, de kamer. Onze werkelijkheid is primair akoestisch. Het oog levert daarbij slechts bijkomende informatie over hindernissen, bewegende of veranderende voorwerpen die in onze staprichting liggen. Met ons oor kijken wij achter een hoek, horen wij een wagen aankomen die wij niet eens gezien hebben. Ons oor waarschuwt ons voor elk gevaar. Bovendien is het oor ook ons evenwichtsorgaan, het functioneert werkelijk als een gyroscop uit een modern vliegtuig: het vertelt ons de richting, positie en hoek van elevatie in de ruimte, of wij liggen of staan. In feite functioneren onze oren niet zo verschillend van die van een vleermuis die er perfect in slaagt om blind te vliegen.

Terwijl 'rond'-horen heel natuurlijk is (want wij kunnen onze oren niet sluiten: een truïsme dat bijv. ook Jacques Lacan herhaalt), is 360 graden rondkijken dat helemaal niet. Slechts uitzonderlijk kijken wij in alle richtingen rond. Precies op het moment dat wij gedesoriënteerd zijn. Als onze primaire gyroscop: het oor, in de war is. Als ons oog naar een bakken zoekt om ons intern navigatiesysteem opnieuw te ijken. En het is precies met dat primaire ervaringsgegeven van de desoriëntatie waar ook de camerabewegingen van 360 graden mee spelen.

André Bazin zei in verband met *Le Crime de Mr. Lange* al: *Deze vreemde camerabeweging (...) heeft misschien bijkomende redenen van psychologische of dramatische aard (ze geeft een indruk van kukeligheid, van waanzin (...)). Hij heeft het ook over de merkwaardige voorbereiding die Renoir geeft door de panoramische opname via een dronkelap te introduceren: Renoir heeft ons onbewust voorbereid om deze scène te aanvaarden door de eerdere scène waarin de dronken huisbewaarder een vuilemmer helemaal rond de binnenplaats sleurt.*

### De Roes van de Muziek

200 jaar vroeger schreef Rousseau over de opvoeringen van de Italiaanse 'bouffons' in zijn *Lettre sur la musique française*:

*Het is dankzij de kunstige modulaties, deze eenvoudige en pure harmonie, de levendige en briljante begeleiding, dat deze goddelijke gezangen het gemoed beroeren of meeslepen, de kijker buiten zichzelf brengen, en hem, in zijn vervoering, kreten ontlokken waarop onze brave opera's nooit onthaald werden. De ideale muziek (heel anders dan de snertmuziek van Rameau hoor je Rousseau denken) brengt de kijker/luisteraar buiten zichzelf, beroest hem.*

Wie zich beroest, begint te 'zweven' en verliest uiteindelijk zijn evenwicht. Roes en evenwicht, roes en oor, roes en muziek, roes en ruimte, roes en rondkijken, ronddraaien: het hoort allemaal bij elkaar. En er is geen fraaiere voorbeeld denkbaar om dat te illustreren dan een andere beroemde panoramische opname van 360 graden uit de filmgeschiedenis: de walsscène uit Vincente Minnelli's *Madame Bovary* (1949).

*Statische weergave van de 19de eeuwse roman van Gustave Flaubert ... Jennifer Jones is te bezadigd in de hoofdrol orakelt De Speelfilmencyclopedie. Men vergeet er dan wel bij te vertellen dat Minnelli de hele film opgebouwd heeft in functie van deze éne scène — die alles behalve statisch of bezadigd is, integendeel. Minnelli beschreef de scène als volgt in zijn autobiografie I Remember It Well (1974): The standout scene of the picture was the waltz. The dance was new to the period, and the sequence conveyed all the giddiness that enveloped Emma at the ball. I told composer Miklos Rosza what I wanted to create for the scene, and he wrote a neurotic waltz with an accelerating tempo that would work well with what we had in mind. All the action of the scene was shot to his pre-recorded music.*

*As Emma swirled around, the baroque mirror and chandeliers swung around with her. The camera movement suggested her dizziness and breathlessness, and explained why the host ordered the breaking of the windows, an action we retained from the book. (p.206) Voor Emma's roes (ondertussen is haar man zich wat verder aan het bezatten) is de balzaal letterlijk te klein, zij raakt buiten adem en men slaat met stoelen de vensters aan diggelen om haar de frisse lucht te bezorgen!*

Minnelli gebruikt een zelfde soort hysterische pano van 360 graden ook in een andere film: *Two weeks in another town* voor een dolle, dronken autorit na een Romeinse orgie à la Fellini. Op de achtergrond, als psychologisch alibi voor het gebruiken van deze uitzonderlijke stijlfiguur van de panoramische opname van 360 graden, duikt steeds weer de roes op: de dronkaard bij Renoir, de roes van Emma en haar man in de walsscène uit *Madame Bovary*, de orgieroes van de dolle autorit in *Two Weeks in Another Town*. De roes is het overtreden van het gebod, het openen van het tabernakel om de goede God (of Emma Bovary) lucht te geven, het afbreken van de Bastille om plaats te maken voor de panoramische open ruimte. Maar de roes recupereert natuurlijk ook de gecreëerde opening: het is maar roes, een tijdelijke vervoe-ring, straks komt de kater. Er is altijd een volgende morgen...

### 'Synchronous natural Sound'

*Il y a un terrorisme qui se pointe et qui cherche à supprimer le son synchrone*

JEAN-MARIE STRAUB

20. Long shot, Marzabotto. Horizontal pan 360 degrees, left to right, beginning from the little museum of Etruscan archaeology on the left of the field and from what can be seen of the village down in the Reno valley to the right of the field, passing over the poppy field in the foreground which descends towards the valley,



IANNIS XENAKIS

indeed, Lange is the representative of the whole courtyard, and metaphorically of the whole nation, which settles the score with the 'brute' Bata. And that is what the 360° panoramic shot suggests.

Thus, Renoir tries to transpose his loyalty to the sound environment to his way of visualising space as well. In his work, the ear influences the eye, and not the other way around. By analogy with sound, Renoir's 'free' camera creates an image space of 360 degrees: the cinema suddenly proves capable of showing more than the 180 degrees of the 'scène Italienne'. Life is given priority over theatrical context. And life, movement, that is in the first place sound — as Rousseau already knew: *Colours are the ornament of a lifeless thing, every matter has colour; but sounds announce movement, the voice announces a living being; only animated bodies can sing*, as he wrote in his *Essai sur l'origine des langues*.

### *The Bedazzled Gyroscope*

*Si vous fermez les yeux, vous perdez le pouvoir d'abstraire*

MICHEL SERRES

An ear cannot see, yet it perceives the environment: we hear our position in space. It is much more via the ear than via the eye that we determine our position in space: we hear where we are, in the field, the street, the room. Our reality is primarily acoustic. The eye only provides us with attendant information, on obstacles, moving or changing objects in our path. But with our ear we can look around a corner, we can hear a car coming before we even see it. Our ear warns us of every danger. Moreover, the ear is also our organ of balance, it actually functions like the gyroscope in a modern aircraft: it tells us the direction, position and angle of elevation in space, whether we are lying down or standing up. In fact, the functioning of our ears is not all that different from that of a bat, which is perfectly capable of flying blind.

Whereas hearing 'around' is perfectly natural (because we cannot close our ears: a truism which is also repeated by, for example, Jacques Lacan), looking around 360° is not natural at all. Only very rarely do we look around us in all directions. Precisely at the moment when we are disorientated, when our primary gyroscope: the ear, is confused; when our eye is looking for a beacon to regauge our internal navigation system. And it is precisely this primary experiential data of disorientation that the 360-camera movements are also playing with.

Referring to *Le crime de Mr. Lange*, André Bazin already said: *Perhaps this strange camera movement (...) was made with ulterior motives of a psychological or dramatic nature (it creates an impression of giddiness, of insanity) (...)*. He also talks about Renoir's peculiar preparation for it, using a drunk to introduce the panoramic shot. *Renoir has unconsciously prepared us to accept this scene by means of the previous scene, in which the drunken caretaker drags a rubbish bin all around the courtyard.*

### *The Dazzle of Music*

Two hundred years earlier, Rousseau wrote about the performances of the Italian 'bouffons' in his *Lettre sur la musique française*: *It is thanks to the ingenious modulations, this simple and pure harmony, the lively and brilliant accompaniment, that these divine songs move or carry off the mind, overwhelm the spectator, making him utter, in his ecstasy, a kind of cry our*

*respectable operas were never rewarded with.* The ideal music (far removed from Rameau's humbug music, you can hear Rousseau think) takes the viewer/listener beyond himself, bedazzles him.

Someone who is bedazzled begins to 'float', and eventually loses his balance. Dazzle and balance, dazzle and ear, dazzle and music, dazzle and space, dazzle and looking around, spinning around: it all belongs together. And there can hardly be a more exquisite example to illustrate this than another famous 360-panoramic shot from film history: the waltz scene from Vincente Minnelli's *Madame Bovary* (1949).

*Static representation of the 19th-Century novel by Gustave Flaubert... Jennifer Jones is too sedate in the lead, pontificates the Motion picture encyclopaedia. It forgets to add that Minnelli built up this whole film around this one scene — which is anything but static or sedate, on the contrary. In his autobiography *I Remember It Well* (1974), Minnelli describes the scene as follows: *The standout scene of the picture was the waltz. The dance was new to the period, and the sequence conveyed all the giddiness that enveloped Emma at the ball. I told composer Miklos Rosza what I wanted to create for the scene, and he wrote a neurotic waltz with an accelerating tempo that would work well with what we had in mind. All the action of the scene was shot to his pre-recorded music.**

*As Emma swirled around, the baroque mirror and chandeliers swung around with her. The camera movement suggested her dizziness and breathlessness, and explained why the host ordered the breaking of the windows, an action we retained from the book. (p.206)* The ballroom is literally too small for Emma's whirl (meanwhile her husband is drinking himself into a dazzle elsewhere), she is out of breath and people are smashing the windows to pieces with chairs, to get her some fresh air!

Minnelli makes use of the same kind of hysterical 360-pan in another film: *Two Weeks in Another Town*, for a crazy, drunken car ride after a Roman orgy à la Fellini. In the background, as a psychological alibi for the use of the exceptional style figure of the 360-panoramic shot, the dazzle emerges, time and again: with Renoir, the drunk, Emma's dazzle and that of her husband in the waltz scene from *Madame Bovary*, the orgy dazzle of the crazy ride in *Two Weeks in Another Town*. The dazzle is the breaking of the commandment, the opening of the tabernacle to give the good Lord (or Emma Bovary) some air, the breaking down of the Bastille to make place for the panoramic open space. But the dazzle naturally also recuperates the opening created: it is only a dazzle, temporary ecstasy, the hangover will follow. There is always the morning-after...

### *Synchronous Natural Sound*

*Il y a un terrorisme qui se pointe et qui cherche à supprimer le son synchrone*

JEAN-MARIE STRAUB

20. *Long shot, Marzabotto. Horizontal pan 360 degrees, left to right, beginning from the little museum of Etruscan archaeology on the left of the field and from what can be seen of the village down in the Reno valley to the right of the field, passing over the poppy field in the foreground which descends towards the valley, and over the paper mill below this field along the river, then*

Mediamatic 6 # 4

page 269



TRISTAN TZARA

ca. 1930 by

MAN RAY

and over the paper mill below this field along the river, then circling the mountains which surround the plateau of the Etruscan town, to return to the little museum (...)

(lens 12.5) / Synchronous natural sound.

(uit het script van Fortini-Cani van Straub / Huillet).

In de ascetische cinema van Jean-Marie Straub en Danièle Huillet vinden wij enkele voorbeelden waar directe klank en pano's 360 graden samengaan, o.a. in *Fortini-Cani* (1978) of *Moses und Aaron*. De roes heeft hier plaatsgemaakt voor filmisch-politieke reflectie. Het lijkt alsof Straub-Huillet in bovenstaande scène uit *Fortini-Cani* Rousseau's *Wat zal men er tonen? Niets zo je wil hebben willen verfilmen*. De voorstelling is er tot niets herleid. De opname krijgt slechts betekenis als men weet dat in Marzabotto, in het lege landschap dat ons zonder enige commentaar getoond wordt, de Nazi's een slachting hebben aangericht. Straub wil de 'realiteit' hiervan vatten door ons het landschap met *synchronous natural sound*, i.e. de echte klank van de ruimte, te laten horen.

### Klankecologie

Jean-Marie Straub is een verwoed tegenstander van alle niet-direct opgenomen klank. Over gepostsynchroniseerde films (alle Italiaanse films — Fellini voorop — worden gepostsynchroniseerd) zei hij: *Dubbing is not only a technique, it's also an ideology. In a dubbed film, there is not the least rapport between what you see and what you hear. The dubbed cinema is the cinema of lies, mental laziness and violence, because it gives no space to the viewer and makes him still more deaf and insensitive. In Italy, every day the people are becoming more deaf at a terrifying rate.*

Straub eechoot daarbij slechts een uitspraak van zijn mentor Jean Renoir (hij was trouwens assistent van Renoir bij *Elena et les hommes*): *Als we in de 12de eeuw zouden leven zou men al wie films postsynchroniseert als kettlers verbranden op het marktplein. Postsynchroniseren staat gelijk met het geloven aan de dualiteit van de ziel. En in een interview met Jacques Rivette uit 1961 zei Renoir: *Dubbing toelaten (...), is hetzelfde als niet langer geloven in de eenheid van het individu.**

Waar Renoir zich eerder theologisch uitdrukt, benadrukken Straub en Huillet de band tussen klank en ruimte: verraad aan de klank is verraad aan de ruimte. Want voor Straub, zoals eerder voor Rousseau, horen klank en ruimte onafscheidelijk bij elkaar. Straub en Huillet verklaarden in een interview in *Cahiers du Cinéma* 260-261: *De gepostsynchroniseerde film liegt. Niet alleen zijn de lippen die op het scherm bewegen niet de lippen die de woorden uitspreken die men hoort, ook de ruimte zelf wordt illusoir.*

De opvattingen van Straub-Huillet staan dan ook diametraal tegenover de synthetische klankpraktijken van de commerciële cinema. In Hollywood is de post-productie van de klank de regel. De klank is er zelden of nooit verbonden met een reëel bestaande ruimte: de klankruimte wordt in de studio gesimuleerd. De tegenstelling die er bestaat tussen de klankecologie van de Straubs en de klanksimulatie van Hollywood is in feite precies dezelfde als die tussen Rousseau en Rameau tijdens de *Guerre des Bouffons*. Straub en Rousseau benadrukken een originele, ongecontamineerde klankruimte — terwijl Rameau en Hollywood een simulatie voorstaan, het kunst(matig)e willen laten voorgaan op het échte. Straub en Huillet gebruiken hun oren, Hollywood naait ons een oor aan.

### Het Falen van Rousseau?

Jean-Jacques Rousseau is de laatste decennia het mikpunt bij uitstek geweest van deconstructiefilosofen en -filologen als Paul De Man en Jacques Derrida. Niet ten onrechte hebben zij Rousseau verweten weinig of geen aandacht te hebben voor de materiële aspecten van het teken. Het valt buiten het bestek van dit artikel om dieper op deze filosofische discussie in te gaan. Laat mij volstaan om het verwijt van de deconstructivisten aan Rousseau grofweg te transponeren naar een gelijkaardig verwijt aan Straub-Huillet: dat zij zich als filmmakers illusies maken over hun eigen praktijk. Een pano van 360 graden over een Italiaans landschap geeft maar zeer weinig van de realiteit van die ruimte weer (en helemaal niets van de horror die er zich heeft afgespeeld). In scènes als deze koesteren Straub en Huillet illusies over de transparantie van de cinema, hangen zij een soort ideeël 'realisme' aan dat men gewoonlijk eerder aan de Hollywood-cinema toeschrijft.

Maar natuurlijk, en daar zit een zwak punt in de deconstructie-logica, maakt Straub allesbehalve Hollywood-cinema, wel integendeel. Niets is minder Hollywoodiaans dan deze pano van 360 graden. Vergelijk hem maar eens met bijv. een andere pano van (meerdere malen) 360 graden in een film als *Dressed To Kill* van Brian de Palma. In Straubs naar buiten gerichte pano is er geen levende ziel te bespeuren. Bij De Palma daarentegen cirkelt de camera rond het personage. Straub gooit het tabernakel open, De Palma sluit het personage met camerabewegingen in.

Er zitten meer zwakke punten in de deconstructieve logica: Rousseau blijkt veel minder naïef te zijn dan velen (vooral rechts-conservatieve denkers van na de Franse revolutie) menen. Jean Starobinski en Tzvetan Todorov hebben aangetoond dat Rousseau helemaal niet nostalgisch verlangde naar een onbedorven verleden. Ook hij wist dat het slechts een mythe was. Hij gebruikte dat hypothetische verleden slechts als logische constructie om de verwording van het heden te aan te klagen. Rousseau is, nog altijd, een bijzonder subversief denker. Hij poneerde inderdaad de naïef lijkende stelling dat de mens van nature goed is, maar voegde er wel onmiddellijk aan toe: *de eerste bron van alle kwaad is de sociale ongelijkheid.*

Wie de innerlijke logica van Rousseau's werk in de muziek zoekt — en die van Straubs cinema in de klank — merkt dat er wel degelijk een materieel aspect aan de basis van zijn/hun denken ligt. Materieel niet in de conventionele zin van het materiële van het letter- of het beeldteken. Voor Rousseau en Straub primeren de klank en de stem op de letter en het beeld. Maar zij bedoelen niet de stem als transparante (logocentrische zou Derrida zeggen) codering van woorden. Wel de kreet, het keelgeluid, het timbre, de intonatie, het stemgeluid waarin spreken en zingen nog niet gedifferentieerd zijn.

Zij bedoelen ook de stem die essentieel samenklinkt met anderen én meeklinkt met de ruimte. Met het milieu waarin ze gesitueerd is. Dat was, en is, een essentiële bekommernis van de cinema van Renoir en Straub-Huillet. Centraal voor componist Rousseau en filmmakers als Renoir en Straub-Huillet staat het oor waarmee men luistert. Een oor dat zich niet laat inperken en inkaderen maar dat integendeel vrij wil zijn, vrij om te luisteren, vrij om te 'kijken' naar de hele werkelijkheid — over 360 graden.

Mediamatic 6 # 4

pagina 270



LUIGI NONO

in 1956 door

HEINZ KARNINE

Met dank aan Bert Beyens die mede de ideeën over panoramische filmopnamen heeft ontwikkeld.



☞ circling the mountains which surround the plateau of the Etruscan town, to return to the little museum (...) (lens 12.5) / Synchronous natural sound.

(from the screen play for *Fortini-Cani* — Straub / Huillet)

In the ascetic cinema of Jean-Marie Straub and Danièle Huillet we find a few examples of direct sound and 360° pans going hand in hand, such as *Fortini-Cani* (1978) or *Moses und Aaron*. Here, the dazzle has made place for cinematic-political reflection. It seems as if Straub-Huillet, in the above scene from *Fortini-Cani*, have tried to film Rousseau's *What shall be performed? Nothing, if you like*. The performance is reduced to nothing. The shot only acquires meaning if we know that Marzabotto, the empty landscape we are shown without any comment, was the site of a Nazi massacre. Straub tries to catch the 'reality' of this by letting us hear the landscape with 'synchronous natural sound', that is, the real sound of the space.

### Sound Ecology

Jean-Marie Straub is a fervent opponent of all non-directly recorded sound. On the subject of post-synchronised films (following in Fellini's example, all Italian film makers post-synchronise their films), he said: *Dubbing is not only a technique, it's also an ideology. In a dubbed film, there is not the least rapport between what you see and what you hear. The dubbed cinema is the cinema of lies, mental laziness and violence, because it gives no space to the viewer and makes him still more deaf and insensitive. In Italy, every day the people are becoming more deaf at a terrifying rate.*

With this statement, Straub only echoes his mentor Jean Renoir (he was, after all, Renoir's assistant during *Elena et les Hommes*): *If we lived in the 12th Century, all those who post-synchronised their films would have been burnt as heretics in the market square. Post-synchronisation equals believing in the duality of the soul.* And in a 1961 interview with Jacques Rivette, Renoir said: *Condoning dubbing (...) is the same as no longer believing in the unity of the individual.*

Whereas Renoir expresses himself in a theological manner, Straub and Huillet rather emphasise the bond between sound and space: to betray sound is to betray space. Because for Straub, as earlier for Rousseau, sound and space are inseparable. In an interview in *Cahiers du Cinéma* 260-261, Straub and Huillet declared: *The post-synchronised film tells a lie. Not only are the lips moving on the screen not the lips speaking the words we hear, but space itself becomes illusionary as well.*

Indeed, Straub-Huillet's views are diametrically opposed to the synthetic sound practices of the commercial cinema. In Hollywood, post-production of sound is the rule. Sound is seldom or never linked with a real, existing, space: the space of sound is simulated in the studio. The present opposition between the sound ecology of Straub and company, and the sound simulation of Hollywood, is in fact precisely the same as that between Rousseau and Rameau during the *Guerre des Bouffons*. Straub and Rousseau put the emphasis on an original, uncontaminated sound space — whereas Rameau and Hollywood advocate simulation, give priority to the art(ificial) over the real. Straub and Huillet are using their ears, Hollywood takes our ears for a ride.

### Did Rousseau Fail?

In the last few decades, Jean-Jacques Rousseau has pre-eminently been the butt of deconstructivist philosophers and philologists, such as Paul De Man and Jacques Derrida. Not entirely without reason, they have been reproaching Rousseau for paying little or no attention to the material aspect of the sign. It is not within the scope of this article to enter more deeply into this discussion. Suffice it to say that the deconstructivist reproach for Rousseau can easily be transposed into a similar one for Straub-Huillet: that as film makers they are harbouring illusions about their own practice. A 360°-pan over an Italian landscape conveys very little of the reality of that space (and nothing at all of the horror that once took place at that spot). In scenes such as these, Straub and Huillet are cherishing illusions over the transparency of film and advocate a kind of idealistic realism which is usually associated with the Hollywood cinema.

But of course — and this is a weakness in the deconstructivist logic — Straub makes anything but Hollywood cinema. On the contrary, nothing could be less Hollywood-like than this 360°-pan. Only compare it with another pan of (many times) 360°, in a film such as *Dressed To Kill* by Brian De Palma. In Straub's outward-directed pan there is not a living soul in sight. In De Palma's pan, however, the camera is circling around the character. Straub throws the tabernacle open, De Palma shuts the character in again, by means of camera movements.

There are more weaknesses in the deconstructivist logic: Rousseau proves to be much less naive than many (especially right-wing conservative thinkers from after the French revolution) thought him to be. Jean Starobinski and Tzvetan Todorov have demonstrated that Rousseau harboured no nostalgic yearning for an unspoiled past. He, too, knew that that was only a myth. He only made use of that hypothetical past as a logical construction to indict the degeneracy of the present. Rousseau is, still, a highly subversive thinker. Admittedly, he advanced the seemingly naive thesis that man is good by nature, but immediately added: *the first source of all evil is social inequality.*

Anyone trying to find the inner logic of Rousseau's work in music — and that of Straub's cinema in sound — will notice that there is indeed a material aspect at the basis of his/their thinking, although not material in the conventional sense of the materiality of the letter or image sign. For Rousseau and Straub, sound and voice prevail over letter and image. But they do not allude to the voice as a transparent (logocentric, Derrida would say) coding of words, rather to the cry, the guttural sound, the timbre, the intonation, the tone of voice in which speaking and singing have not yet been differentiated.

They also mean the voice which essentially sounds together with other voices, and joins in with its space; with the environment in which it is situated. This was, and is, an essential solicitude of Renoir's and Straub-Huillet's cinema. The central issue in the work of composer Rousseau and film makers such as Renoir and Straub-Huillet is the ear with which we listen. An ear which refuses to be curtailed and boxed in, but, on the contrary, wishes to be free, free to listen, free to 'look' at the whole of reality — all 360° degrees of it.

translation OLIVIER/WYLIE

Mediamatic 6 # 4

page 271



JOUKE KLEEREBEZEM

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICE

With special thanks to Bert Beyens, who has helped to develop the ideas on panoramic film shots.



17. Of the Kings of the mariners,  
say how those best dishes are tried at the rest of  
the fleet. The harbour  
is not  
where  
to find  
them.



Mediamatic 6 # 4

pagina 272



16. A Book of Travellers Tales

WILLEM VELTHOVEN

in 1992 in het

MEDIAMATIC KANTOOR



here he himself was born  
Princis Dukedom

18. The Autobiography of  
Thomas and Philip



15. The Autobiography of  
Thomas and Philip

# The Images of the 21st Century

Kan film beelden tonen die voorbij de film liggen? Volgens Norbert Bolz documenteren de laatste werken van Peter Greenaway en Wim Wenders een spectaculair veranderde materialiteit van de film: een hybridisering van film en tv.

Mediamatic 6 # 4

page 273

☎ Can the cinema show images beyond the cinema? According to Norbert Bolz, the most recent works of Peter Greenaway and Wim Wenders document a spectacularly changed materiality of the film: the hybridising of cinema and tv

Wenders heeft zijn films altijd al begrepen als een documentatie van hun eigen voorwaarden. Maar meestal ging het bij hem om fenomenologische films, geduldige beeldwerken, die het zichzelf verboden verhalen te vertellen. Deze angst voor de leugen van het vertellen was in diepste wezen een angst voor cut, montage en scèneverandering. Wenders was echter ook altijd intelligent genoeg om zijn onvermogen ten opzichte van het specifiek filmische, zijn angst voor de selectie, te herinterpreteren als een esthetiek van de verdwijning. Alsof de historische drempelervaring van Cézanne nog maatgevend was voor de postmoderniteit, wilde Wenders ons iets laten zien voordat alles verdwijnt. Als strategie van het *ancien régime* in de beeldenstrijd gebruikte hij de camera als wapen tegen het verdwijnen.

En nu: *Bis ans Ende der Welt* — een verhaal over goede en foute beelden. Men moet zich niet van de wijs laten brengen door Australië, atoombommen en blonde lokken — oog in oog met de elektronische inflatie zet Wenders een apocalyps van de beelden in scène. De explosie van de wereld is enkel nog een metafoor voor de implosie in het eigen hoofd. Voor een mediaromanticus als Wenders, die film nog misduidt als taal van de fysische werkelijkheid, moet het postmoderne principe van de simulatie het einde van de wereld betekenen. Zo is ook de reis om de wereld slechts schijn.

In een beginsequentie uit de film vliegt een bierflesje door de voorruit van een auto — het beeldscherm wordt doorbroken. Wordt hier een uitweg uit de gevangenis van de beelden zichtbaar? Het antwoord komt niet van Wen-

☎ Wenders has, indeed, always understood his films to be a documentation of their own conditions. Yet these were for the most part phenomenological films, patient image works refusing to tell stories. This fear of the lie of the narrative was, at heart, a fear of editing, montage and scene change. Yet Wenders has always been intelligent enough to reinterpret his inability to the specifically film — like, his fear of selection, into an aesthetics of disappearing. As if Cézanne's historical threshold experience were still decisive for the post-modern, Wenders wanted to give us something to look at before the things disappeared. As a strategist of the *ancien régime* in the image struggle, he used the camera as a weapon against disappearing.

And now: *Bis ans Ende der Welt* (To the End of the World) — a story of good and bad images. One should not be misled by Australia, atom bombs and blond locks — face to face with electronic inflation, Wenders stage-manages an apocalypse of images. The explosion of the world is only a metaphor for the implosion of the head. To a media romantic like Wenders, who still misunderstands the film as the language of physical reality, the post-modern principle of simulation must mean the end of the world. The journey around the world is therefore also mere sham.

In an initial sequence of the film, a beer bottle goes through the windscreen of a car — the screen shatters. Is this showing an escape from the prison of images? The answer is provided not by Wenders, but by a Sony



HAILU SELASSIE

in 1953

ders, maar van een reclame van Sony: het bierflesje op het beeldscherm met hoge resolutie kan werkelijk worden vastgepakt. High-Definition-video maakt het mogelijk: *nothing is real*. Wenders evenwel speelt niet met de simulatietechnieken, maar vertelt met de analoge beelden van de film over de digitale vervaardiging van beelden: waarnemingsonderzoek als *science fiction*. Blinden worden ziende en dromen werkelijkheid op monitoren. Het schandaal waarover Wenders ons wil berichten, is de technische inbraak in de binnenwereld van de hersenen. Beslissend daarbij is een mediatechnische *bypass*: de route buiten het menselijke oog om. Voor de mens is er alleen de pijn aan de ogen over.

Het lijden van de ogen onder nieuwe mediavoorwaarden — deze boodschap verpakt Wenders in het verhaal van een reiziger, een vluchteling, die beelden verzamelt voor zijn blinde moeder. Operatie gelukt, patiënt overleden. Op de hybride, de blinde ziende te willen maken, volgt de straf: de beelden die haar het gezicht teruggeven, doden de moeder. En wat gebeurt er technisch? Doorslaggevend is niet de digitale registratie van de werkelijkheid in video-beelden, maar dat gelijktijdig de hersenstromen worden afgetast, waardoor de kortsluiting tussen hersenen en camera mogelijk wordt: *brainscanning*.

Wanneer beelden van de buitenwereld buiten de ogen om direct in de hersenen kunnen worden opgeslagen, moet het omgekeerd ook mogelijk zijn om endogene droombeelden door *brainscanning* rechtstreeks op monitoren te laten materialiseren. Dat is voor Wenders het einde van de wereld. Freud heeft het onbewuste het 'andere toneel' genoemd. Beelden van de fysieke realiteit verbleken naast de technisch reproduceerbare beelden van dit 'andere toneel', de High-Definition-video van de droom. Dat is het menetekel, waarop de film van Wenders uitloopt. Het is mogelijk droombeelden technisch gereproduceerd op video-monitoren te bekijken — dat is een mediatechnische terugkoppeling van het onbewuste. Het *Ich* wordt hier een drug.

Wenders zet dit 'andere toneel' in scène in een Hi-Tech versie van de hel van Plato. Dat hij tegen de foute tovenarij van de digitale beelden de genezende kracht van de Aborigines oproept, is van een pijnlijkheid waar we het verder maar niet over willen hebben. Veel belangrijker is namelijk de gestalte van het menetekel zelf: de hersenen als cyberspace. Het onbewuste treedt binnen in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid. Wenders toont treurige helden, die zich verliezen in een narcisme van de eigen endogene beelden, behekt door hun eigen dromen waaraan ze nu zonder censuur, vergeten en ontwaken, zijn overgeleverd. In een formule uitgedrukt: Wenders verpakt zijn boodschap over de ziekte van de beelden in een verhaal over beelden als ziekte. Het *happy end* is te danken aan oude media, hetzij de magie van de Aborigines, hetzij het schrift van de verteller. Heilzame slaap en heilzame lectuur verlossen de beeldverslaafde.

### Barokke 'Docuverse'

Bij Greenaway ziet het er heel anders uit. In plaats van uit de beeldenstroom terug te keren naar het schrift, ensceneert hij beelden als schrift en ontketent hij de beeldkracht van het schrift — Michel Foucaults *Fantastique de Bibliothèque* wordt technisch geïmplementeerd. *Prospero's Books* zijn een archief van de wereldkennis, een barok model van de *docuverse*, het planetaire effect dat Ted Nelson voorspelt

van de hypermedia. Greenaways versie van Shakespeares *Prospero* is meester van een beeldarchief. Daarin ligt de geaccumuleerde kennis van de barok opgeslagen, die exact overeenkomt met onze postmoderne toestand van de *information overload*. Terwijl Wenders nog romantisch over een strijd tussen de media fantaseert en het boek als genezende kracht tegen de digitale beeldenvloed oproept, zijn *Prospero's Books* al hypermedia. In plaats van een mediastrijd komt een *browsing between media*.

Het gaat Greenaway om een technische implementering van de verbeeldingskracht. Maar wat is de zin van zijn oriëntering op de late Shakespeare? Greenaways film wordt gedragen door een grote analogie: het excessieve illusionisme van de barokke beeldwereld komt exact overeen met de postmoderne mediawerkelijkheid. Beide zijn maniëristisch, dat wil zeggen ze stellen het artificiële tentoon. Beide opereren met het esthetische kaderprincipe. Zo wordt de beeldorganisatie van *Prospero's Books* consequent door het voortdurend wisselende kader bepaald. Terwijl Wenders ongewild toont hoe snel *science fiction* verouderd, toont Greenaway overtuigend de actualiteit van de barok aan. Daarom kan een gedetailleerde interpretatie van *Prospero's Books* aanknopen bij de categorie die beschikbaar is gesteld door Walter Benjamin, de ontdekker van de actuele barok, in diens *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Ik geef hier slechts een voorbeeld: Greenaway wordt altijd weer verweten dat hij niet met acteurs kan omgaan. Dit vooroordeel onttrekt een essentieel gegeven aan het oog, want Greenaway behandelt acteurs niet als mensen, maar als rekwisieten. Dat is echter bij uitstek barok — en postmodern.

*Prospero* is de eerste mediavirtuoos van de Gutenberg-galaxis. En terwijl Greenaway zijn verhaal onder Hi-Tech-omstandigheden herhaalt, toont hij daarmee aan zelf de eerste mediavirtuoos van het elektronische tijdperk te zijn. *Prospero's* pen verandert in de lichtgevoelige stiften van de paintbox en tovert met volledig berekende beelden. Novalis heeft eens de letters aangeduid als de echte toverstaf — dat was romantisch, *un fantastique de bibliothèque*. In de barok van de postmoderniteit wordt de toverstaf mediatechnisch gerealiseerd: als paintbox. Deze maakt het mogelijk om het traditionele instrumentarium van de schilder op het veld van de numerische beelden nieuw leven in te blazen: computerschilderen.

Schilders onder nieuwe mediaverhoudingen zijn beide, Wenders zowel als Greenaway. Maar Wenders blijft de magische filmschilder, die als passieve toeschouwer van de chaos en de ruimte wacht op de goede, auratische beelden van de werkelijkheid. Ook Greenaway is filmschilder, maar niet meer als magiër, maar als manipulator — een *Prospero* met elektronische middelen. Bewust speelt hij met de technieken van de simulatie. Voor Wenders daarentegen blijft simulatie het menetekel, waar hij tegen opstaat met de magisch bezwerende geste van de romantikus. Greenaways artistieke geste is die van de tovenaars, die zijn trucs ten beste geeft: geen angst voor de technieken van de simulatie en het simulacrum. Op *Prospero's* eiland verliest Bacons *House of Deceit* zijn horror. Maar dat betekent ook: geen angst voor de materialisering van onze dromen op het beeldscherm. Laten wij ons opmaken voor de reis in de cyberspace van onze hersenen. Want wij zijn van het materiaal, *such as dreams are made of*. vertaling BILWET

Mediamatic 6 # 4

pagina 274



PIPO DE CLOWN

in 1964

☛ advertisement: the beer bottle on the high-resolution screen can be 'really' grasped. High-definition-video makes it possible: nothing is real. Wenders, however, does not play with simulation techniques, but, with the analogous images of the film, he tells of the digital production of images: perception research as science fiction. The blind learn to see and dreams materialize on monitors. The scandal Wenders would like to tell us about is the technical invasion into the world inner room of the brain. The decisive point in this is a media-technical bypass; the circumvention of the human eye. The brain is connected directly to the camera-eye. All that is left for the observer is the pain experienced by the eye.

The suffering of the eyes under new media conditions — Wenders packs this message into the story of a traveler, a fugitive, collecting images for his blind mother. Operation successful, patient dead. The hubris of making the blind see, is followed by the punishment: the images which make his mother see, kill her. And what happens technically? The digital recording of reality in video images is not the decisive point, but the simultaneous scanning of the brain currents which then make possible the short-circuit between brain and camera: *brainscanning*.

However, if it is possible to feed images from the outside world directly into the brain, at the same time bypassing the eyes, the reverse process must also be possible i.e. materialising the endogenous images of the dream on monitors by brainscanning. That is the end of the world for Wenders. Freud, in fact, called the unconscious the 'other scene'. Images of physical reality fade against the technically reproduced images of this 'other scene', the high-definition-videos of dream. That is the warning sign in which Wender's film culminates. The images of the dreams can be seen technically reproduced on video monitors — that is a media-technical feedback of the unconscious. The 'ego' here becomes a drug.

Wenders produces this 'other scene' in a hi-tech-version of the Platonic cave. The fact that he calls upon the healing power of the Aborigines against the evil spell of the digital images is an embarrassment which we will rather let rest. What is of far greater importance is the form of the warning sign itself: the brain as cyberspace. The unconscious enters into the age of its technical reproducibility. Wenders shows sad heroes who get lost in a narcissism of endogenous images — bewitched by their own dreams to which they are now exposed without censorship, forgetting or awakening. Put in a formula: Wenders packs his message of the disease of the images in a story of images as disease. The happy end owes itself to old media, be it the magic of the Aborigines, be it the narrator's script. Healing sleep and healing reading matter save the image addicts.

### Baroque 'Docuverse'

Greenaway is just the opposite. Instead of returning from the flood of images to writing, he produces images as writing and unleashes the vividness of writing — Michel Foucault's *Fantastique de Bibliothèque* is technically implemented. *Prospero's Books* are an archive of world knowledge, a baroque model of the *docuverse*, which Ted Nelson promises us as a planetary effect of hypermedia. Greenaway's Shakespeare's Prospero is ruler

over an archive of images in which is stored the accumulated knowledge of the baroque, corresponding exactly to our post-modern state of information overload. Whereas Wenders still romances about a struggle between media and confirms the book as the healing power against the digital flood of images, *Prospero's Books* are in fact hypermedia. The media struggle is replaced by a *browsing between media*.

Greenaway is interested in technically implementing the powers of imagination. Yet what is the sense of orientating oneself to the late works of Shakespeare? Greenaway's film is determined by a great analogy: the excessive illusionism of the baroque image world corresponds exactly to post-modern media reality. Both are manneristic i.e. they put the artificial on show. Both operate with the aesthetic framework principle. The image organisation of *Prospero's Books* is therefore consistently determined by the constantly changing framework. Whereas Wenders reluctantly shows how quickly science fiction ages, Greenaway maintains convincingly the topicality of the baroque. A detailed interpretation of *Prospero's Books* could therefore be orientated to the categories which Walter Benjamin, the discoverer of topical baroque, has provided in his *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origin of the German Tragedy). Let me mention just one example: On repeated occasions Greenaway has been reproached with an inability to deal with actors. This prejudice conceals decisive facts, for Greenaway treats actors not as human beings but as requisites. Yet it is just that which is baroque — and post-modern.

Prospero is the first media virtuoso of the Gutenberg galaxy. And by repeating his story under hi-tech conditions, Greenaway proves himself to be the first media virtuoso of the electronic age. Prospero's quill transforms itself into the photosensitive pen of the paintbox, and performs magic with totally calculated images. Novalis once described the letter as a true magic wand — that was romantic, an exact *fantastique de bibliothèque*. In the baroque of the post-modern, the magic wand becomes real with regard to media technics: as a paintbox. It allows the revival of the traditional painter's instruments in the field of numerical images: computer painting.

They are indeed both painters under new media conditions. Wenders as well as Greenaway. Yet Wenders remains the magical cinema-painter, the passive observer of chaos and of space waiting for the good, auratic images of reality. Greenaway, too, is a cinema-painter, however no longer as a magician but as a manipulator — a Prospero with electronic means. He consciously plays with the techniques of simulation. For Wenders, on the other hand, simulation remains the warning sign which he counters with the magically conjured up gesture of the romantic. Greenaway's artistic gesture is that of the magician showing his tricks: no fear of the techniques of simulation or of simulacrum. Bacon's *House of Deceit* loses its horror on Prospero's island. But that also means: no fear of the materialising of our dreams on the screens. Let us arm ourselves for the journey into the cyberspace of the brain. For we are made of the material our dreams are made of.

translation ANN THURSFIELD

Mediamatic 6 # 4

page 275



ALFRED HITCHCOCK

in 1946 by

ROBERT CAPA

# Pillows in Art

Mediamatic 6 # 4

pagina 276

Het zijn altijd weer de dingen die ons met hun onwil aanzetten tot handelen en nadenken.

☛ They are repeatedly the things which resist us and induce us to act and reflect.



WALTER GROPIUS

doot

HUGO ERFURTH

In de regel dwingen wij ze dan te gehoorzamen en meestal weten we een bevredigende overeenkomst met ze te sluiten. Maar onder de oppervlakte gaat de strijd door. Aanhoudend is bijvoorbeeld onze staat van oorlog met onbenulligheden zoals de potloodpunt die telkens afbreekt, de kapotte schoenveter (net als men haast heeft) of de sigarettenautomaat die het laatste kleingeld opslokt zonder dank je wel te zeggen. Openlijk verzet dat ons tot de grens van ons incasseringsvermogen brengt. Gedenkplaten met inscripties als *deze telefooncel werd moedwillig vernield* getuigen van zulke verloren schermutselingen.

Naast deze klassieke, wildwestachtige tweestrijd tussen mens en ding op de openbare weg, bestaat er een dingsoort die een zeer doortrapte oorlogstechniek heeft ontwikkeld. Dat zijn de kussens. Zij beheersen op perfecte wijze het passieve verzet. Geraken zij in een van de beroemde kussengevechten verweekeld, dan ontbinden ze zich eenvoudigweg in hun bestanddelen, nog voordat ze tussen de fronten stuk gewreven worden en maken ons machteloos en hulpeloos. Of neem nou de hoofdkussens: elke nacht hetzelfde probleem. Ze zijn ofwel te hard ofwel te zacht, worden te warm of willen ons tijdens de slaap doen stikken. Daarmee vergeleken zijn de kleine prikjes die de uitstekende penneschachten geven nog kinderwerk. Er zijn mensen die daarom geheel afzien van kussens en liever een stijve nek op de koop toenemen dan zich in

☛ Then as a rule we force them to obey us, and more often than not we also reach an agreement with them, one which is reassuring to us. Yet below the surface the struggle continues. Let us take, for example, the war against bagatelle which is and will remain a continuous struggle: the pencil which is always breaking, the shoelace which snaps when we are in a hurry, or the cigarette machine which swallows our last piece of change without a word of thanks. Open resistance which takes us to the limits of the endurable. Plaques with inscriptions such as *This telephone box has been wilfully damaged* testify to such lost skirmishes.

In addition to these classical duels in wild-west fashion, man versus thing in the middle of the street, one thing-species has developed a perfectly perfidious war technology — the species of the cushions. They are in perfect control of passive resistance. If involved in one of the famous pillow fights, they simply break down into their individual constituents before they can be annihilated between the fronts, thus disarming us to helplessness. Then there are the pillows in bed — every night the same problem: either they are too soft or too hard, too big or too small, become too warm or nearly suffocate us in our sleep. The problem of being pricked by protruding quills is, in comparison, a minor one. There are people who for these reasons do entirely without a pillow, and prefer to put up with a stiff neck rather than get involved in this struggle. Understandable



*Mediamatic 6 # 4*

page 277



GEORGES BRAQUE

ca. 1930 by

MAN RAY

te laten met deze strijd. Zeer verstandig als men eenmaal heeft gezien hoe de kussens vol leedvermaak op het doodsbed liggen te grijnzen. Ik raad altijd aan meerdere kussens te gebruiken aangezien zij uitgesproken individualisten zijn, ze onderling nauwelijks afspraken maken en men hen zodoende tegen elkaar kan uitspelen.

Dit zijn echter allemaal kwesties die de praktische omgang met kussens betreffen. Gecompliceerder wordt onze verhouding tot hen als wij ze willen begrijpen. Dan stoot men namelijk — en dat is het probleem — op geen enkele grens. Kussens ontwijken een vastomlijnd begrip. Ze doen zich uitsluitend aan ons voor enkel als resultaat van onze poging ze te vatten. Het kussen als zodanig blijft daardoor geheel en al onaangetaast. Dat is in zoverre verontrustend omdat kussens een schoolvoorbeeld vormen van de wederzijdse afhankelijkheidsrelatie tussen vorm en inhoud, wezen en verschijning, en geest en materie, waarvan wij de rijkdom slechts oppervlakkig kunnen begrijpen. Haalt men een kussen uit elkaar, dan heeft men slechts een niet te vatten hoop veren en een leeg omhulsel. In zoverre zijn kussens of als eenheid te begrijpen, of in het geheel niet.

Deze eenvoudigste en pure verbinding van oppervlakte en ruimte wordt tot stand gebracht door een ding, dat gekenschetst kan worden als het oerplastiek. Een kussen is niet iets amorfs of ongekwantificeerds. Het heeft een begrensd oppervlak en een begrensd volume waardoor het tot een ding wordt. Toch bezit het als ding die duidelijke onbepaaldheid en onbeslistheid die eigen is aan de oorspronkelijke massa. Men zou het karakter van de kussens miskennen wanneer men ze tot de *voorwerpen* rekent. Het zijn *tegenwerpen* — en wel passieve.

### Universele Metafoor

Kussens zijn de eminente metafoor van het weerbarstig vervormbare en daarmee van de kunst. Als kunstenaars zich bezighouden met kussens, dan werken zij, ondanks en dankzij de schijnbare banaliteit van het thema, aan de vraag wat kunst is. Laten we als voorbeeld het kussenschilderij nemen van Gerhard Richter. Allereerst werpt het de aloude vraag op van het illusionisme in de schilderkunst. Hoe valt iets ruimtelijks voor te stellen in een vlak? Hoe lost de schilderkunst het probleem van de missende dimensie op, hoe komt het dat we meer zien dan een plat, zij het ook bewerkt oppervlak? Daarvoor maken we een kleine excursie naar de televisietechniek:

De achter in de beeldbuis ontstane en op het scherm botsende elektronenstraal neemt het in de Renaissance ontwikkelde concept over van de kijkpiramide om een illusionistische afbeelding op het platte vlak te maken. In principe schrijft de elektronenstraal de beeldlijnen punt voor punt op het scherm. Omdat het scherm echter vlak is is de afstand van het elektronenkanon achter in de buis tot de randen en hoeken groter dan de afstand tot het midden. Daarbij treedt de zogenaamde kussenvormige vertekening op. Bij een afgebeelde rechthoek buigen de hoeken naar binnen. Door middel van magnetische velden wordt dit effect gecorrigeerd. In het oog vindt dan precies het omgekeerde proces

plaats. De geregistreerde rechthoek verschijnt, natuurkundig gezien, net zo vertekend omdat het netvlies bolvormig is. De hoeken buigen zich dan naar buiten. Hier nemen de hersenen de correctie op zich.

Doordat Gerhard Richter bijna beeldvullend een kussen op het doek zet, roept hij een spanning op waarvan het gevolg is dat ofwel het doek optisch getailleerd, ofwel de ruimtelijke illusie van het kussen platgestreken wordt. Het beeld als verschijning en het beeld als object veranderen elkaar wederzijds. Het illusionisme wordt opgevoerd en teruggevoerd. Hetzelfde gebeurt met de relatie tussen oppervlak en beelddiepte. De schijnbare ruimtelijkheid van het kussen wordt in de verflaag opgeroepen door een laatste bewerking voor het schilderij af is. Richter vervaagt het complete beeldvlak, een bewerking die als zodanig in het eigenlijke oppervlak zichtbaar blijft. Zo bereikt hij het resultaat van een softfocusobjectief, een matglas waarachter het kussen verschijnt. Het kleurenvak valt uiteen in een oppervlak en een ruimte die beide gelijktijdig te zien zijn. Zo worden fundamentele vragen uit de schilderkunst behandeld en de antwoorden hierop blijven zo zacht en onbestemd als het ding zelf waaraan de vragen gesteld worden — het kussen.

Wanneer beeldhouders zich met kussens bezighouden, hebben zij ten opzichte van de schilders het voordeel dat zij zich met hun kunst in dezelfde ruimte bewegen als de kussens. Toch gaat het hen met de vedergewichten evenmin licht af. Allereerst dient de vraag naar het materiaal zich aan. Bij het van oudsher aangebrachte onderscheid tussen sculptuur en plastic, oftewel dat tussen het harde en respectievelijk zachte beginmateriaal, zou men kunnen denken dat de plastici zich meer met het kussen verbonden voelen dan de beeldhouders. Niets is minder waar. Voor beiden is het uitdagende kussen een zware tegenstander. Die hele moeizame aangelegenheid van opbouwende en afbrekende vormvervaardiging wordt door het kussen op een achteloze, lichtzinnige wijze geïroniseerd, omdat het altijd zijn vorm vindt — een gebeurtenis die Duchamp in zijn *Trois Stoppages-Étalon* demonstreert met behulp van gevallen draden. Het tempo waarin Palmström in het gedicht van Morgenstern de ene plastic na de andere tot stand brengt of de simpele slag met de zijkant van de hand die het sofakussen een door en door gefundeerde vorm geeft, toont wel aan dat het kussen de ideële en reële plastic bij uitstek is. Terwijl de onveranderlijke sculptuur overgeleverd is aan de vergankelijkheid blijft het kussen een proces. In hem uit zich de tijd als een afwisseling van stilstand en verandering. In hem uit zich datgene waarop het alpenlandschap van Fischli en Weiss zinspeelt: de wereld; en in hem uit zich de vormende en veranderende ingreep van de mens. Het kussen is de universele metafoor. Het representeert de veelheid van de zich telkens weer anders ontwikkelende vormen en betekenissen.

### Grensfenomeen

Kunst en cultuur beginnen met de uitvinding van het kussen. Met zijn hulp lukte het de hardheid van het

Mediamatic 6 # 4

pagina 278



PAUL ÉLUARD

ca. 1930 door

MAN RAY



☛ if one has once seen how maliciously pillows, the survivors, on a deathbed are capable of grinning. I advise always using several cushions as they are pronounced individuals which seldom collude and can therefore be played off against each other.

However these are all questions of the practical dealings with cushions. Our relationship towards them becomes more complicated if we try to understand them. For we encounter no boundaries — and that is the problem. Cushions give way and refuse to provide a fixed concept. They always appear to us to be merely the result of our attempt at grasping them. The cushion in itself remains completely untouched by this. This is disturbing in that cushions are clearly the prime example of the mutually conditional relationship of content and form, being and appearing and mind and matter, the wealth of which we understand only superficially. If we take a cushion apart, we are left with merely a totally intangible heap of feathers plus an empty cover. Cushions should therefore be understood as a unit or not at all.

This very simple and pure connecting of surface and space produces a thing which can be described as the original plastic art. A cushion is not an unquantified, amorphous thing. It has a limited surface and a limited volume whereby it becomes a thing, yet as a thing it has the complete indefiniteness and non-differentiability of an original mass. It would be misjudging the character of cushions to count them among objects. They are forms of resistance — passive ones.

### Universal Metaphor

Cushions are the outstanding metaphor for that which is resistingly shapable, and therefore a metaphor for art. When artists become involved with cushions, they are, in spite of and simply because of the fact that the subject is seemingly so banal, working on the question as to the real meaning of art. Let us take as an example Gerhard Richter's cushion picture: it first raises the old question of illusionism in painting. How can something spatial be depicted on the plane? How does painting overcome the missing dimension, and why do we not see only one surface however it may have been treated? At this point let us make a short digression into television technology:

The cathode ray produced in the picture tube and striking the focusing screen, adopts and realizes the concept of the visual pyramid developed in the Renaissance for illusionistic depiction on the plane. However, as the television picture is made up of spots arranged in lines, the cathode ray runs at a constant angle to a horizontal plane vertical to the focusing screen. Due to the fact that the focusing screen is not a spherical surface, there emerges the so-called pincushion distortion. If a rectangle is depicted, the edges bend inwards. This effect is corrected by means of magnetic fields. Exactly the reverse process then occurs in the eye. From a physical point of view, a rectangle seen by the eye likewise appears distorted on the retina for the very reason that it is a spherical surface. The edges bend outward. In this case it is the head which makes the correction.

When Gerhard Richter almost fills the surface of the picture square with the cushion, he produces a tension

which either optically waist-fits the canvas, or irons flat the illusionistically spatially depicted cushion. The picture as a phenomenon and the picture as an object change reciprocally. Illusionism is presented and taken back. The same occurs in the relationship between surface and picture depth. The apparent spatiality of the cushion is brought back into the paint surface by means of one last operation before the completion of the picture. Richter smudges the entire picture surface, which remains visible as works in the actual paint surface, thus producing a soft-focus lens, a focusing screen behind which the cushion appears. The paint surface breaks apart into a sighted surface and a sighted space. Basic questions of painting are being negotiated and the answers remain just as soft and indeterminable as the thing to which the questions are being raised — the cushion.

When sculptors become involved with cushions, they have the advantage over painters that they are moving with their art in the same space as the cushions. Yet they do not have it easier with the featherweights. The first question to be raised here is that of the material. With regard to the traditional distinction between sculpture and plastic art according to the hard or soft basic material, one might think that the plastic artists feel more attached to the cushion than do the sculptors. Far from it! For both, the cushion, the challenger, is an unpleasant adversary, for the entire arduous business of building up or dismantling form finding is ironized by the cushion with cheerful ease, in that it always finds its form — a process demonstrated by Duchamp in his plastic *Trois Stoppages-Étalon* by means of fallen threads. The speed with which Palmström creates one plastic after another in Morgenstern's poem, the simple karate chop which immediately gives the sofa cushion a thoroughly justified form, shows: the cushion is per se the ideal and real plastic in itself. Whereas the unvariable sculpture is at the mercy of transitoriness, the cushion remains a process. It shows time to be an alternation of standstill and change. It shows the world as suggested by the Alpine landscape of Fischli and Weiss, and it shows the shaping and altering intervention of man. The cushion is the universal metaphor. It represents the wealth of shapes and meanings which are continually developing in different ways.

### Boundary Phenomenon

Art and culture begin with the invention of the cushion. With the aid of the cushion it was possible to ease the harshness of being and to create a base for the cheerful and intellectual sides of life. Without cushions, such conversations and drinking bouts such as those Plato tells of in the Symposium, would not have been possible. As much as cushions are therefore the base for every kind of art, the first examples of a reflected analysis of this context were not handed down to us until the year 5 BC. A side wing of the Ludovisian throne and its counterpart show musicians sitting on cushions. It is not so much a matter of the contrast between fleeting music and permanent sculpture as the question as to the position of man between cosmic order and formless matter. Ancient man attempted to reproduce in music the ideal harmony of the music of the spheres. This approach towards the ideal re-

Mediamatic 6 # 4

page 279



LYONEL FEININGER

by

HUGO ERFURTH

## Autonomo Sujet

bestaan te ledigen en een ondergrond te creëren voor de vrolijke en geestelijke kanten des levens. Zonder het kussen zouden de gesprekken en drankgelagen, zoals Plato ze in het Symposium beschrijft, niet mogelijk zijn geweest. Hoezeer de kussens ook grondbeginsel mogen zijn geweest voor de reflexieve disputen, de eerste voorbeelden hiervan in de overleveringen zijn pas uit de vijfde eeuw voor Christus. De zijkant van de Ludovische troon toont muzikanten die op kussens gezeten zijn. Het gaat hier niet zozeer om de tegenstelling van vluchtige muziek en duurzame beeldhouwkunst, als wel om de vraag naar de positie van de mens tussen kosmische orde en vormeloze materie. In de muziek trachtte de antieke mens de ideale harmonie van de kosmische sfeer na te bootsen. De toenadering tot het ideaal vereiste een distantie tot het reële, hetgeen door het kussen werd bewerkstelligd en waartoe het ook in staat is aangezien het kussen realiteit en ideaal in zichzelf verenigt. Het maakt de overgang mogelijk tussen tegenstellingen.

In de gelijktijdige filosofische school van de Pythagoreërs, de grondleggers van de harmonieeler der kosmische sferen, is het dualistische denken het alles bepalende principe. De voor hen fundamentele tegenstelling is die tussen de grens (peras) en het onbegrensde (apeiron). Het kussen als het begrensde ding met de onbegrensde en onbestemde vorm biedt de kunstenaar die aan het voorwerp werkt, de mogelijkheid zich te uiten ten opzichte van deze abstracte problematiek.

Ook op de atlasmetope van de Zeustempel in Olympia verschijnt het kussen als grensfenomeen. Uitgebeeld is een van de daden van Hercules. Zijn elfde opdracht bestond eruit de gouden appels der Hesperiden te stelen, een nimfenvolk dat woont waar de avondster staat, in het uiterste Westen, aan de grens van de bekende wereld. Alleen Atlas kon daar komen, vanwege zijn onmisbare en gebonden functie van hemeldrager. Hercules loste deze opdracht op door gedurende de afwezigheid van Atlas diens werk over te nemen. De beeldhouwer van de atlasmetope toont het moment waarop Atlas met de appels terugkeert. Heracles ondersteunt de hemel, daarbij enigszins geholpen door Athene. Het kussen op de schouders van Hercules is van beslissende betekenis. Het is niet een vriendelijke geste van de beeldhouwer om de last voor de held te verlichten. Het is de kunstenaar er meer om te doen de grens en het reiken tot aan de hemel als zodanig uit te beelden. De grens tussen de hemel en de mens, die voor de behulpzame godin niet bestaat, moest bij de hemelreikende mens benadrukt worden. Het kussen symboliseert zowel scheiding als verbinding tussen de held en het domein van de goden.

Deze symboliek schijnt in de Middeleeuwen in de vergetelheid te zijn geraakt. Als residu leeft het kussen nog voort in het zitkussen van de evangelisten die schrijvend worden afgebeeld. In deze periode transformeert het kussen zich tot een attribuut van schrijvers, dichters en klerken. Vanwege zijn geestelijk verheffende en stimulerende functie lag het voor de hand dat het kussen daarvoor zowel in praktisch als in symbolisch opzicht in aanmerking kwam.

Net als voor zoveel andere dingen, vormt de Renaissance ook voor het kussen een nieuw begin. In het jaar 1493 ontdekte de jonge Dürer het kussen als autonoom sujet dat de moeite van het afbeelden waard wordt. Zijn kussentekeningen, die door de kunstgeschiedschrijving geheel verkeerd begrepen zijn als studies van plooiwal, tonen het aan: de Renaissance, die doorgaans wordt gezien als wedergeboorte van de klassieke oudheid en de ontdekking van het individu, is evenzogoed de herontdekking van het ding. Dürers tekening *Zelfportret met Hand en Kussen* maakt dit expliciet duidelijk. Hij plaatst hierop het zelfportret, de belangrijkste uitdrukking van de zelfreflexie van het kunstzinnige subject in een wederzijdse betrekking tot het ding. De tekenende, gespiegelde rechterhand, door de schaalverhouding op de voorgrond geplaatst, vervolmaakt de drie-eenheid van mens, ding en handeling. Op het blad zelf zijn de drie polen net zo losstaand van elkaar getekend als de onduidelijke inhoudelijke relatie die zij met elkaar hebben. Duidelijk is alleen dat er een eenheid in de context voorhanden is en dat daarbij de hand, en zodoende de artistieke productie naar voren wordt geschoven. Met deze prent formuleert Dürer het programma voor iedere verdere artistieke bezigheid. De vraag wat de mens, het ding of de kunst is, wordt niet beantwoord op theoretische wijze, maar in telkens nieuwe handelingen, in de omgang met de dingen. Voor de kunstenaar betekent dat een telkens weer opnieuw beginnende poging het ding en bovenal het kussen te begrijpen.

Het kussen is een proces bij uitstek en het versnelt zichzelf in Dürers tekening *Zes Kussens*. De gebruikelijke titel miskent de problematiek van dit blad aangezien hier geen sprake is van een beknopte opeenhoping van zes afzonderlijke kussen, maar van een opeenvolging waarin de opvatting over kussens zich ontwikkelt en verandert. Op de eerste regel zien we nog twee verschillende kussens die elkaar overlappen, door schaduwwerking zich tot elkaar verhouden en gezamenlijk op één ondergrond liggen. Deze kussens zijn afhankelijk van een ruimtelijke eenheid die hen aan de zwaartekracht onderwerpt. De vier kussenvarianties op de volgende regels verschijnen niet meer als afhankelijke objecten in een ruimte. Het zijn autonome objecten die enkel nog onderworpen zijn aan de eigen wetmatigheid en die om een andere manier van afbeelden vragen — dingen die het tekenen doen overgaan in het teken. Dürer beschrijft het blad met kussens door middel van één teken dat hij voortdurend herhaalt en dat daarbij een verandering ondergaat. Hij beschrijft toestanden en gezichten van dat ene kussen dat als metafoor voor de mogelijkheden en veelheden, en voor de kunst zelf staat.

Altijd als men het kussen in de kunst tegenkomt, wordt men in een strategisch dispuut gezogen, waarvan de ondergrond de inzet is. Het gaat om de basis. Wie de plaats kan innemen van datgene wat ten grondslag ligt, bepaalt als basis de bovenbouw; voor de diepgang van een gedachte is beslissend of zij onder haar object schuift of erop blijft liggen.

vertaling BILWET

Mediamatic 6 # 4

pagina 280



OSKAR KOKOSCHKA

door

HUGO ERFURTH

This article was published as *Kussen in der Kunst* in: Berliner Tageszeitung 3 May 1988

quired a distance to the real which is produced by the cushion, which can be produced as the cushion conveys reality and ideality in itself. It makes the transition between opposites possible.

In the contemporaneous philosophical school of the Pythagoreans, the founders of the music of the spheres, dual thinking is the all-determining principle. The antithesis basic to them is that between limit (peras) and the unlimited (apeiron). The cushion as the limited thing with the unlimited and indefinite form provides the representational artist with the chance to express himself on this abstract problem.

The cushion also appears in the Atlas metopes of Zeus' temple in Olympia as a boundary phenomenon. It is one of Heracles' feats which is depicted. His eleventh task consisted of fetching the golden apples of the Hesperides i.e. from a nymphs' folk who live in the land with the evening star, in the far West, on the border to the known world. Yet this could only be reached by Atlas who was indispensable and tied as a result of his task of supporting the sky. Heracles solved the problem by taking over Atlas' work for the duration of his absence. The sculptor of the Atlas metopes shows the moment in which Atlas returns with the apples. Heracles is supporting the sky with a little help from Athena. Decisive significance is ascribed to the cushion on Heracles' shoulders. It is not a friendly gesture of the sculptor allowing the hero a certain convenience. For the artist it was a matter of portraying a boundary and the approach to this. The boundary between the sky and man, which does not exist in the case of the helping goddess, had to be emphasized for the man touching the sky. The cushion symbolises separation as well as the connection of the hero to the realm of the gods.

This symbolism seems forgotten in the Middle Ages. It exists residually in the floor cushions in portrayals of the writing evangelists. During this period the cushion is

transformed into the attribute of authors, poets and producers of books. This classification was suggested by the cushion's function of exalting to and qualifying for the spiritual in both a practical as well as a symbolic respect.

### Autonomous Subject

The Renaissance was a new beginning for the cushion, as it was for many things. In 1493 the young artist Dürer discovered the cushion as an autonomous, picture-worthy subject. His cushion drawings, completely misunderstood by history of art writings as fold studies, show: the Renaissance, generally understood as the rebirth of the ancient world and discovery of the individual, is to the same extent the rediscovery of the thing. Dürer's drawing *Selbstbildnis mit Hand und Kissen* (Self-portrait with hand and cushion) formulates this with great clarity. He correlatively connects the self-portrait, the central expression for the self-reflection of the artistic subject, with the cushion, the thing. The mirror-image of the right hand in the drawing, in the foreground because of the proportions, completes the trinity of man, thing and action. The three poles are graphically so unconnected within the drawing as the content of their relationship is left unclarified. The only thing which is clear is that a uniform context exists and that the hand and consequently the artistic production is thereby emphasized. By means of this drawing Dürer formulates the programme for every further artistic activity. The question as to what man is, a thing or art, cannot be answered theoretically but in continually new actions, in the dealings with things. This means for the artist: the repeatedly newly-begun attempt to understand a thing, and especially for all, the cushion.

The cushion is a process and it accelerates with Dürer's drawing *Sechs Kissen* (Six cushions). The mundane title undervalues the problems of the drawing as it does not show a summary accumulation of six varying cushions, but a sequence in which the conception of the cushion develops and changes. In the first line one can still see two different cushions which overlap, relate to each other by throwing a shadow, and lie together on one base. These cushions depend on a unified space which subjects them to gravity. The four cushion variations of the next lines no longer appear as dependent objects in the space. They are autonomous things, which are only subject to their own law, and which require a different form of portrayal — the transition from drawing to writing characters. Dürer writes on the cushion drawing with a character which he continually repeats and which changes at the same time. He describes states and views of the one cushion which, as a metaphor, stands for possibilities and abundance and art itself.

If one encounters the cushion in art, one becomes drawn into a strategically led discussion, the aim of which is to underlie. It is a matter of the base. He who can take up the position of underlying determines, as the base, the superstructure, and the depth of a thought is decided by whether it can push itself under its object or remains lying on top of it.

translation ANN THURSFIELD

### 1. Sculpturing

*Palmström carves  
out of his duvets  
so-called marble  
impressions:  
Gods, humans,  
beasts and demons.*

*He seizes, impromptu,  
the feathers  
of the quilt and, brandishing  
a candlestick,  
jumps back to check  
his creative moods.*

Mediamatic 6 # 4

page 281



PAUL KLEE

by

HUGO ERFURTH

*And in the play of lights  
and shadows  
he sees Zeuses, knights  
and mulattos,  
tigers' heads, cherubs and  
Madonnas...  
He dreams: if sculptors  
really created  
all of these  
they would save the  
glory of antiquity,  
would bask Rome and  
Hellas in sunlight!*

CHRISTIAN MORGENSTERN

### Bildhauerisches<sup>1</sup>

*Palmström haut aus seinen Federbetten,  
sozusagen Marmorimpressionen:  
Götter, Menschen, Bestien und Dämonen.*

*Aus dem Stregreif faßt er die Daunen  
des Plumeaus und springt zurück, zu prüfen,  
leuchterschwingend, seine Schöpferlaunen.*

*Und im Spiel der Lichter und der Schatten  
schaut er Zeuse, Ritter und Mulatten,  
Tigerköpfe, Putten und Madonnen...*

*träumt: Wenn Bildner all dies wirklich schüfen,  
würden sie den Ruhm des Alters retten,  
würden Rom und Hellas übersonnen!*

CHRISTIAN MORGENSTERN



## HardWar/SoftWar, Krieg und Medien

MARTIN STINGELIN/WOLFGANG SCHERER (ed),

Wilhelm Fink Verlag (pub) München 1991.

ISBN 3 7705 2716 x, German text, pp. 312, DM 68

BY GEERT LOVINK

HardWar/SoftWar is the third volume containing the results of a study by the Kassel project *Literature and Media Analysis* (for a review of parts I and II see *Mediamatic 6#1*). After writing about the labour pains of the technological media, the project has now moved on to the crucial period of the two world wars. The ignorance of and playful attitude to the new media by artists are abruptly dismissed and the oppressive question arises: how conscious were the interbellum-period artistic contemporaries of the materiality of the new mass media they came into contact with?

The phrasing of questions in the practice of 'archeology of the present' (as Stingelin characterizes the Kassel method in his introduction) cannot be completely unbiased, in light of the great influence of Virilio's *War and Cinema* and Kittler's *Grammophon Film Typewriter* on the study of 'war and media'. The Gulf War gave this direction of research immense credibility. But Stingelin cautions against too easily transplanting the hypotheses to the real-time war on tv (*since we simultaneously see too much and too little*). The Kassel school always takes the 'necessary detour' via history to expose hidden connections (like that between literature and machines). Observed from our present-day digital network, the past doesn't so much provide nostalgic pictures, but shows rather the (military) efficiency of strategic media use.

*HardWar/SoftWar* consists of twelve very diverse contributions, ranging from classical literary analysis to polemical criticism. Peter Berz opens with an analysis of texts describing the destructive effects of the first machine gun in 1914. The hallucinations and religious apparitions that appeared before over-exhausted soldiers during mass long-range mowdowns immediately materialized in literary texts. There were mentions of patron saints, ghost armies and clouds of insects hanging above the killing fields. These texts in turn served as material for scientific interpretations of the psychophysical effects of machine war. Wolfgang Schäffner

continues in this vein, criticizing the way psychoanalysts handle war neurosis, on the basis of Alfred Döblin's *Hamlet*. Traumatic bomb explosions were usually traced back to psychosexual conflicts in the family. Psychoanalysis (which during World War I stood at the point of breakthrough) stylized the enemy into the enemy within, and rallied with it on the side of power.

At first the structure of the collection drifts all over the place and it is impossible to discern a connection between the articles. After a detailed essay on Luigi Pirandello's 'literary identification' we mercilessly shift gears to the father of group dynamics, Kurt Lewin, whose 'field theory' is said to have been born on the battlefield, before switching over to a completely different logic of ideas, namely that of conservative legal philosopher Carl Schmitt. Armin Adam delineates in clear terms the 'space revolution' which Schmitt saw taking place during World War II. The consequences of the switch from a land to a (total) air war for international law have gradually become familiar through the work of Virilio, sufficiently demonstrating Schmitt's timeliness. Textual interpretations of 'incorrect' Nazi thinkers à la Schmitt which aim to vindicate their ideas no longer cause scandal, but neither do they by definition offer new insight.

*HardWar/SoftWar* hits its stride with the piece by Christopher Asendorf, the writer of the book *Ströme und Strahlen* on the gradual disappearance of matter since 1900. His piece is about the influence of artificial light on the experience of space. Referring to Moholy-Nagy, Mendelssohn, Man Ray and Rietveld and the concept of 'light architecture', Asendorf shows that electric light abolishes static space and becomes the carrier of the design itself. Like illuminated advertising it transforms a peeling urban space into a magical, kinetic construction. The Frenchman Charles Grivel surfaces in this academic environment with a remarkably poetic piece on the automobile experience. Heedless of existing debates, he stays close to the authentic high evoked by riding in a car. According to Grivel, being in a car mainly inspires rapture, and the 'medium on wheels' relieves us of having to carry the baggage of transportation. In his ecstatic car theory the space we cut through becomes filmic: it offers tele-vision without reflection. As stirring, but harbouring a bitter undertone, is Wolfgang Ernst's splendid piece on the ruin as the terminus of the museum. Drawing on the rich history of the museum, he shows that *the archeological gaze has ruinous consequences itself*. Ernst begins with Soane, the English ruins designer, moves through the bombings of German and English museums, and ends with the Jewish museum in Prague, which had to collect the relics that were left under Nazi supervision, until the staff were put on transportation to Auschwitz.

The last three articles in *HardWar/SoftWar* come closest to the undercurrent in technological history which the Kassel school are concerned with writing about. Clemens Pornschleger examines Martin Heidegger's attitude to the radio medium (without, by the way, referring to Avital Ronell's *Telephone Book*, which discusses Heidegger's thoughts on the telephone — see *Mediamatic 6#2/3*). His radio address of early 1934 bears the title, *Creative landscape — why do we stay in the provinces?* This folkloric reverence for the country landscape (which presents itself as an indirect criticism of the Nazi metropolis of Berlin), according to Pornschleger, not only denies that the Nazis are outstanding media experts, but completely leaves the nature of radio itself out of consideration. Heidegger's radio

Mediamatic 6 # 4

pagina 282

ERNEST HEMMINGWAY

in 1944 door

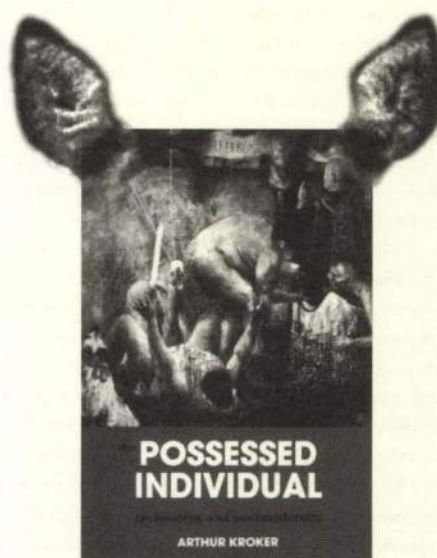
ROBERT CAPA

propaganda for the townsfolk is, technically speaking, directed at the 'global village'. This otherworldly but extremely influential philosopher, without giving it a thought himself, is thus assimilated into a medium which has become a pillar of technocratic Nazi power.

In a long article Wolfgang Hagen (of Radio Bremen) discusses a number of chapters in the history of radio. He tells of its birth via telegraphy and the (limited) role radio played at the end of World War I. In the 20s and 30s, as entertainment was blossoming in the chaotic ether in the United States, intellectuals like Brecht, Benjamin and Arnheim pondered the question of what a real 'radio culture' would mean, until Goebbels got involved in radio and exploited it optimally for his state propaganda. Things have never been put right since between Germany and her radio. People in Germany still fear the bad consequences of the medium. Radio official Hagen, too, arrogates mainly negative characteristics to the radio. He says that today only *forgetting music* is played, and that radio has deteriorated into an *emotional means of expression, archaic and a-verbal*. And the radio editor, who would be all too glad if the listener took in the broadcast texts quietly and attentively, is not happy about this. This is a remarkably moralistic conclusion which indicates that radio is still a problem child, in Kassel media theory, too.

Müller and Spangenberg draw *Hard War/Soft War* to a close with a historiography on the link between television, radar and war. They are honest in the conclusion of their study: in contrast to Virilio and Kittler's claims that there is no direct connection between the development of television and military research. *In spite of countless attempts tv was not so much a weapon as a medium for amusement*. There is, however, an indirect connection, via radar research, which enlisted television specialists in order to improve radar screens. *Of course these television people understood much more about cathode-ray tubes than we did*, explains a military researcher. The writers point out that what was sought during the war was not so much an extension of the eye as its substitute, with the help of infrared, radar and sonar. They do make mention of experiments in which 'electric eyes' were built into airplanes and bombs. These tests failed, but sound futuristic to our ears. Prototypes of the video-controlled 'smart bombs' of the Gulf War were already under development in Germany in the early 40s. That amusement on tv was already a success during World War II and broke loose with great intensity after the war, rouses a certain 'uneasiness' in Müller and Spangenberg. With great disdain they speak of *television as a drug* said to produce a one-dimensional reality. Why is it a disappointment to have to acknowledge that *from the perspective of the 'Soft War' amusement was more effective than the use of television technology as military 'Hardware'*? What is missing here are English ideas from the cultural studies corner, where pleasure is taken as a cultural a priori. The German fixation on technology, which in the Kassel case has yielded many fruitful results, comes up against its own (German) borders and turns into a wretched moralism. With constant attention to the technological a priori of the media, they dismiss electronic amusement all too readily as the insignificant residue of military research. Seen from a historical-materialist viewpoint it may be so, but that does not yet explain the predilection of the public at large for wallowing in the residue. So we can obviously better leave the deconstruction of the 'Soft War' to someone else.

translation LAURA MARTZ



### *The Possessed Individual technology and postmodernity*

ARTHUR KROKER Macmillan Press (pub) London 1992,  
ISBN 0 333 57550 4. English text, pp. 176

BY GEERT LOVINK

In modern writings about art and technology, a reference to French theorists would seem almost unavoidable. Arthur Kroker, the Canadian 'panic' theoretician, has made a brief tour of well-known French authors and noted down their views on technology. In Kroker's view, early European philosophy is not by definition spleen or metaphysics. On the contrary, he regards French theory as a *prophetic analysis of the speed life of the twenty-first century*. The French thinkers have been promoted to the status of sharp-witted futurologists who do the work still neglected by the Americans. They are the *fractal thinkers in whose central power one finds the key power configurations of the American hologram*. Whether Kroker is accusing the Americans of negligence or *Seinsvergessenheit*, remains unclear. The international division of labour in the area of theory seems an established fact. The Americans surround themselves willingly with technology, while the Europeans show their strength in reflection on this 'cynical power'. Arthur Kroker puts himself forward as an intermediary between these two continents which are drifting apart.

Kroker's viewpoint is determined by the concept of 'virtuality', *the dominant sign of contemporary technological society*. This is no longer determined by alienation, reification or even simulation. *Virtual reality is what the possessed individual is possessed by*. That is the programmatic title of the introduction, which indicates that the newest technology invades and possesses the body. The French instrumentarium offers us the same surgical quality, which provides access to *the deepest recesses of postmodern subjectivity*. The Self moves in a *space of accidental topology and seductive contiguity of aesthetic effects*. The individual is no longer a private person in a public space, but a public self in a private, imaginary time, maintaining himself in parallel worlds. Kroker's individual is *horizoned by forgetfulness, charmed by seduction, disciplined by the codes of cynical power*. The Self which

Mediamatic 6 # 4

page 283



ARTHUR KROKER

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICES

loses its physical contours and enters the virtual stage is a *bimodern minotaur* which can't be conceived apart from technology. *Before the contemporary French account of technology, it was still possible to talk of a horizon beyond technique. After their writings the horizon finally closes. What remains is pure indifference.*

Kroker correctly observes that the French are not occupied with the genealogy of technology. According to him, that is still exclusively the area of the Germans (i.e., Kittler, Bolz and others). French theory deals with the *aftermath of the implosion* and the *terminal symptoms* such as the death of politics and sex, of art and sociality. Kroker characterises the French books as *reports about the age when the will to technique achieves its aestheticized point of excess*. It is remarkable that this political scientist does not include a single reference to '68 in his report, while the French body of thought can easily be interpreted as a departure from the 19th century and the period before ww II. Seen from this perspective, it does produce a kind of genealogy, which created awareness during the historic period from 68 to 89 (certainly after the downfall of communism) that we are definitively under the spell of technological America as *the world's first post-structuralist society*, which has now become the *global hologram*.

Kroker is unwilling to consign his beloved French to the great book of history. What he has produced is a conceptual analysis. *The Possessed Individual* does not present the French as theoreticians of techno-culture or post modernists. *We are dealing less with intensification of modernism than with an entirely new cultural phenomena*. What is new about his work is the clear images in it which evoke abstract concepts such as Baudrillard's simulacrum, Barthes's empire of the sign or Virilio's war machine. He stays close to the authors, for the most part, and his clear approach, based on virtuality, keeps his work from degenerating into interminable expositions.

In some chapters, Kroker uses Man Ray's Fashion Photo (*no human pretences, only 'significant images'*), Two Machines for Feeling, Tony Brown's robotic performance and paintings by Attila Richard Lukacs. His analyses are not pedantic or educative. As different as Barthes, Virilio or Foucault may be, he deals with them in their own right and refrains from criticising them or setting them against one another. Kroker produces acute characterisations, without taking anything away from the authors. He calls Virilio *the first virtual theorist* and *the French Clausewitz*. He sees Baudrillard as *the Oswald Spengler of the cyborg age* and calls him *the new French Sartre* as well, as he considers Baudrillard to have picked up where Sartre left off. Baudrillard is *Sartre's twin star*, the writer of the *Critique of Viral Reason*.

*The Possessed Individual* begins with the two authors who have the most to say about technology, Virilio and Baudrillard. A number of conclusions can be drawn from Barthes' descriptions of daily life regarding the a priori of technology. According to Kroker, Deleuze and Guattari give a *reading of the tattooed body*. They counter Barthes' and Baudrillard's *melancholy scepticism with a memory of the tortured body*, which continues to build upon the ruins of Spinoza. As we read further in *The Possessed Individual*, the differences between these thinkers surface with greater and greater frequency. Lyotard as *the last and best of the American pragmatists* and *pioneer of the post-liberal ideology* are juxtaposed to the *nihilist who is finally reduced to the presence of evil*. Duchamp's *Trans/Formers* occupy a central place in his interpretation of Lyotard. From Duchamp onwards, art is no longer opposed to reality, but is *the performative principle of the virtual universe*. Thematically, Kroker shifts gradually from

technology to the individual and ends up at Foucault, the author of *The Care of the Self*, who *finally came home to his Kantian self*.

While Kroker neatly distinguishes the radicality of the sceptical movement from pragmatic naturalism, he does not perceive them as exhibiting dualism; rather *an imminent reversibility between primitivism and hyper-technology as the DNA of the American hologram*. We are not, in Kroker's terms, offered a crash-theory. In view of the fact that the French thinkers still seem to be futurologists who adequately formulate our techno-condition, to turn these prominent intellectuals on their heads would be too much to ask of an introduction for American readers. Their body of thought still contains so much truth that they cannot simply be passed over nonchalantly. The book entitled *Forget Baudrillard* has yet to be written, and no one seems capable of it at the moment. Arthur Kroker chivalrously recognizes this, and doesn't mope about trifles. He surrenders himself to the passion of thinking along. Those seeking to short circuit with the French or radically silence them, may have to contact the hard science of informatics.

translation JIM BOEKBINDER

Mediamatic 6 # 4

pagina 284



MICHEL FOUCAULT



## Kunst en Beleid in Nederland 5

FENNA VAN DEN BURG, E.A. (ed),

Boekmanstichting / Van Gennep (pub), Amsterdam 1991,

ISBN 90 6012 871 0, Dutch text, pp. 271

DOOR LEX WOUTERLOOT

Sinds het Nederlandse kunstbeleid niet meer gelegitimeerd wordt door het streven naar een culturele verheffing van het volk en naar de gelijktijdige ondersteuning van de sociaal zwakke beroepsgroep van kunstenaars heet het dat de kunst bloeit. In de opbouw van een schitterend imago voor de prijs van een afgewimpelde bezuiniging ligt de taak van de gesubsidieerde kunstenaar en de kunstinstellingen waarbinnen die functioneert. De aanprijzing van de kunst is het halve oeuvre en de het spreekt daarom voor zich dat ook de kunstmedia en de kunstwetenschappen floreren sedert de neo-liberale ommekeer van de jaren tachtig in het Nederlandse kunstbeleid. Het jaarboek *Kunst en Beleid in Nederland* dat de Boekmanstichting nu al voor

de vijfde maal heeft uitgebracht documenteert deze mediapolitieke verandering.

De grondslagen van zowel het moderne kunstbeleid als de sociaal-wetenschappelijke bestudering van het kunstbeleid zijn gelegd door een en dezelfde man: de vooroorlogse Amsterdamse wethouder voor de sociaal-democratische SDAP, Emanuel Boekman. Deze gemeentebestuurder promoveerde in 1939 op het proefschrift *Overheid en Kunst in Nederland*. Zijn naam is tegenwoordig verbonden aan een instituut dat de Federatie van Kunstenaarsverenigingen in de jaren zestig oprichtte om de sociale positie van kunstenaars en het kunstbeleid te bestuderen. Het heeft een lange tijd geduurd voordat de Boekmanstichting meer werd dan een bibliotheek. Naar aanleiding van kunstenaarsonrust aan het eind van de jaren zestig werd de onderzoeksactiviteit geïntensiveerd. Dit elan leidde tot een reeks publikaties die in omvang sterk verschilden, maar kwalitatief zich kenmerkten door een wetenschappelijke kleurloosheid. Een gereserveerd oordeel hoeft over de huidige jaarboeken niet geveld te worden. De beleidsstudien die tot op heden uitgebracht zijn vormen basisliteratuur voor een ieder die zich wil verdiepen in de geschiedenis van het Nederlandse kunstbeleid.

Een inspirerende kracht achter het jaarboek *Kunst en Beleid* is een groep Amsterdamse sociologen die zich oriënteren op het werk van Norbert Elias. De sporen van de civilisatietheorie van Elias zijn vooral terug te vinden in de beoefening van de kunstsociologie als een historische wetenschap en de aandacht voor de rol van de overheid als bemiddelende instantie bij het sturen van samenlevingsprocessen. Hoewel de naam van het jaarboek misschien anders doet vermoeden gaat het eigenlijk niet om bundels politologische studies. Omdat bij veel auteurs de beïnvloeding door het werk van Elias impliciet is, laten de artikelen zich beter typeren als sociale geschiedschrijving. De theoretische diepgang van de bijdragen aan de jaarboeken is over het algemeen gering, maar dit manco wordt ruimschoots gecompenseerd door de nauwkeurigheid van de informatie die voortkomt uit consciëntieus historisch bronnenonderzoek. Bovendien treft men een grote diversiteit aan behandelde thema's aan. Dit jaar bevat het jaarboek artikelen over Toneelcensuur, Katholieken & Film en Videokunst.

Pauline Terreehorst beschreef wat zij noemde de *opkomst en ondergang van de videokunst in Nederland*. Helaas is deze sociale geschiedenis geen groots en meeslepend drama geworden. Dat is misschien een logisch gevolg van haar keuze om in de eerste plaats te onderzoeken welke rol de overheid heeft gespeeld bij de ontwikkeling van video. Het is een traag en gecompliceerd verhaal over het opstellen van nota's, het uitbrengen van adviezen door de bevoegde kunstcommissies en de subsidieperiodes rond instellingen uit het videocircuit. Duidelijk is dat het artikel geschreven is door iemand die betrokken was in de affaires waarvan de afloop beklagd wordt. Daarmee bedoel ik niet dat de auteur zowel kunstcritica, lid van de Raad voor de Kunst was en momenteel werkzaam is als universitair docent kunst en opvoeringskunsten en bestuurslid is van het Fonds voor de Nederlandse Film. Boekman was ook wethouder voor de kunstzaken en tezelfdertijd de eerste Nederlandse kunstsocioloog. Terreehorst refereert aan een milieu vol namen en instanties die men als lezer wel geacht wordt te kennen zonder dat ze haar gedetailleerde kennis en persoonlijke ervaringen op een wat abstracter niveau interpreteert.

*De opkomst en ondergang van de videokunst* is een micro-sociologie van de introductie van een nieuw medium zonder verwijzing naar eigentijdse mediatheorie. De fixatie op de

politiek, of beter gezegd de kunst-administratie, sluit jammer genoeg een beschouwing van de sfeer van de techniek en bedrijfsleven buiten. Meer gepast was het geweest als de historische schets niet was beperkt tot de analyse van het videobeeld van Nederlandse gemeenten en rijk. Deze videogeschiedenis had aan diepgang gewonnen als er meer aandacht was besteed aan de terloops gememoreerde sponsoring van de videokunst in Nederland door multinationale electronica-concerns als Sony, Akai en Philips. Daarmee is meteen een zwakte in de opzet van deze jaarboeken aangeduid: kunst en beleid in Nederland hebben veel meer van doen met media en wereldpolitiek dan uit de retrospectieve arbeid van de Boekmanstichting en haar guratie-sociologen blijkt



**Das Bild nach dem letzten Bild**

- JEAN CHRISTOPHE AMMANN
- RICHARD ARTSCHWAGER
- JO BAER
- JEAN BAUDRILLARD
- STANLEY BROWN
- BRUNO LAZARUS
- DAN CAMERON
- HUBERT DAMISCH
- THIERRY DE OLIVE
- BORIS GROYS
- JENNY HOLZER
- ON KAWARA
- KASPER KONIG
- ROSALIND KRAUSS
- SHERIE LEVINE
- AD REINHARDT
- GERHARD RICHTER
- FLORIAN RÖTZER
- ROBERT RYMAN
- ROSEMARIE TROCKEL
- ANDY WARHOL
- PETER WEIBEL

Mediamatic 6 # 4

page 285



MAURICIO KAGEL

in 1968

*Das Bild nach dem Letzten Bild (cat.)*

GALERIE METROPOL (ed), Buchhandlung Walther König, Köln 1991. ISBN 3 88375 137 5, German / English text, pp. 258

BY PAUL WILLEMSSEN

Last summer Galerie Metropol put on an exhibition entitled *Das Bild nach dem letzten Bild*. Metropol is located in the Dorotheergasse in a part of the old centre of Vienna with a high concentration of art dealers and auction houses inside a 100-metre radius, which were showing genre pieces and other conventional work. There is something (unintentionally) anachronistic about Galerie Metropol staging an exhibition on 'the last picture' in this kind of art-trade enclave. The works of Richard Artschwager, Jo Baer, Stanley Brown, Jenny Holzer, On Kawara, Sherrie Levine, Ad Reinhardt, Gerhard Richter, Robert Ryman, Rosemarie Trockel and Andy Warhol which were shown in this context once again made it overly clear how radically the definition of the concept 'picture' has changed in this century.

There are different kinds of 'last pictures', but one symbol towers above them all: the monochrome canvas that represents, simulates, substitutes nothing. The icon — in this field there are always allusions to a sacred transfiguration of materiality — of

these termini is the black canvas. Over the course of this century, a series of *Black Paintings* (Malevich, Reinhardt, Rothko, Artschwager, Law, Charlton, etc.), each made according to a different aesthetic premise, has seen the light of day. This list, which illustrates the cyclical aspect of the 'last picture' discussion, was represented in the exhibit by one of Reinhardt's 'ultimate paintings'. In his contribution to the exhibition catalog, *The Last Will Be the First*, Dan Cameron more closely examines this circularity, in which he identifies a parallel with events in the economic sphere. Cameron is of the opinion that it is useless to pose the question of 'last pictures'. To him the avant-garde is an archetypal myth endlessly repeated over the past hundred years. At the moment we have nothing to replace this myth of eternal reappearance. Thus, although the classical avant-garde, which was entrenched in modernist linearity, has presently been played out, the idea of an avant-garde remains definitive. This gives rise to a post-avant-garde, which loses its critical function and endlessly repeats stylistic effects. In this context Cameron writes of a 'pseudo-vanguard'.

Cameron is the only one who takes a critical swipe at the concept of the exhibition; the other authors do not commit themselves. Jean-Christophe Ammann deconstructs the exhibition plan formally, but otherwise rather meaninglessly, from his perspective as a museum director. Kasper König superficially paraphrases the exhibited work. Hubert Damisch offers a sterile epistemology of the picture concept. In a lovely allegorical story of two painter friends who evolve from figuration to the virgin canvas, Thierry de Duve metaphorically reconstructs the history of the 'last picture', without neglecting to immediately suggest its relativity and irony. Four monographs are included in the catalog: two on Warhol, by Jean Baudrillard and Benjamin H.D. Buchloh, one by Rosalind Krauss on Sherrie Levine, and one by Florian Rötzer which examines the reception of Ad Reinhardt.

The publication contains two more interesting essays. In *The Suffering Picture*, Boris Groys refers to the simulacrum character and the loss of critical function which characterize contemporary art production. Finally, Peter Weibel's *The Picture after the Last Picture* is an art-historic genealogy of the 'last picture' whose point of departure is Mallarmé's poem *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. For Weibel, a continuity is possible in the 'last picture'. He bases this idea on Bakhtin's idea of infinite contextuality. In literary theory Bakhtin gets credit for having done away with the classic autonomy of the author and the text. The text is hereby situated in an infinite field of possible interpretations. He treats visual art according to this notion of intertextuality. From this point of view, termini are perpetual, functioning in our consciousness as calibration points and spearheads. To Weibel there is no such thing as a 'last picture'. The 'last picture' is always the last picture of a historic way of looking at pictures.

It is regrettable that the exhibition which Weibel helped to put on in Metropol insufficiently examined the picture's current historical situation and its consequences for our experience of reality. Most of the works in the wide range of recent 'last picture' productions are done within the frame of reference of post-avant-garde processes (post-minimalism, post-conceptualism, post-fetishism, post-Buys to name one name, etc.). These works are done not out of necessity, not for the sake of their critical function (unless self-referential), not even as paradoxical statements, but so they can circulate in museums and the art trade. This kind of work dominates *Das Bild nach*

*dem letzten Bild*. The question is, why does criticism keep hermeneutically legitimizing this closed circuit? Driven by the automatic pilot of the market mechanism, *intra muros* events in fact set the standards of the art scene.

This is also, naturally, an ideal breeding-ground for museum strategies. Illustrative are the works by Jo Baer, Stanley Brown and Richard Artschwager presented in the exhibition. They still take the path of deconstructing the classical picture concept by investigating the picture's components (the frame, the canvas...). A typical example is Jo Baer, who like Sam Francis and others works on the edges of the canvas and so deconstructs the hierarchy of the traditional canvas, which assumes presence in the centre. It is this strictly self-referential formalism, presented in the form of a mingled playful anecdotism and an ecology of emptiness, which is something to think about in a time of image saturation and sign-entropy. Such a scientific context — call it a rearguard action of the autonomy of the art object — cannot be of interest to us. Not the mutations the picture *extra muros* is subject to, but thinking, is the true challenge. Amid all this flirting with the autonomy of the art object Warhol's work is refreshing. Warhol has definitively passed the stage of the reification of the art object. He considered the art object in a radically different way.

It is no accident, then, that the two most interesting monographic articles in the catalog deal with Warhol. In his article *Mechanical Snobbery* Baudrillard discusses Warhol in connection with hypostasis, namely the picture as a substance which stands on its own and is a carrier of sociocultural and ideological processes. *Warhol is not part of the history of art, he is simply part of the state of the world — our world. He does not represent it, he is a fragment of it, a fragment in its pure state.* According to Baudrillard Warhol realises a fetishistic transmutation of image and sign. After the object has liberated us from representation, Warhol liberates us from art and its critical utopia. Baudrillard fits Warhol neatly into his philosophy of the disappearing world, in which universality, alienation-emancipation, and the object-subject dichotomy are lost. He calls Warhol's work an anthropological challenge for art and aesthetics. Benjamin H.D. Buchloh endorses this in *The Andy Warhol Line* by investigating Warhol's ambivalent relationship to the cultural industry. According to Buchloh, Warhol takes to the hybrid fusion of elitist art and mass culture like a fish to water: *Artistic objects participate enthusiastically in a state of general semiotic anomie, a reign that Warhol called 'business art business'.* Warhol's work proclaims the time frame, social space, a referent, making his work exceedingly suitable for cultural-critical examination.

In their introduction, the curators König and Weibel ask, *Can a work of art survive today in a form other than that of a theoretical object?* Of course not; this is kicking down an open door. What is problematic about the catalog is that the arguments are almost exclusively waged within the territory of the art-immanent. This of course has much to do with the selection for the exhibit. Apparently there was no ambition among the compilers to extend the last picture debate, a mandatory art-critical theme issue every so often, in an anthropological sense. Warhol was the only exception. This is regrettable, because instead of preaching to the converted, in an eschatological sense enough can certainly be said about the world and the art object.

translation LAURA MARTZ

Mediamatic 6 # 4

pagina 286

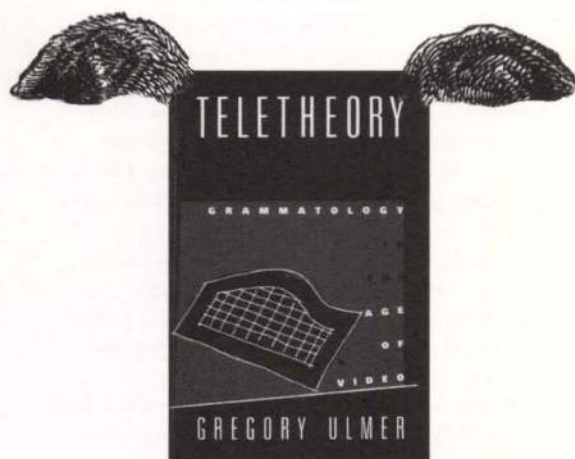


GERTRUDE STEIN

in 1934 door

CARL VAN VECHTEN





*Teletheory,  
Grammatology in the Age of Video*

GREGORY ULMER, Routledge, New York and London, 1989,  
ISBN 0415 90120 0, English text, pp. 257

BY DIRK VAN WEELDEN

Despite what the title may seem to imply, this book is not an attempt at a philosophical analysis of the grammatological aspects of the video medium. In the book, Ulmer formulates his answer to the question of how one can teach things like history, literature science, philosophy and psychology in the era of video and the deconstruction of the classical scientific discourse. His claim is that the humanoria have landed in a language ghetto: discoveries can no longer be made accessible without the use of jargon, the complex rhetoric in which the research itself has taken place. He attempts to find a genre which offers a solution to this problem, thus making it possible for students to become involved in higher-level theory, in roughly the same way as chemistry and small-scale physics experiments provide students with a direct involvement with concepts and theories in the exact sciences.

The new genre envisioned by Ulmer is based on a 'discursive and conceptual ecology', in which the oral, literary and videotic go hand in hand. In the preface, the book is referred to as a guide to the practice of this new genre of 'mystory'. The fascinating thing about Ulmer's approach is that he refuses to theoretically analyse the audio-visual medium. He is interested in using the possibilities of the medium as a 'way of thinking', and combining them with the achievements of oral history and the philosophical-literary tradition of Derrida and Barthes.

Ulmer doesn't advocate throwing difficult words or texts overboard and replacing them with icons, games and historically relevant music videos. In his view, the genre 'mystory' is based on a model which includes the electronic video medium, but which isn't dependent on video technology *per se*. In a word, the genre is not medium-specific. As evidence of this, Ulmer has included one of his own scripts (Derrida at the Little Big Horn) in which philosophical-literary ideas are interwoven, as in a video tape, with regional history (the place where general Custer was

defeated by the Indians) and a sort of personal 'oral history' of Ulmer himself, who had a summer job in the area as a truck driver hauling stones and gravel.

Why edit various genres and kinds of knowledge (philosophical essay, oral history, legend, diary quotes, literary work, art criticism, jokes) as though they were scenes in a video film?

Firstly, because Ulmer assumes that in this way, connections which otherwise would have been obscured by jargon can be described, i.e. 'shown', in a non-theoretical way. Secondly, because his 'mystory' genre sides with those who do not (yet) know what is to be learned: his genre is mainly a way of making connections, of discovering theories and concepts, rather than revealing those which already exist. The inventor as opposed to the trail finder.

Ulmer's model is Roland Barthes' *Fragments d'un discours amoureux*, in which a theory of love takes the form of a completely open work for which material is provided by personal experience, quotes from literary works, philosophy and psychology.

Thirdly, in the model of video editing, Ulmer sees the possibility of playing with the logic of the subconscious. For example, like Freud, he is convinced that the confusion which can result from homonym or a pun can have a great cognitive effect. Rather than a clearly defined method which consists of a hierarchy of procedural rules, Ulmer advocates an anti-method, in which analogies, the narrative structure of jokes and popular-cultural symbolism can encounter one another. All of these things are not the icing on the cake, not decoration, but a structural component of 'mystory'.

Video montage as a narrative-analytical principle derives its effectiveness from what Ulmer calls a short circuit between various areas in the encyclopædia of knowledge and experience. These moments of short-circuiting produce a 'narrowing down of meaning', a 'bliss-sense'.

Ulmer refers extensively to Derrida, Barthes and especially to Freud, whose theory he sketches as the invention of a genre, by means of the editing of various 'styles' with narrative and logical sequences. In this, the emphasis placed between Hi and Lo culture is noticeable, just as it is in Ulmer's own mystory about Custer's defeat.

The strange thing is that after reading Ulmer's book, one is left with the strong impression of someone with interesting, good ideas, which are in no need of justification in such a roundabout, academic way. A 40-page-long essay together with his own script would have taken a third of the space to do the same work now done by his three-hundred page book. All because Ulmer speaks for academic circles.

Ulmer's problem is that his proposal is in fact liberation from the constrictions of the 'narrowness of the scientific', and a move towards the restoration of the bond between literary-artistic portrayal and intellectual research. This is why he wants to use forms such as oral history and video. His argument is that they offer great advantages educationally. But who is he trying to convince? The classical teachers of the old, scientific establishment may be inclined to give way under the pressure of circumstances and admit that modern media reach students better, but Ulmer's justification for this does not concern the presentation alone. They will vehemently oppose the choice of invention above discovery, the creative element in Ulmer's approach. That is art and not science, they will say, however educational it may be.

Mediamatic 6 # 4

page 287



JULES MARSHALL

in 1992 at the

MEDIAMATIC OFFICE

There's the rub: Ulmer's 'mystory' is more an intellectual art form, and very interesting as such. His theoretical justification is largely superfluous, because the connections with Barthes, Ponge, Cage and video will be immediately obvious to everyone.

Why is this stimulating book too long, and sometimes difficult to read? This is the result of the fact that saying that students in universities would do better to concentrate on good intellectual art, read essays instead of handbooks, delve into contemporary music and literature and then learn to apply these kinds of methods themselves, in video and writing, in order to gain a better insight into modern historical science, psychology and philosophy — this may all perhaps be true, but is not academically justifiable.

translation JIM BOEKBINDER

a description of the issues in each contributors specialist area, *Technoculture* attempts to be more prescriptive by asserting the opportunities that exist in the new hi-tech landscape for taking control of one's technological life as against defensively resisting the impositions of authoritarian control and bureaucratic dullness.

The general inspiration behind this approach is Donna Haraway's writings which introduce the volume, particularly referencing her *Cyborg Manifesto* essay first published in a 1985 issue of *Socialist Review*. Haraway's 'new citizen' of technoculture is the cyborg — a creature which negotiates its environment by taking on a bit of this and a bit of that. 'Partiality' is the word here, rather than the outmoded 'pluralism'. *I'd rather go to bed with a cyborg than with a sensitive (new) man*, says Haraway.

The first essay *Containing Women: Reproductive Discourse in the 1980s* by Valerie Hartouni, gives us a first glimpse of how the double edged sword of science and technology can be used to reinforce reactionary ideals of women's status as child bearers and also to disrupt the same by highlighting the wider and 'non gender-specific' meanings of motherhood (like educating kids and running households). In the case study, we see how the technology of life-prolongment allows a woman's body to remain functioning to the extent that her unborn fetus can reach maturity 53 days after she has been declared brain dead. *Brain Dead Mother has her Baby* shouts a newspaper headline — implying that thanks to hi-tech a woman does not even have to be alive nowadays to fulfil her role as a 'mother'. But wait a minute, it seems that scientists in Italy are developing an 'artificial womb' for incubating embryos outside a human being, female or otherwise, thereby theoretically releasing women from their function as 'fetal containers' and leaving them in a position to challenge all sorts of received identities to do with motherhood.

Similarly, in the second essay *How to Have Theory in an Epidemic: The Evolution of AIDS Treatment Activism* by Paula A. Treichler, we see how a situation in which people with illness are the passive recipients of a medical management system of which they have little knowledge of nor means of reply, is changed into a situation where groups like ACT UP have used collective action to force AIDS treatment centres to listen to their demands. The instrumentation and structures of a technologised health care system has provided society with a battlefield in which it can ultimately challenge the entire profit centred United States medical system. A good deal of the success of these ventures comes from a single-minded determination on the part of activists to research and investigate until they have reached levels of technical literacy where they are able to confront governmental and scientific authorities on their own terms, and prompts the first call in the book for *technoliteracy* as a social and cultural agent.

In Andrew Ross's own contribution *Hacking Away at the Counterculture*, he examines the growth of the international digital communication networks for evidence of cultural fallout. The extended flow of information and connectivity suggests to some previous writers a gloomy picture of centralised control of communication and increased potential for surveillance procedures. But this same technology of the feared 'panopticon' also gives rise to its own subculture of the computer hacker, breaking into corporate and governmental computer systems and releasing all manner of viruses, worms and other cyber bugs. But, we hear you ask, are hackers really the serious political subversives of the cybernetic age, or are they just a bunch of bored school kids out looking for fun? Well, they're usually a bit of both, and the fact

Mediamatic 6 # 4

pagina 288



### *Technoculture* Cultural Politics vol 3

CONSTANCE PENLEY & ANDREW ROSS (eds).

University of Minnesota Press (pub), US 1991.

ISBN 0 8166 1932 8, Eng. text, pp. 327, \$39.95 cloth, \$15.95 pbk

BY RICHARD WRIGHT

The thing about science is that you just never know how far you can trust it. One minute it's liberating free thought from the confines of the medieval church, and the next it's turning people into factory robots for the industrial revolution.

*Technoculture* is part of an emerging genre of new ways to think about the relation between science, technology and culture. Not wildly optimistic about the techno-utopia waiting just around the corner, nor hungover by the cultural pessimism of the 1980s, its nearest critical relative is Philip Hayward's *Culture, Technology and Creativity in the Late Twentieth Century* published at almost the same time. But whereas the latter focuses on topics in art and culture (in the non specialist meaning of the word) *Technoculture* broadens its scope to include everything from AIDS activism to computer hacking to Japanese comic books. And whereas Hayward's book of essays fragments the field into

FREDDY KRUEGER

door

PETER BROCKER

that the FBI have been storming the country raiding computer clubs and sending their members to jail seems to indicate that they have certainly succeeded in annoying someone.

Unfortunately the editors of *Technoculture* still feel they have to justify their existence by expending a lot of effort in the book trying to convince their colleagues in the world of cultural criticism that the impact of technology on culture and society is worth more time and study than an easy acceptance of the usual stereotyped views (e.g. *well, computers are all just military machines really, aren't they?*). This means that too much of the book is spent preaching to the converted — if someone has already read this far into the book you can be pretty certain that they are prepared to take the subject more seriously. Most people are already aware of the fact that technology is not wholly bad nor good, and that technoculture provides a rich field in which to develop contemporary cultural theories and strategies.

Technology is treated by most authors here as providing the mythological background or conceptual framework for studying a familiar range of human conditions manifesting themselves in new forms. Petter fitting points out in *The Lessons of Cyberpunk* that the novels of William Gibson are not traditional or techie Science fiction but appeal to a more general readership for their 'human interest' angle and social critique. Constance Penley presents the phenomenon of 'slash writing', a genre of Star Trek fan fiction which is premised around an imagined spacefaring romance between Captain Kirk and first Officer Spock (Kirk/Spock, κ/s, or simply 'slash'). In this form of amateur writing, which is produced predominantly by female fans, the romantic and utopian aspects of science and technology provide the real content of the stories (the 'scary' and 'girl's own' action-adventure side as Donna Haraway describes it), rather than endless descriptions of gadgets, space ships and death rays. This cultural studies approach is successful here in deflecting the debate from worrying about formal and pedantic issues like what technology 'really is' or what is 'the nature of information', and encourages positive action and opportunism rather than lapsing into postmodernist apathy.

A broader definition of technology is often assumed here, using the Foucaudian model of a system of skills, instruments and organisations rather than hi-tech electronics. This sometimes causes essays to strain their connection with the central theme of technoculture to an unrealistic degree, as they attempt to turn the subject towards their own area of expertise. This is most obvious with Houston A. Baker Jr. who contributes almost a prose poem on the history of Rap music, ending with an unconvincingly written anecdote of how he taught Shakespeare to a class of tough street-wise kids with the help of his Public Enemy tapes.

The last essays in the book deal more with writers' experiences in the art and culture area of technoculture, and give some pointers as to how to take an active part in 'negotiating' your way through the new wired-up digital world. The producers of *Processed World*, the West Coast magazine that has carried on a campaign against the horrors of clerical work in the new automated office since 1981, makes the ambiguities of cultural and political resistance clear: *Rebel office workers (...) work as little as possible. Their revolt takes the form of on-the-job disorganizing — absenteeism, disinformation, sabotage. They seldom view as worthwhile either the risk or the effort involved in creating a worker's self-defense organization. Moreover, right- or wrongly, they believe that most workers, who identify more with their jobs, also identify with management. As a result, the rebels tend to be as alienated from their co-workers as they are from the boss.*

And: *For us the contradiction lies in favouring workplace organizing on the one hand, while on the other hand advocating the abolition of work.*

Their office worker readership obviously did not feel able to make the same response as the AIDS activist groups in the earlier essay, perhaps also because they did not feel that their lives hung in the balance. But if a large proportion of college graduates continue to find themselves working as 'information managers' in the future, then the long term quality of life becomes a more major concern. Utopian ideals such as *Processed World's* abolition of office work are echoed in various forms elsewhere in this volume, but the fact that such ideals — the 'Athens Without Slaves' argument — are now to a large extent practically realisable puts further pressure on 'cultural workers' to rise to the challenge. As artist Jim Pomeroy points out, maverick ulses of technology and data are more effective now than turning back to the hand-crafted back-to-nature approach.



Mediamatic 6 # 4

page 289



ROBERT DE NIRO

in

### *Der Schöne Schein des Dritten Reiches Faszination und Gewalt des Faschismus*

TAXI DRIVER

PETER REICHEL, Carl Hanser Verlag, München 1991, German text, pp. 452, 50 illustr., DM 68

BY GER PEETERS

In the 1920s Ernst Bloch wrote: *the day is empty, there is no work, duty is hard and the people are calling for play.* The Nazis understood this better than anyone. For Hitler, the painter-architect, aesthetics was a concrete term. It was the 'embellishment of life', the evocation of a make-believe world that ultimately had to satisfy millions. Politics as total art, or art as total politics. For the Nazis the boundaries were fluid. The economic depression after the war had been lost aided them in their plan. Large segments of the German population fell prey to seduction by the politician-actors of national socialism. But they were not passive victims. The German people were screaming for a make-believe world. Many 'leftist' intellectuals had expected a turnaround in the direction of socialism. Only a few,

such as Bloch, Benjamin and Kracauer, cautioned against this illusion. Benjamin writes in the epilogue to his famous essay on the work of art, *All efforts around the aestheticization of politics culminate in one point. And this one point is total war. (...) Under fascism the alienation of the masses reaches the point at which they experience their own destruction as the highest form of aesthetic pleasure.*

But Benjamin's words were lost in the spectacle conducted by the Nazis, and first resurfaced decades later. In the meantime, the masses streamed with eyes open in the direction of the extreme right. Inside the German middle class there existed a great aversion to Americanization and Bolshevism. Berlin's rich nightlife was a thorn in its side. Expressionism, avant-garde and jazz were a curse. Threatened in their daily existence, people sought the security of the people and the homeland. More because, in Reichel's eyes, the Germans were lacking in imagination. And still are. Reichel quotes a member of the Green faction in the *Bundestag*, who calls for a *green culture consciousness* in which *through a common education process distance is taken from the aesthetic ideals of national socialism and from the fascination for evil.* A book like Baudelaire's *Les fleurs du Mal* could not have been written in this country; the 'people's healthy common sense' made sure of that. Here misery was forgotten and people sought the *schöne schein* — the beautiful sham. *La Paloma ohè, einmal muß es vorbei sein!*

These distorted years provide the basis for Reichel's book on the beautiful sham of national socialism. Next to Auschwitz, according to the author, it is 'bourgeois normality' which opens the chasm to the horror. A chasm which has been covered for too long by one-sided attention to terror. Reichel affirms that national socialism is the result as well as the expression of a deep crisis in the modern. *It is the product of bourgeois society and at the same time an organized mass protest against that same society. It possesses traditional and modern characteristics, bourgeois and anti-bourgeois.* This dual face of Nazism is the central theme of the book and is described by Reichel as reactionary modernity: Nazi culture fluctuated back and forth between common traditionalism and technological modernity. And on the way to the sacred goal, total war, all means were permitted. Thus, alliance was sought in the beginning with the labour movement and the red of the flags was blood red. But over the years, with an eye to other partners and applicants, the red turned less and less deep.

Reichel shows that the Nazis were successful far beyond the outbreak of the war in their creation of a make-believe world. They were true masters in the use of the new mass media which paid its respects to them through the 1920s. Photography, film and radio were professionally employed to seduce the audience. The quality of the films from Goebbels' studios can still be admired regularly on the German TV channels ARD and ZDF, and previously on 'anti-fascist' DDR television. Celluloid prints and actor Heinz Rühmann seem to have been elevated above good and evil. Only the films of someone like Ms. Riefenstahl evoke doubts. Probably because they are so pointedly linked with the mass spectacles of the Nazis. Reichel elaborately dwells on this cultural expression too, as he does on the striking premiere of the skylight in 1934. 130 anti-aircraft searchlights were erected around the Zeppelinfeld in Nuremberg which shone their beams 6 to 8 kilometers into the air. Speer says that this was the only space design that outlived its time. During the party convention a demonstration was planned for the middle management, which was less impressive in its physical attitude and discipline than

the SA and SS. *They carried their extra pounds in prominent bellies; straight lines could not be expected of them.* Thus Speer proposed to *let them march in the dark* and disappear from the view of the skylight. This may have been the most spectacular demonstration of deceptive perfection. Staging was a magic word for the Nazis.

Reichel's study is a treasure trove of information and details. It reminds me of an exhibition I visited in 1987 in West Berlin, entitled *The Staging of Power: Aesthetic Fascination During Fascism.* Delayed by forty-two years, a picture was given of the appeal of fascism. A dangerous initiative in Germany. Three rooms were filled with the expressions of Nazi culture. And not a trace of fascination emerged from the whole thing, no chills, no enthusiasm, nothing. Naturally the arrangement was thorough and extensive. German. Every aspect from the Nazis' magic box was exposed. The blood-and-soil paintings, the people's literature, architecture, sculpture, sports and leisure time, the media, the films and the celebrity performances. Only in a speech by Goebbels on the occasion of the book-burnings did something of the horror come out. The dual face of fascism was speaking. The brutal violence and the staged make-believe world. In the dark, magically lit by torches, the old culture was consigned to the flames. The Nazis were that, naturally, too: pyromaniacs of the first division. That was all. As Reichel's book too gets bogged down in collecting all the facts. Without extra value. This is probably enough in the new Germany where people have still been unable to part with the burden of the past. But I also remember another exhibition in Berlin that year which focused extensively on the household implements of the Nazi era: teacups with Hitler, matchboxes with the SS, soap packages with swastikas, stamps for the *Winterhilfe*. The display cases gave me chills. This was seduction, kitsch, power and violence rolled up into a thimble with the force of an atom bomb.

translation LAURA MARTZ

Mediamatic 6 # 4

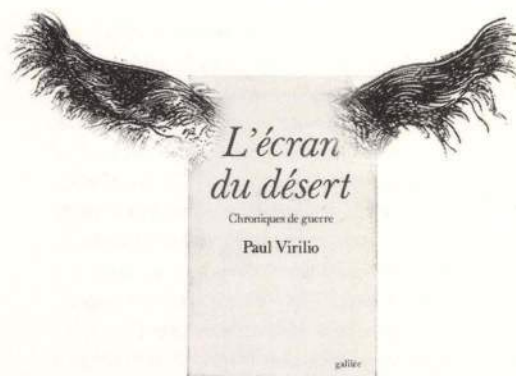
pagina 290



JONNY LYDON

in 1989 door

GREG NORMAN



*L'Écran du Désert,  
Chroniques de Guerre*

PAUL VIRILIO Éditions Galilée, Paris 1991, ISBN 2 7186 0398 4,  
French text, pp. 198, FF 98

BY ARJEN MULDER

Desert Shield, Desert Storm, Desert Screen. The long duration of the first phase, between the invasion of Kuwait and the first air raids on Baghdad, was not a result of the fact that it was,

humanly spoken, less devastating to use pressure and boycotts to prevent the Iraqi from advancing any further, or even to make them withdraw. This period, in which the UN unexpectedly won back their moral authority without achieving any concrete results, was necessary to move espionage and other satellites, until then hovering over the Soviet Union, to the Gulf region. The complete profile of the possible areas the allied cruise missiles could cover, from launching site to target, was filed on their hard discs: until then, those areas had been the countries and cities of the former Eastern bloc. The observation satellites — which can chart an area accurately to within a metre, or possibly even 30 cm — provided the material for the reprogramming of the cruise missiles for the Iraqi battle ground. And very successfully: 51 of the 52 cruise missiles launched hit their targets accurately to within 30 cm, after having been launched from a distance of 1300 km. From January 1991, the satellites and AWAC aircraft were ready for operational use as well. These could not only scan, and listen in to, all Iraqi radio traffic, but could also disturb these communications — including all radar frequencies. According to Virilio, Iraq had been made completely visible, and the allied forces practically invisible, even before the first bomb had fallen.

This strategy as a whole is united in the Stealth bombers: themselves invisible to ground-radar until it is too late, they release intelligent ammunition, which can see exactly the target it is meant for (because the object is 'locked' from the aircraft by means of a laser beam).

Desert Storm, phase II, began with the destruction of the communication centres in Baghdad and continued with the systematic demolition of everything that could be of importance to Iraq's information and ammunition transport. *We made them blind first*, Schwarzkopf would summarize later. The allied actions were coordinated, almost in real time, from the C31 command centre under the Pentagon in Washington, where all information from aircraft, satellites and other observation machinery came in via satellite and was analysed, to result in new orders for the front. (A striking example in this context was the Scud-Patriot reaction.) The weapons of destruction, concludes Virilio, have been outclassed in strategic importance by the communication weapons: these make friendly material invisible, and the enemy's machinery utterly transparent, and *If you are visible, you are lost*.

However, Iraq reacted by making itself invisible in turn, this time not to the enemy (ground, air and naval) troops, as was still the case with traditional camouflage, but invisible from the air. Certainly the most shocking measure within this counter-strategy was the Iraqis' setting fire to the oil wells in Kuwait, in order to create a dark night which this time would be absolutely impenetrable. Long after the Gulf War is over — Virilio writes, referring to this ecological warfare — we will still be hearing front-line news, but this time in the form of weather reports.

This strategy of destruction/control of enemy communications could also be recognised in the approach of the civil media. The Pentagon-controlled video pool was the source of the images we received. This war, which initially — against the background of the Romanian revolution — promised to become the first live-war, turned into a war without images. What we were offered on the screen were non-committal press conferences and fragmented video games. Otherwise, says Virilio, we will have to concede Saddam Hussein his victory inasmuch that he managed to make one essential aspect thoroughly invisible: the damage caused by the allied bombard-

ments. After every raid it turned out that there were still enough aircraft, helicopters, anti-aircraft artillery and Scuds left.

Desert Screen, the present phase, means: the strategic developments that the Gulf War has allowed us to observe are exactly the same as those taking place in the civil sector, that is, the global village. In the same way as a general might just as well stay at home to lead his actions in the field, the television viewer, too, can carry out all his activities from his living room. All information comes together in the desert of the screen at home, the pole of inertia. Remote vision, yesterday's television, is being replaced by remote activities, today's and tomorrow's tele-action, from tele-shopping and home-banking to tele-conference and tele-tourism in virtual reality.

The only thing is, Virilio adds with concern, that we now know what communication weapons are aiming at: blinding the other and making yourself invisible. What is the value of information if it reaches the public at the same speed as it reaches the journalists, without even a second to spare to mature into news. The news which reaches us as information via the communication weapons of radio and tv might at any time be des-information. If information is a weapon, des-information is the armour against it. The television viewer cannot trust his eyes anymore. And — Virilio has been warning us for many years now — if that is the case, the world as we know it will disappear. The distrust in the mass media is beginning to take on alarming proportions.

Indeed, *l'Écran du Désert* revolves around one central question: *Is it possible to democratise the ubiquity and the immediateness (of the media), in other words: can inertia be democratized?* Is democracy possible without the categories of truth and lie, which have already been replaced by those of the 'actual' and the 'virtual'? No unintelligent question, it would seem, so long as no new definition or practice of democracy, in agreement with the state-of-the art of the new media, has been found.

*l'Écran du Désert* is a curious book. Indeed, Virilio has been honest enough to incorporate, unmodified, all the articles he wrote for a number of European newspapers during the Gulf crisis and War. The book therefore includes all the times when he himself became the victim of des-information (but you never know, after all). This makes the book distinctly exiting. On the other hand, his theoretical tools enable him to keep just that bit of distance necessary to make him perceive with bewilderment that a number of his early predictions have come true. (One of the most striking examples, it would seem, is that, long before the Gulf crisis arose, he had predicted, in an unpublished article on the French-Libyan troubles in Chad, that the only place where a world war could still be waged is the desert). However, it is not pleasant for Virilio either to see his insight proved right, if only because it forces him to repeat himself time and again, in the hope that he will find a way out.

Virilio is at his best when he indulges in (almost enthusiastic) analysis of military strategies, machinations and ways of thinking. When he applies the same insight to the civil sector, he seems less convincing, perhaps because he simply cannot imagine anything other than the kind of democracy which has developed — as an ideal — in the course of the 20th Century. Perhaps there would be a way out of his thinking if we began to ask ourselves the question: is democracy possible without deterrence? Was the Cold War, the bipolar deterrence which is now being replaced by multipolar deterrence, not a condition of existence for democratic thinking? The impression prevails that,

Mediamatic 6 # 4

page 291



NICHOLSON BAKER

in 1990 by

JON JONES

to Virilio, the French version of democracy is so much as the end of history, for lack of something better. Such an attitude can only generate justified concern and a (desire for a) defensive strategy for the survival of history. But would it be true? Is Western democracy the only political model for a pleasant way of life?

translation OLIVIER/WYLIE

(second opinion)

BY MICHAEL WETZEL

*And the seven angels which had the seven trumpets prepared themselves to sound. The first angel sounded, and there followed hail and fire mingled with blood, and they were cast upon the earth: and the third part of trees was burnt up, and all green grass was burnt up.*

The first anniversary of the beginning of the 'Gulf War' was a welcome occasion to once again take stock. And once more the entire paradoxical character of this undoubtedly drastic historical event came to light: its *undecidability*. Whereas, on the one hand, there seem to be only winners i.e. on either side of the newly marked Kuwaiti border there is only mention of victories, and the old balance of power triumphs, on the other hand, the economic and ecological consequences of the battles can only be seen as a global loss.

Ranking this time among the clear winners of the war are, along with the armaments industry, media theoreticians and, in first place, undoubtedly Paul Virilio. For more than ten years he has repeatedly pointed out the intrinsic interconnection between media and military technology in his works on war and cinema, on the disappearing of the world in the state of its acceleration, on replacing seeing with machines and the levelling out of spatial and temporal differences. His predictions that the logistics realised by means of visual machines, corresponds to the spatio-temporal perception of modern or postmodern systems of arms, has now been confirmed: the Gulf War was — there is overall agreement on this point — the first *totally electronic war* waged at *real time* speed and settled at the 'fourth front', the orbital front next to those of earth, water and air, of satellite-backed communication systems. The conclusions Virilio draws for his predictions from this growth in authenticity (*real time*) in his latest diary-like commentary on the events of the Gulf War are, however, in no way determined by a feeling of satisfaction, but rather amount to the traumatic certainty that the apocalyptic end is closer than ever. As a fascinated observer, sitting spellbound in front of the CNN-cabled screen, he no longer knows whether the picture he is seeing is not being directly transmitted by video camera from the rocket which is approaching him and which, as in Pynchon's *Gravity's Rainbow*, always strikes before it is perceived.

*And the second angel sounded, and as it were a great mountain burning with fire was cast into the sea: and the third part of the sea became blood.*

According to Heidegger, fear is a basic state of being anticipating death in order to draw up life's possibilities. In the age of electronic data direct transmissions, this turns into the cynical insight that war is always seen too early, but the enemy's weapons too late. The heroism of existential temporality perishes

on what Virilio unmasks as *tyranny of real time*. The decisive step — across the Rubicon between 'desert shield' and 'desert storm' — has made clear that the world-wide political balance of an order founded on deterrence has been declared null and void. The relative speed of the transport and deployment of arms has given way to the absolute speed of telecommunicative surveillance and battle control. Whereas *tactical* wars proceeded from the defensive power of fixed places, and *strategic* wars relied on the mobility of the destructive forces, the *logistical* war has left behind all space orientation. It is no longer the physical strike power which is decisive, but solely the availability of information or the speed of its processing and transmission. Following the *polar* and *dual* clash of the territorial struggle, it is now the *digital* blitzkrieg which dominates for the calculability of data: the battle of the integrated switching circuits.

This meant, in the concrete case of Iraq, that in view of the reconnaissance superiority of the Allies i.e. of the minute time-span between enemy detection and reaction, Iraq was not even able to deploy the vast part of its arms systems. The pictures taken by invisible satellite cameras and transmitted by imperceptible waves and rays, provide the more superior ammunition of the electronic war. In this respect, Virilio sees in the military logistics of perception only a special case of total control by means of 'viewing machines' in the post-industrial teleopic 'metacity'. Mass warfare is the teleactive *accident* by which, at the same time, those theological qualities are unleashed which are inherent in the global interlacing of the medial information system: the ubiquity, instantaneity, directness, allsight and omnipresence of the quasi-divine camera eye.

*And the third angel sounded, and there fell a great star from heaven, burning as it were a lamp, and it fell upon the third part of the rivers, and upon the fountains of waters.*

The first victim of post modern warfare is not only truth but also reflection on truth. The decisive consequence for Virilio of the 'real time theatre' of permanent live transmission as staged by CNN boss Ted Turner, is sacrificing the essential time of reflection for the imperative necessity of topicality and proximity. The possibility of a deferring distancing, as exists in delayed and repeated transmission, is extinguished in the focus of the monochronistical presence of direct transmissions. The viewer at the screen may be present just as he is at the football stadium, and can satisfy his appetite, greedy for sensation, in a voyeuristic manner but, due to the topicality shock of the television emergency, there is no examination of the absorbed facts. Virilio talks here of a time filter melting down the temporal dimensions of the past and the future in the imaginary atopic focus of a fleeting present, a mutation of time to 'duration without duration'. The facts dissolve, as it were, in the directness of the electromagnetic presence, they cannot be distinguished from fictions, just as the video images of the current military actions are identical with the virtual realities of war-games simulations. For Virilio, the main task of electronic real time war reporting is a 'contamination' of the awareness — in the dual sense of a detemporalizing *compression* of representation and presentation and an apocalyptic *contamination* by the nuclear fusion of tactical and informal images. This confusion between the television screen, which is meant to inform the public, and the monitor, directing the weapon, is consciously intended, for to the same extent at which the directly transmitted public image arouses the illusion of participation in the event, the differentiation of an

Mediamatic 6 # 4

pagina 292



JAMES JOYCE

ca. 1930 by

MAN RAY

experiencing public is made monopolistically impossible. In the isolation of his tele-existence, the individual viewer is immobilized or paralysed by the visual drug. The war of images is waged simultaneously at the enemy and the home front: the contaminated eye of the viewer, tuned in to parallel channels, is dazzled by the explosion of the shots aimed at the enemy, the victim of which the eye itself becomes.

*And the fourth angel sounded, and the third part of the sun was smitten, and the third part of the moon, and the third part of the stars; so as the third part of them was darkened, and the day shone not for a third part of it, and the night likewise.*

Virilio's *Reflections on the Gulf War* — and as such they are seen expressly against the repeatedly staged CNN tele-show — bury a further illusion: the repeated conviction of a democratization of information, such as is repeatedly connected to the new media. In contrast to the Vietnam war, which was waged, as it were, at the two incongruent fronts of state strategy and public reporting, the war against Iraq stood out due to simultaneous action concerning information policy, to which the freedom of the media compulsorily fell victim. There was literally nothing to add to the official statements or live transmissions of General Schwarzkopf. Virilio does not however see a mere censorship problem in this general *black out* of the civil data flow: the dissimulation of facts is in itself part of the visual logistics at the front line. In the age of total visibility by mechanical *monitoring* systems of an ubiquitous securing of evidence, there is nothing left to see or, strategically, everything depends on the virtual representation of a synthetic image being made to disappear, on *screening* being total.

The epitome of this new strategy of 'furtiveness' is the new F117 bomber. Its ability to deceive the enemy radar system by far outweighs its destructive potential and even its mobility. It fulfils the old dream of being untraceable, with no image and in particular with no reflection in the enemy's mirror. The technical realisation of these aesthetics of disappearing thereby makes use of the principle of information itself. The old art of warfare of traps, cunning and deceptions is brought to the point of culmination so that information is not veiled or denied, but that an excess of information does not so much *deceive as disappoint* i.e. confuse by deception, the decision between topical presentation and virtual representation. In the chaos of probability, anything becomes possible and nothing is true. In the night of the electronic absolute, all missiles are grey and lies themselves are media-technical reality.

*And the fifth angel sounded, and I saw a star fall from heaven unto the earth: and to him was given the key of the bottomless pit.*

The disappearing of things behind their image reproductions and simulations suggests an appeal to the perceptive capacity of the eye. And yet no organ of perception is so hard done to in post modern warfare as this one. *Don't trust your eyes* is consequently the categorical imperative of Virilio's analyses. For it is precisely ocular optics, which played such a paramount role in the tactical and strategic management of war, which meets its limitations in communication-technical logistics. *Taking aim*, the basic function of belligerent aggression has doubled in the electronically armed 'seeing without looking', or has relinquished itself in a way to the detection and transmission mechanisms of viewing-machines so that the human eye, dazzled by the spectral ghosts of the

flickering screens, is able to perceive only with the aid of remote-controlled video prostheses.

The decisive factor in modern warfare is taking indirect aim by the medial camera eye, the field of perception of which is built up by electromagnetic waves and with light velocity. The pilot's act of taking direct aim in the cockpit of the new fighter bombers, is consequently doubled by him lowering his glance to the monitor, on which the evaluation of the observation data appears in real time by means of the video and camera system on board. In view of the wealth and the speed of the data flow, the entire power of decision lies in the hands of the electronic information processing which can also respond on its own to the doubling of the enemy object as real presence and as virtual representation of a simulative, electromagnetic delusion. Virilio sees in the teletopic doubling or coupling of active front events and receptive television, only a third equivalent of the replacing of direct perception by telematically transmitted video images. The key to hyperreal reality lies in the hands of a hypermedial, artificial intelligence of machines, which the perceptive configuration of the present has to thank. c31. *Command, Communication, Control*, plus *Intelligence*, reads the corresponding Pentagon formula which relies completely on the strike power of fully computerised calculation and decision. Just as the fighter pilot can no longer steer his plane and its arsenal of weapons by eye, but only controls at the monitor the automated piloting processes of the very high speed integrated circuits, war management at the highest level is also left to the silicon intelligence of microchips. And the last word is not spoken by a commander, in sovereign charge of the state of emergency, but by a doomsday machine evaluating satellite pictures.

*And the sixth angel sounded, and I heard a voice from the four horns of the golden altar which is before God, saying to the sixth angel which had the trumpet, Loose the four angels, which are bound in the great river Euphrates.*

In view of the 'clean' information wars of virtual images and simulated battles, the question remains as to the function of the 'dirty' thermodynamics of the gunsmoke, the pillars of smoke and the visible or invisible piles of corpses. There are many attempts at explanation, from the power-political confrontation between north and south to the economic necessity of emptying the arsenals. Virilio attempts again in this context to provide an answer within the total framework of cybernetic functioning: if there is a message to this media war, it is not the information on the real battles, but the *advertising* for the virtuality of future wars.

It may sound cynical, but an electronic war also needs its experimental field, its test phase, something beyond mere laboratory conditions. The logistic coupling or cabling of the front screen with the home screen allows this to become at once a commercials show experienced simultaneously and world-wide for new media technologies, outweighing all political and economic aspects. Quite apart from their use for civil areas of application — in his works Friedrich Kittler analysed the long tradition of the control of civil technology by means of military technology\* — this means above all, demonstrating precision technology, which, as it were, allows a miniaturising of the world war to certain zones of combat. Virilio reminds us in this context of the much-used surgical imagery, of which the figurativeness of the 'clean incisions' itself threatened to annul the old logics of deterrence of preventing the use of atomic

Mediamatic 6 # 4

page 293



H.P. BERLAGE

in 1903 by

UNKNOWN

weapons. Spatial reduction and temporal intensification allow this 'promotion' campaign to become, at the same time, one for the feasibility of wars. In this respect Virilio plays on the double meaning of the word 'promotion', not only that of advertising, supply, but also that of advancing, causing. Similarly, the 'image capacity' transmitted is not only meant in the technical sense as 'high definition', but also in the linguistic use of the advertising clips as the ability of the image material to affect the viewer's emotional readiness to respond.

At the end of the Coppola film *Apocalypse now*, Marlon Brando speaks of horror having a face, and of it being a matter of making a friend of this face: the pictures transmitted by CNN have shown the friendly face of war.

*And I saw another mighty angel come down from heaven, clothed with a cloud; and a rainbow was upon his head, and his face was as it were the sun, and his feet as pillars of fire; and he had in his hand a little book open: and he set his right foot upon the sea, and his left foot on the earth, and cried with a loud voice, as when a lion roareth; and when he had cried, seven thunders uttered their voices.*

Virilio's *chroniques de guerre* differ from his earlier analyses of technological revolutions: more than ever they adopt a moral opposite standpoint. Whereas, up to now, he had ruthlessly provided the present with the catastrophic diagnosis of a fury of the disappearing of body, time and space, without showing a solution to the accelerating disaster, since the Gulf War Virilio has been asking for resistance to real time terror and the monochronal news filter of the live shows. What he is asking for is an *Ecology of the Media*, lining up against the fusion and confusion of actual reality and simulated figurativeness, of real presentation and virtual representation, revoking the fatal idolatry of acceleration, of weightlessness.

When wording a corresponding programme for the cleansing of the informationally polluted or contaminated news channels, Virilio, the professed Catholic, likes to revert to the apocalyptic tone known from former texts. The total electronic war flooding man's consciousness by the delusions of virtual cyberspace, paralysing man under the sign of absolute speed, and with its teletopic and teleactive sinking into meaninglessness and indifference, virtually depicts the perfect 'programming of the apocalypse'. As well as the urbane disaster scenario of a 'Lebanonizing' of the metropolises, Virilio does not forget to commemorate the disbandment of all national borders and the devastations thereby arising by the invading 'hordes'. Except that the apocalyptic horsemen of the present time ride on the waves of light and laser rays, the dazzling over-intensity of which plunges everything into darkness.

Rhetorically Virilio exhausts all his powers to bring together cold media technology with *Manichaeic* and *Gnostic* motifs — without forgetting the allusions to the Egyptian cult of the dead. Even speculations relating to number mysticism are technically substantiated, such as the historical turn of the palindromic year 1991 by the count down of the cinematographically reversed study of time. In the telematic obliteration of time, Virilio sees the millenary return to zero approaching, or he can say, based on Nestroy: *In short, whether one looks up or down, one can see that we're heading straight for doom.*

*Angstlust*, enjoyment and excitement combined with fear, and *regression* are the two values of the Virilioic *double bind*, which, on the one hand, seen from a Gnostic point of view, cannot have the seven seals removed quickly enough as

deliverance from sham, but, on the other hand, in the words of Bonhoeffer, so esteemed by Virilio, knows all directness to be delusion. The indirectness Virilio is asking for as a contrast to this, is the salvation of Jesus Christ: his kingdom does not, however, belong to this world.

translation ANN THURSFIELD



### *Digitaler Schein, Ästhetik der Elektronischen Medien*

FLORIAN RÖTZER (ed) Suhrkamp Verlag (pub), Frankfurt am Main 1991, ISBN 3 518 11599 5, German text, pp. 579, DM 26

BY GEERT LOVINK

Florian Rötzer presently enjoys notoriety in the world of media aesthetics as an organizer, a journalist and an authority on French as well as German authors and artists working in the field. He was the compiler of the two special *Kunstforum* issues, 'Ästhetik des Immateriellen' (no.97/98) and no.100 on art and philosophy. He also reports on conventions and festivals and is the editor of *Tumult*, the journal for communication science. His many interviews are collected in *Französische Philosophen im Gespräch, Denken, das an der Zeit ist* and *Kunst machen* (with Sara Rogenhöfer). In light of his service record, the publishing giant Suhrkamp asked Rötzer to compile an anthology on the *consequences of electronic media for the practice of artists*. As part of the Suhrkamp foundation, which ranks as a paragon of the critical establishment, *Digitaler Schein* will certainly cause psychic shock among adherents of house philosopher Habermas. The postmodern tone did not need to be airbrushed away and Rötzer was evidently able to do things his own way.

Whether Rötzer himself chose for the critical approach or whether it came about on request of the Suhrkamp editor responsible is of little importance. Worthy of note is that there are certain differences between this book and the *Kunstforums* by Rötzer's hand. The anthology opens with a 70-page introduction by Rötzer in which, first off, he cautions against the misuse of techno-art by commerce and politics. This is fostered by the fact that many a 'media work's' content is subject to its form. In order to escape the clutches of high-tech promotion, according to Rötzer, art, philosophy and technology should strive for unity. This unity is personified in the figure of Leonardo da Vinci, which is a reason for Rötzer to insert a separate section entitled *Mirror of the*

Mediamatic 6 # 4

pagina 294



MARLON BRANDO



*Renaissance*. Academies for media art should facilitate this unity — he warns these new institutes lest they degenerate into electronic technical schools.

The introduction, which looks more like an essay, gives a comprehensive survey of the philosophical concepts which are at present circulating around the theme of the 'machine aesthetic'. Rötzer is especially interested in the 'derealization' which synthetic worlds bring about. He is curious as to the effects of simulations, fragmentations and acceleration on the 'artist-philosopher' (Nietzsche). The search for new forms of expression can, however, be overrun by the impulse for synthesis and connectivity, which Rötzer classifies as *ideology of the information society*. This art no longer thrives in the closed sphere of the studio or the museum, but is connected from the beginning to a network, called the *Gesamtdatenwerk* by Roy Ascott. Art and technology get connected to each other in order to prod the requisite creativity out of the programmers and designers. Rötzer never takes up the eternally recurring question of whether this can be called real art. He points, rather, to media art in its practice, where it is the least autonomous of all. The fusion of disciplines and interests has made the question superfluous.

Rötzer professes to be irritated, but does not distinctly express his discomfort about the 'Medial and the Digital' in words, nor can it be traced in his choice of authors and subjects. The 30 contributions in *Digitaler Schein* give the impression that he plumped for an encyclopedic approach. But what is a reader to look up here? Only an occasional article really deeply penetrates the material, such as Edmont Couchot's, which explains the difference between optical, synthetic and numerical images. Bernhard Vief's contribution on digital money is also worth reading. He compares McLuhan and Marx and sees money as a new medium which is brought like data to the databank. On the other hand, *Digitaler Schein* cannot be called an introduction for the lay reader. The art-historical discourse, supplemented with some philosophy, has displaced the Marxist jargon of the social sciences and can keep writing this way endlessly.

In his compilation Rötzer chose a mix of, on the one hand, prominent authors who embroider on their own stories, and on the other, media artists who have been at it for a while and can thus give an overview of developments since the 1960s. Baudrillard discusses the virulence of the virus and the fractal poetry which the text must possess if it is to take up the challenge of the media. Dietmar Kamper sees media as a *second nature* whose consequence is a *disarming of the senses*. Vilém Flusser proposes that we have become not subjects, but projects. And of course there is Virilio, who reports on the transition from reality via topicality to virtuality.

On the artists' side we find Gene Youngblood, who sees *meta-media* as a tool for *renaissance amateurs* who no longer work in the avant garde but radiate a positive attitude as part of the *electronic community*. Their *social meta-design* is a reconstruction which seeks the *realization of the Self*. Frank Popper gives a historical overview of High Tech Art in which the first computer artists, videomakers and tele-artists pass in review. The old timer in the field, Otto Piene (of the Center for Advanced Visual Studies at MIT) continues with the historical approach and sums up the numerous art forms under the term 'light art'. Those who want to know what CAVS/MIT does and who has done what can find out in this piece, but it is no more than a plug for Piene's own work.

Then there is a survey of holography and an interview with Heinrich Klotz, the director of the Center for Art and Media Technology in Karlsruhe. Klotz reveals himself as a realist who is

manoeuvring carefully now that the euphoria over media art in politics and the public has died down. In this conservative era techno-art is allowed to act humble and seek alliance with the classic arts (and not vice versa). According to Klotz's liberal interpretation, we have now entered a pluralistic era in which old and new media are equal and need each other. He does not wish to treat painting, ballet or opera badly (*Media technology for me is not the successor to what was previously art*). Klotz wishes to avert the danger that the new art will go in its own direction, will not be understood by subsidizers and critics, for instance by employing simulation technology in didactic education. The computer is no more than an instrument in the service of a higher *Gesamtkunstwerk*, in which all disciplines must converge. Klotz dismisses the individual paths being sought by media artists in the *virtual worlds*, which are presenting themselves as *experts' culture*, and thus bars them. An enlightening discussion that indicates how little daring there is to let media art and theory go their own way.

I have yet to discuss Peter Weibel's contribution, which gives clear definitions, slaughters sacred cows and defends media art against the integrative tendency. After handling the aesthetic systems of Kant, Hegel and Heidegger, he shows that the classic trinity *work-being-truth* has gone bankrupt in the technological revolution and been replaced by the *simulation-sign-power* triangle. Weibel gives a lot more variants of these three linked terms, something which can come across as just a bit of word-juggling. The decided way in which Weibel founds his arguments seems to inspire aversion. The cocktails from his discourse blender do not taste good. Weibel's forays through the classic library do indeed take on McLuhanian forms (McLuhan is also poorly read). Because of this, Weibel's important contribution to the term 'techno-art' threatens to get overlooked.


Weibel's proposition is that *art which uses technological media differs radically from the art that came before. Media art is a transformation, maybe a transgression; it rewrites and surpasses the classic arts*. It is thus for Weibel part of the tradition of 20th century anti-art. Media art distorts, fragments, deconstructs and fights the urge for a discourse of unity. It makes the machine explicit, which otherwise remains cryptic and thus disrupts the symbolic order. Making the technology in media art visible is not a temporary experiment, but its essence. The question of power is posed: namely, that of the currency of classical aesthetics. Its terms are mere stagings of power and have never been more than an *aesthetic of the static*, which is no match for dynamic art.

*Techno-art is against appearance as being, against power as truth, against nature as necessity. It is for fiction as a significant of change, for the sign as a variable of freedom, for the media as the guest accommodations of nature*. These are programmatical statements which Kant, Hegel and especially Heidegger leave in the dust (*Anti-art is against Heidegger*). Alluding to Foucault, Weibel would like to see *the birth of the gallery* written. He takes art in one breath with the clinic and the prison. The old ontologists kept silent about the existence of these inevitabilities of power so as not to endanger their dominion as an 'implicit system'. Media art too has fallen prey to this, and also *Digitaler Schein* in a certain sense. That media artists are just average electronics consumers who get to play with the refuse of military-technological research is thematized nowhere. If the machines must be made explicit, surely it cannot go unmentioned that the novelty of virtual reality originates from the NASA laboratories? Commercial or political interests in contemporary art can be irritating, but the military influence goes much further, down to the core of hard- and software.

translation LAURA MARTZ



ELVIS PRESLEY



ART FOR A NATURAL AND  
*Allocations*  
ARTIFICIAL ENVIRONMENT

Vito Acconci • Dennis Adams  
Ashley Bickerton • Marinus Boezem  
Chris Burden • Mel Chin  
IFP • Fast Würms  
Peter Fend • Ian Hamilton Finlay  
Fortuyn / O'Brien • Ludger Gerdes  
Piero Gilardi • Jan van Grunsven  
Arno van der Mark • Matt Mullican  
David Nyzio • Paul Perry  
Joke Robaard • Rob Scholte  
Q.S. Serafijn • Mierle Laderman Ukeles  
Herman de Vries • Chen Zhen

*Allocaties*

KUNST VOOR EEN NATUURLIJKE EN KUNSTMATIGE OMGEVING

Tot 11 oktober dagelijks geopend van 9:30 tot 19:00 uur  
Floriade Zoetermeer • Informatie T 079 681992 F: 079 610013

Floriade Zoetermeer NL • Daily from 9:30 AM to 7 PM  
till 11 October 1992 • Info: T: +31 79 681992 F: +31 79 610013

# Calendar

edited by ARIANE SEYDEL

The next Mediamatic calendar will run from September till December 1992. Please send your info before 1 August 1992 to:  
Mediamatic, Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam, the Netherlands, or fax to +31 (0)20 263 793. Thank you.

## AUSTRALIA

### Sydney 13 - 31 October

7th Australian International  
Videofestival. contact: ema,  
P.O.Box 661, Glebe, tel. 5524220

### Sydney 9 - 13 November

TISEA, Third International Symposium on  
Electronic Art. contact: TISEA,  
P.O.Box A307, tel. 3605607

## BRASIL

### Sao Paulo 21 - 27 Sep

9th VideoBrasil International  
Videofestival, multi media works by  
artists from the Southern hemisphere.  
VIDEOPRASIL, Rue Conego Eugenio  
Leite 920, tel. 11 2806031

## CANADA

### Toronto 26 June - 7 Sep

JACK GOLDSTEIN, a Spectacle of  
Technology, paintings; THE POWER  
PLANT, tel. 416 973 4949

### Toronto 26 June - 7 Sep

CARL BEAM: *The Columbus Boat*,  
installation; THE POWER PLANT,  
tel. 416 973 4949

### Toronto 26 June - 7 Sep

*The Creation...of the African-Canadian  
Odyssey*; THE POWER PLANT,  
tel. 416 973 4949

## CZECHOSLOVAKIA

### Cheb 11 - 13 Sep

Computer Art Communication,  
tel. 0 166 22838

## DENMARK

### Odense 1 - 8 Nov

*Festival of Poetry and Images*, Multi  
media. KUNSTHALLEN BRANDTS  
KLÆDEFABRIK, Brandts Passage 37,  
tel. 45 66137897

## FINLAND

### Kemi 26 June - 23 Aug

Individuals, 9 Dutch sculptors, a.o. HANS  
VAN DEN BAN, BERT VAN LOO, JUUL  
SADEE, ARJANNE VAN DER SPEK, TON  
ZWERVER; ROVANIEMIEN TAIDEMUSEO

## FRANCE

### Estavar 23 - 26 July

*Le neuvième festival d'Estavar*.  
tel. 068 047722

## GERMANY

### Bonn 15 - 20 Sep

*Videonale Bonn*, international  
videofestival, tel. 0221 510 24 55

### Freiburg 30 Jun - 30 Aug

6th Videoforum, MEDIENWERKSTATT,  
Konradstr 20, tel. 761 709757

### Kassel 13 June - 20 Sep

*Documenta IX*, with PETER FEND, GARY  
HILL, MARINA ABRAMOVIC, TONY  
OURSNER, BILL VIOLA, FORTUYN O'BRIEN  
and others

### Kassel 13 June - 20 Sep

*Piazza Virtuale*, VAN GOGH TV presents  
television as a two-way  
communication medium and self-  
generating work of art at *Documenta*  
IX. tel. 040 241404

### Osnabrück 2 - 6 September

*European Media Art Festival*, new  
tendencies of international  
experimental and artistic media-  
productions. P.O.Box 1861, tel.  
0541 21658

## GREAT BRITAIN

### Bristol 4 July - 23 Aug

*Heat and Conduct*: new art from  
Tbilisi, Georgia, ARNOLFINI GALLERY,  
16 Narrow Quay, tel. 0272 299191

### Bristol 10 Oct - 15 Nov

*The Becht Collection*, various art works  
since 1970, ARNOLFINI GALLERY,  
16 Narrow Quay, tel. 0272 299191

### London 12 - 31 October

*European Dance Video Season*, to  
coincide with DANCE UMBRELLA.  
RIVERSIDE STUDIOS, Crisp Road,  
Hammersmith, tel. 081 7412132

## JAPAN

### Tokyo 5 June - 2 August

*Exhibition on Air* INGO GUNTHER, video  
installation @ P3 ART AND  
ENVIRONMENT, tel. 03 3353 6866

### Tokyo 17 - 26 July

*Total Hoverty*, exhibition GERALD VAN  
DER KAAP & MISSION INVISIBLE, ART LAB  
@ NEW PIER HALL, tel. 03 5410 3611

## NETHERLANDS

### Amersfoort 5 July - 13 Sep

*Photo Manifesto*, 50 contemporary  
photographers from Russia,  
DE ZONNEHOF tel. 033 - 633034

### Amsterdam 5 June - 31 Aug

*De Grote Utopie*, Russian avant-garde  
1915-1932. STEDELIJK MUSEUM,  
Paulus Potterstraat 13  
tel. 020 5732911

### Amsterdam 19 June - 19 Aug

*Het Beeld van de Eeuw*, sculpture from  
the collection of the STEDELIJK MUSEUM.  
NIEUWE KERK AMSTERDAM,  
tel. 020 6243333

### Amsterdam 22 Aug - 6 Oct

*Brain/Internal Affairs*, international  
art manifestation, a.o.  
GERALD VAN DER KAAP, PAUL PERRY,  
PETER GIELE, RONALD VAN TIENHOVEN,  
JOHN KÖRMELING; OXENAAR STOOP &  
PARTNERS/CULTURAL AFFAIRS,  
tel. 020 6222655

Mediamatic 6 # 4

page 297



DAVID BYRNE

in 1991 in

MONDO 2000

CALENDAR

**Amsterdam 8 - 26 Sep**

RAOUL MARROQUIN, *As the World Turns*, MONTEVIDEO, tel. 020 6237101

**Amsterdam 6 - 31 October**

HANS KERKHOF, *Portaray 3000*<sup>®</sup>, MONTEVIDEO, tel. 020 6237101

**Amsterdam 14 - 22 October**

*Cinekid*, film and television festival for youth aged 4 to 16 years; DE MEERVAART, tel. 020 6247110

**Arnhem 29 July - 23 Aug**

*Lichtschrijven*, exhibition, theme photography. DE GELE RIJDER, Korenmarkt 43, tel. 085 511300

**Den Haag 31 Jul - 13 Sep**

*The Cosmological Pictures*, exhibition GILBERT & GEORGE.

HAAGS GEMEENTE MUSEUM,

Stadhouderslaan 41, tel. 070 3381111

**Eindhoven 28 Aug - 20 Sep**

installations LAURA KIKAUKA/GORDON MONAHAN; APOLLOHUIS, Tongelresestraat 81, tel. 040 440393

**Gorinchem 22 Aug - 6 Oct**

*Brain/Internal Affairs*, international art manifestation with lectures, concerts and symposia (in connection with *Brain/Internal Affairs Amsterdam*) with a.o. GERALD VAN DER KAAP; BEATRIX HOSPITAL tel. 01830 44444

**Haarlem 11 June - 23 Aug**

sculptures LYNNE LEGTE; SCHOUTEN EN DE VRIES, Burgwal 2 tel. 023 331695

**Heerlen 12 July - 13 Sep**

*Double Track*, with a.o. BARBARA KRUGER, MICHELANGELO PISTOLETTO, CINDY SHERMAN, MIRJAM DE ZEEUW; STADSGALERIJ HEERLEN, tel. 045 764449

**Rotterdam 29 Aug - 11 Oct**

exhibition WALKER EVANS & DAN GRAHAM, WITTE DE WIT, tel. 010 4110144

**Rotterdam 30 August**

Lecture CRAIGIE HORSFIELD, ON WALKER EVANS; WITTE DE WIT, tel. 010 4110144

**Rotterdam 5 Sep - 16 Oct**

*Wasteland*, Biennale Photography. PERSPEKTIEF, Sint-Jobsweg 30, tel. 010 4780655

**Rotterdam 12 Sep - 17 Oct**

exhibition, GERALD VAN DER KAAP; 010 4360038

**Rotterdam 17 Oct - 29 Nov**

*Voorwerk 3*, WIM KOK, ROMAN SIGNER, PIA STADTBÄUMER, KOEN THEYS, selection: GOSSE OOSTERHOF, guest curator: HAIM STEINBACH, WITTE DE WIT, tel. 010 4110144

**Rotterdam 18 October**

Lecture STEPHEN PRINA, discussing the program and management of WITTE DE WIT; WITTE DE WIT, tel. 010 4110144

**Rotterdam 21 Sep, 26 Oct, 23 Nov**

*Off Screen (continued)*, work of Rotterdam Film and Video makers, ZAAL DE UNIE, tel. 010 4141666

**Zoetermeer 10 Apr - 11 Oct**

*Allocaties/Allocations*, Art for a Natural and Artificial Environment, sculpture exhibition at the FLORIADÉ, WORLD HORTICULTURAL EXHIBITION, tel. 079 681992

SPAIN

**Barcelona June - Sep**

RICHARD LONG, FUNDACIO ESPAI POBLENOU, Ptge. Saladrigas 5-9, tel. 3 4851909

**Barcelona 2 Jul - 9 Sep**

*Moving Image - Electronic Art*, up-to-date cross-section of the developments and trends of media art. FUNDACIO JOAN MIRO, Parc de Montjuic

**Cadiz 24 Nov - 28 Nov**

*International Video Festival*, tel. 56240103

**Sevilla from April 1991**

*Imago. Fin de siecle in Dutch contemporary Art*, dutch media-art exhibition, THE WORLD EXHIBITION EXPO'92.

**Sevilla 24 - 26 Sep**

4th Plenary meeting of the European Television and Film Forum, theme: television and film in Europe growth or recession? EUROPEAN INSTITUTE FOR THE MEDIA, tel. 061 2732754

SWITZERLAND

**Zürich 25 Aug, 22 Sep, 27 Oct, 24 Nov**

screenings *The Artist's Choice*, videotapes from the collection. KUNSTHAUS ZÜRICH, Heimplatz 1, tel. 01 2516755

Mediamatic 6 # 4

pagina 298



DOUG ENGELBART

in 1990 door

ED KASHI

september  
8 t/m 26

RAUL MARROQUIN

*As the World Turns*

oktober  
6 t/m 31

HANS KERKHOF

*PortaRay 3000*<sup>®</sup>

november  
10 t/m 28

MARC BURKETT

*Equilibrium*

GALERIE RENÉ COELHO

SINGEL 137 - 1012 VJ AMSTERDAM - 020-623.71.01  
galerie geopend dinsdag t/m zaterdag 13 - 18 uur

montevideo

**UITGEVER/PUBLISHER**

Stichting Mediamatic Foundation  
Postbus 17490,  
1001 JL Amsterdam  
The Netherlands,  
tel. +31 (20) 6384534  
fax +31 (20) 6384534

**REDACTIE/EDITORS**

Willem Velthoven  
Jans Possel  
Geert Lovink  
Paul Groot  
Jules Marshall  
Dirk van Weelden

**GASTREDACTEURS/  
GUEST EDITORS**

Max Bruinsma  
Rik Delhaas

**EINDREDACTIE/FINAL EDITING**

Jans Possel  
Jules Marshall

**DRUKWERK/REVIEW SECTION**

Geert Lovink

**KALENDER/CALENDAR**

Ariane Seydel

**CONTRIBUTING EDITORS**

Alfred Birnbaum, Tokyo  
Volker Grassmuck, Tokyo  
Jorinde Seydel, Barcelona

**BESTUUR/BOARD OF DIRECTORS**

Emile Fallaux  
Jouke Kleerebezem  
Bert Mulder  
Jans Possel  
Jaap van Straalen  
Willem Velthoven

**ADVIESRAAD/  
ADVISORY BOARD**

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

**COPYRIGHT 1992**

Mediamatic &  
de auteurs/the authors

**FAVORITE RADIO LOGOS**

Peter Mertens, Amsterdam

**MEDEWERKERS AAN**

**DIT NUMMER/  
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE**

Paolino Accolla, Tokio  
ADILKNO, Amsterdam.  
BILWET, Amsterdam  
Norbert Bolz, Essen  
Rik Delhaas, Utrecht  
Marc Holthof, Deurne  
Arthur Kroker, Montreal  
Heinz-Werner Lawo, Berlin  
Thomas H. Macho,  
Stadtschlaining  
Arjen Mulder, Amsterdam  
NewsRoom Amsterdam  
Ger Peeters, Parikia  
Petra Pijnappels, Amsterdam  
Michael Wetzel, Kassel  
Paul Willemsen,  
Amsterdam/Antwerpen  
Lex Wouterloot, Amsterdam  
Richard Wright, London / NY

**VERTALERS/TRANSLATORS**

Bilwet, Amsterdam (D/GB—NL)  
Jim Boekbinder, A'dam (NL—GB)  
Laura Martz, A'dam (NL—GB)  
Marion Olivier / Gay Wylie,  
Eindhoven (NL—GB)  
Ger Peeters, Nijmegen (D—NL)  
Ann Thursfield-Stinglwagner,  
Bonn (D—GB)

**DESIGN & LAY OUT**

Velthoven Ontwerp Amsterdam  
Willem Velthoven  
Erik Thé  
Reinout Versteeg

**ZETWERK/TYPE-SETTING**

Letter & Lijn, Groningen.

**DRUK/PRINTING**

Drukkerij Giethoorn, Meppel

**BIJDRAGEN**

worden belangstellend  
tegemotgezien. Desalniettemin  
kunnen wij geen  
verantwoordelijkheid aanvaarden  
voor toegezonden tapes, foto's etc.  
Als prijs gesteld wordt op  
terugzending, retourporto  
bijsluiten.

**CONTRIBUTIONS**

are looked forward to with  
interest, though 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**

*Nederland*: Betapress, Gilze /  
Stichting Mediamatic  
*Great Britain*: Central Books,  
London 081-986 4854  
*Spain*: NOA NOA Llibres d'Art,  
Barcelona 93-258 8906  
*Germany*: 235 Video,  
Cologne 0221-523 828  
*Australia*: Manic Ex-Poseur  
Melbourne, Vic. 03-429 1915  
*USA*: Bernhard DeBoer,  
Nutley, NJ 201 667-9300

**ABONNEMENTEN**

4 nummers / issues:

*Nederland/België*:  
particulieren f 50,-  
instellingen/bedrijven f 65,-  
Maak dit bedrag over op giro  
4412210 t.n.v. Mediamatic  
Amsterdam.

Abonnementen kunnen elk  
nummer ingaan en worden  
stilzwijgend verlengd tenzij is  
opgezegd voor verschijnen van  
het laatste nummer van het  
lopende abonnement.

**SUBSCRIPTIONS**

individuals Dfl.68,-  
institutions Dfl.83,-

Subscriptions can start at any  
issue and will be tacitly renewed  
unless terminated before  
publication of the last issue of the  
current subscription.

**DEZE UITGAVE**

is mede mogelijk gemaakt door  
een financiële ondersteuning van  
het Ministerie van wvc en het  
Prins Bernhard Fonds.

**THIS PUBLICATION**

was also made possible by the  
financial support of The Dutch  
Ministry of Culture and the  
Prince Bernhard Fund.

**DANK AAN / THANK YOU**

Art Lab:  
Yukiko Shikata & Yamada san  
Axis: Mitsuhiro Miyazaki  
Luc(as) de Groot  
David d'Heilly  
Bert Hendrix  
Kristi van Riet  
Marjolein Ruij

*Mediamatic 6 # 4*

page 299



ALFRED BIRNBAUM

in 1992 at the

AXIS OFFICES, TOKYO

# NEWS ROOM AMSTERDAM®:

## *No Convincing Media Evidence that the 7 October 1991 Attack on Croatian President Tudjman was by the Yugoslav Air Force*



Mediamatic 6 # 4

pagina 300



MITSIHIRO MIYAZAKI

in 1992 at the

AXIS OFFICES, TOKYO



On 7 October 1991, the day that Croatia and Slovenia could by EC ruling officially commence independence, a sensational news report impacted the world public: that President Tudjman of Croatia, along with his chief aides, narrowly escaped death during a direct attack by Yugoslav army jets on his palace—an attempt, indeed, to assassinate.

Since then there have been some doubts among journalists on the veracity of Tudjman's account. These have been fueled in part by vagueness, and by what has appeared as astonishingly concise damage.

Analysis of published news reports, including television news footage (Croatian & Belgrade tv), from before and after the 7 October 1991 blast at the presidential palace in Zagreb, leads to these conclusions, as of now.

—The blast, along with other damage to the palace, was caused not by aircraft or rockets, presumably from one or two Yugoslav Air Force jets.

—Rather, the blast and other damage were caused by a ground attack on the palace, including an evident shoot-out within the palace grounds.

—Mr. Tudjman has blamed the Yugoslav Air Force in order to rally public support around him and his national independence campaign.

—The date of the attack is significant and critical, and would reasonably be a time for last-minute power struggles within Croatia. There could be little motive for an attack on this memorable date from outside.

Given that in Germany there have been projections of a future "Donau-Monarchy" incorporating Croatia and Slovenia together with Austria and Hungary (Bunte und Welt am Sonntag), and given the immediate German and Austrian comparison of the blast to the 1914 Serbian assassination of the Austrian crown prince (Die Welt), we conclude that there is substantial support from outside Croatia for a leadership that is rather more subordinate to them than independent—more to the right.

We therefore conclude that the situation in Yugoslavia is much more dangerous than a mere civil war, and that on 7 October 1991 – the official date of EC-sanctioned Croatian independence – a coup was attempted by the far right, supporting restoration of a Habsburg-style or German-subordinated regime, at the presidential palace. Note, for example, the published proposals for a 6 to 8 nation Deutsche Mark bloc.

Close examination of the video news footage yields these observations.

1. Nothing in the visual evidence of a bomb blast indicates that it was caused by a high-speed incoming rocket, let alone four rockets as sometimes reported. Rather, it appears to have taken place from inside.

2. When a number of officials, including plainclothed security agents, left the entrance to the palace grounds, they did so with extreme caution and attention to

possible attack from around them. They even hurried up, as if to disperse quickly. This does not evidence concern for an air attack so much as for a ground attack. This conforms with the very high number of heavily armed guards escorting news reporters and Mr. Tudjman throughout the palace.

3. A press conference was held by Yugoslav army officials two days later in which they explained, with video footage, that the recorded visual evidence of a bomb blast does not conform with what aircraft would do. Croatian TV news footage was used for proof. Commentary was led by an explosives expert and an air force officer, with demonstration footage.

4. At the press conference, it was noted that the names of the people on the attack-inquiry commission appointed by the-then Yugoslav president, a Croatian, were completely undisclosed.

5. As far as we know, no air attack was ever made at any other time in Zagreb, and the progress of the battlefield activity indicates not an intention to either attack or endanger Zagreb but rather to cut off vital rail and road links from Zagreb to territories which are contestably not belonging to Croatia. Fighting at Vukovar and Karlovac are part of attempts to dismember Croatia and re-draw the republics' borders.

6. Smoke marks inside the palace courtyard suggest a blast inside, confined to one or two corners, probably accomplished by dynamite, rather than a high-temperature blast from an incoming rocket.

7. The walls of the palace courtyard are pocked with scattered small holes, which appear to result from either gunfire or dynamite (grenade) blasts, and certainly would not be caused by aircraft firing rockets.

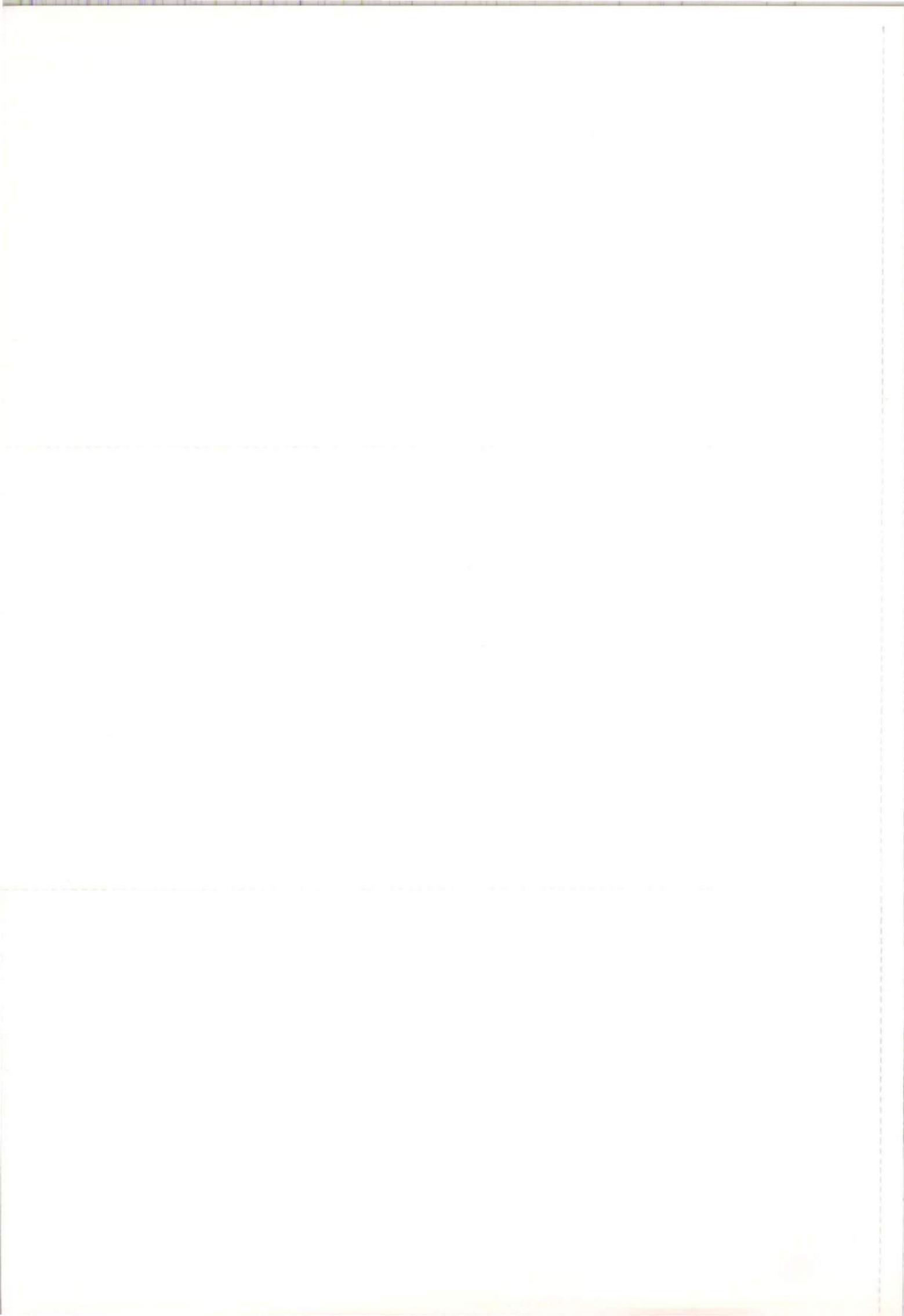
8. The repeated footage of the waiting BMW limousine leaves a residue of suspicion that some attempt was made on the courtyard at about the time the Croatian officials would have been driven through it. The damage is virtually nil, not that caused by an incoming rocket.

9. News footage released by Croatian TV (HTV) emphasises an emotional patriotic reference to a painting of (apparently) Croatian nobility. This would serve to help build support for Tudjman and his vision of national independence, as opposed to a more rightist regime.

10. A fortnight before the bomb blast, as news reports say, an automobile with four right-wing Croatian political figures was shot up, leaving three dead. This would of course spawn a fresh counter-attack—best timed for just when the republic would officially gain independence.

Altogether, it seems more likely to us that the events of 7 October 1991 in Zagreb were part of an internal struggle, chiefly between the extreme right and more moderate leadership of Mr. Tudjman, rather than a part of the struggle over Croatian territory—all far from Zagreb—between Croatian and then federal-Yugoslav forces.









NL J 15 — AUSTRALIA \$ 10 — BELGIE BF 300 — BRD DM 10 — CANADA \$ 10 — SPAIN PT 1000 — GREAT BRITAIN L 5 — USA \$ 9



ISSN 09 207 86 4



9 770920 786001