



Mediamatic vol.4#3 - Voorjaar / Spring 1990

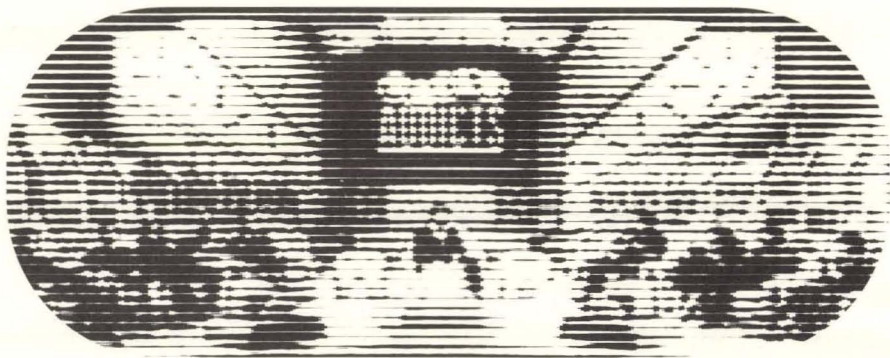
NL f 12.50 - AUSTRALIA \$8 - BELGIE BF250 - BRD DM13 - CANADA \$8 - SPAIN PT850 - GREAT BRITAIN £4 - USA \$7



- 96 - ANNA ABRAHAMS, BIBI DE BRUIJN *Through the Telly and what Mrs. Toy found there*
- 101 - ERRKI HUHTAMO *Gulliver in Figurine Land*
- 106 - RAYMOND BELLOUR *Entre-Image* The Bellour Fragments
- 109 - JORINDE SEYDEL *Face to Face with Fame* Is it Memorex, or is it Live?
- 114 - BILWET / ADILKNO *Intelligente Media*
- 118 - ARJEN MULDER *Body Conspiracy* Blackeggs
- 125 - FRED WAGEMANS *We Deal in Real*
- 130 - PETER FEND *The Fend Faxes*
- 135 - JOS DE PUTTER *TV Dante* Beyond Interpretation
- 139 - TOM PHILLIPS *The Dante Sheets*
- 143 - FRIEDEMANN MALSCH *Ambiguous Figures* James Coleman, The MIT Project
- 150 - RAF CUSTERS *Maybe this Time (I win)* Verdeel en Heers / Divide and Rule
- 154 - GER PEETERS *The Perfect Machine* TV in the Nuclear Age
- 155 - LEX WOUTERLOOT *La Logique de l'Usage*
- 157 - MARGA BIJVOET *Postmodern Currents* Art and Artists in the Age of Electronic Media
- 159 - *printed matter* rest
- 161 - ARIANE SEYDEL *kalender / calendar*
- 164 - DIETER DANIELS *rectificatie /rectification*
- 166 - *colophon*

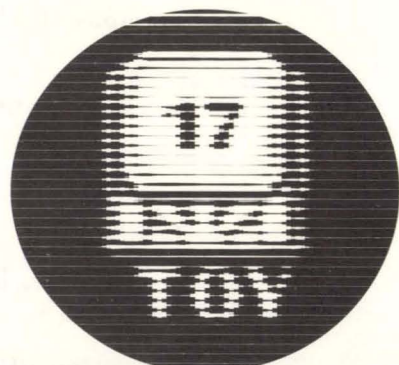
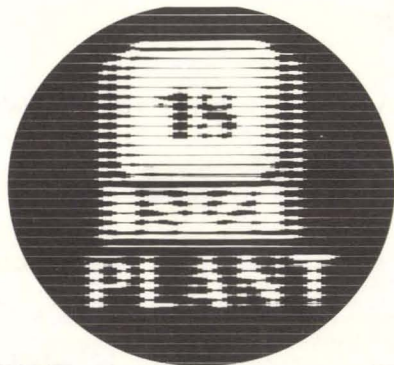
Through the Telly and what Mrs Toy found there

Ze had de hele dag de televisie al aan gehad,
maar zo was het toch wel veel knusser.



Mediamatic
96
1014 2

☞ She had had the television on all day,
but now everything was much cozier.



Mrs. Toy sat contentedly in her own chair in front of the telly surrounded by her entire family. The washing-up done, tea and biscuits on the table, knitting on her lap.

BLUE BAND Horrace shouted suddenly. Dammit, she would have known that herself. Without warning her, they had already started doing *Let's play guess the advertisement*. But no need to get cross. Not until after the news would things get really serious. LIPTON! shrieked Prudence. Clever pants, thought Mrs Toy.

As the signature tune to *Telly addicts* sounded, Mrs Toy started to come alive. Here she was far and away the best of her family. *Television's toughest programme*, a quiz with questions on all kinds of British and American television series - and she nearly always knew the right answer. *Quiet now everyone*. The over-familiar brightly coloured little television appeared on the screen. Aeroplanes, chairs, glasses and countless other things disappeared into it. The little set must have incredible suction power!

For her too, it had a strong appeal. She had already asked herself so often what would happen if she let go of her chair and just let herself be swept along. She had already played the game so often, but what would it really be like in there? It looks just like home, except that they are looking in the opposite direction to us. What would there be behind the edge of the television screen? Would the compère really be the sympathetic boy he seems to be... and would he smell nice? For *that* is just the kind of thing you don't know. Wouldn't it be nice if you could let your-self be sucked through that screen, just to fly through that lovely telly and see what it's like to be part of *Telly Addicts* for once.

Mrs Toy just had time to say, *let's pretend we're in the quiz*, before everything became misty and a strong wind began to blow. One moment she was still sitting in front of the television and the next she was in a thick fog. *Oh, phantoms in the mist if I'm not mistaken*, she said. But it wasn't a mist that surrounded her - the television screen was slowly melting away. When the glass had gone completely soft, she let herself be blown through it. Before she knew what was happening, she was shuffling cautiously along *Telly Addict Street* in the direction of the television chairs. Just like our street, she thought, only here it is day on one side and night on the other. In the distance she saw the compère striding towards her. *Glad you were able to come, Mrs Toy*, he said, holding out his hand while she sniffed him as inconspicuously as possible. At least that wasn't a disappointment.

Wouldn't it be funny if the whole of Gloucester was watching me now on television. And tomorrow everyone would say, *did you see Mrs Toy on the telly too, wasn't she fantastic?* And as she was walking past, on her way to the grocer, they would nudge each other and smile at her admiringly. Hey look, isn't that Horrace and Prudence sunk deeply into the tv chairs reserved for the quiz candidates? And her son-in-law Perry? How did they get there? She wanted to ask the quiz master, but he shouted

that he had no 'sound' and disappeared. However he certainly had 'sound', she could hear him herself.

What she was used to seeing on television every week seemed to resemble her own living room even more now that everything was bigger. But one glance at the part that always remains hidden from the viewer at home made it clear to her that the similarity didn't go very far. It could do with a good clean here. *What a mess!* Grumbling to herself, Mrs Toy pushed one of the doors open and peeped inside. Goodness me, these houses weren't houses at all, merely painted cardboard facades: fake. And behind the cardboard, electric leads were lying about all over the place waiting for someone to fall over them. Mrs Toy was just about to start clearing up when she heard her name being called. The game was obviously about to begin.

Two steps in the direction of the chairs were enough to take her along the whole street, when she knew without a doubt that the one in Gloucester was at least a couple of hundred yards long. She stopped for a moment because she felt a bit dizzy. *Quick, quicker, quickest*, shouted the compère dragging her along with him. *Where is your badge?* he asked. *She hasn't got one, she came flying through the television*, the audience explained.

The compère straightened his moustache. *It would have been better to have come by train at your age.*

Mrs Toy wanted to protest but didn't really know what to say so she sat down in the first chair she came to.

Thundering laughter arose from the audience: she had sat down in the compère's chair, who came forward and spoke sternly to the offenders.

If you by any chance think you're here to be amused, he said, *then you will be the ones to pay. On the contrary, it's the other way around entirely. We pay you to clap so that the people at home can amuse themselves.* The audience looked embarrassed.

We're very sorry, they said in chorus and began to clap obediently. After all money is money, they all thought together. The compère grinned, *on the contrary*, he muttered into his moustache and lifted Mrs Toy from his chair.

Mrs Toy landed with a bang in the empty tv chair among her family. Mum in the middle where she belongs, because mothers are in fact the very best *Telly Addicts*. *What is your name, actually?* whispered the compère in her ear, your first name, I mean. *My name is Mrs Gladys Toy - Courtesy, of course.* Surely he didn't think that she wouldn't know that. Next question. *How old did you say you were?* *Sixty-one.* Wrong, yelled the compère, *you didn't mention your age yet!* Oh dear, she'd have to be careful. She was thoroughly mixed up. That's what you get from living the other way round. The four of them were in fact sitting in front of a television as usual, but at home Horrace sat on her left and Prudence on her right, and now it was just the other way around. Was it so strange then that an ordinary person got in a bit of a muddle. Where were her smelling salts?

Somebody shouted *ACTION!* and everything started happening very quickly: the lights went on, the signature tune sounded and the audience clapped for the compère.



Mrs Toy zat tevreden te midden van haar hele gezin in haar eigen stoel voor de buis. Afwas gedaan, thee en kaakjes op tafel, breiwerk op schoot...

BLUE BAND! schreeuwde Horrace ineens. Verdikkeme, die had ze zelf ook wel geweten. Zonder haar te waarschuwen waren ze al begonnen met *Laten we doen dat je moest raden welke reclame het was*. Niet boos worden maar. Straks na het journaal werd het pas echt serieus. *LIPTON!* krijste Prudence. Wijsneus, dacht Mrs Toy.

Bij de openingstune van *Telly addicts* bloeide Mrs Toy op. Hier was zij buiten kijf het hele gezin de baas. *Television's toughest programme*, een kwis met vragen over allerlei Britse en Amerikaanse televisieseries - en zij wist bijna altijd het goede antwoord. *Stil jongens*. Op het scherm verscheen het overbekende vrolijk gekleurde televisietje. Erin verdwenen vliegtuigen, stoelen, brillen, en nog veel meer. Het toestelletje moest wel een enorme zuigkracht hebben!

Ook voor haar had het een sterke aantrekkingskracht. Ze had zich al zo vaak afgevraagd wat er zou gebeuren als ze haar stoel zou loslaten en zich gewoon zou laten meevoeren. Ze had al zo vaak het spel meegespeeld, maar hoe zou het daar in het echt zijn? Het lijkt precies als bij ons thuis, behalve dat zij daar net de andere kant op kijken dan wij. Wat zou er achter de rand van het televisiescherm zijn? Zou die presentator echt zo'n sympathieke jongen zijn... en zou hij wel lekker ruiken? Want *dat* weet je dus niet. Wat zou het enig zijn als je je door dat scherm kon laten opzuigen, zomaar dwars door dat leuke teeveetje kon vliegen en een keer een kijkje kon nemen bij *Telly Addicts*.

Laten we doen alsof wij in de quiz zaten, zei Mrs Toy nog, toen alles mistig werd en het flink begon te waaien. Zo zat ze nog voor de televisie, en zo bevond ze zich in een dichte nevel. *Oei, witte wieven als ik het niet mis heb*, zei ze. Maar de mist om haar heen was geen mist - het televisiescherm smolt langzaam weg. Toen het glas helemaal zacht geworden was, liet ze zich erdoorheen waaien. Voor ze goed en wel door had wat haar overkwam, schuifelde ze voorzichtig door *Telly Addict Street*, in de richting van de televisiestoelen. Net onze eigen straat, dacht ze, alleen is het hier aan de ene kant dag en aan de andere nacht. Ze zag in de verte de presentator op haar afstevnen. *Blij dat u heeft kunnen komen Mrs Toy*, zei hij, terwijl hij zijn hand uitstak en zij hem zo onopvallend mogelijk besnoof. Dàt viel tenminste alvast reuze mee.

Wat zou het lollig zijn als heel Gloucester nu naar me zat te kijken op televisie. En iedereen zou de volgende dag zeggen *Hebben jullie ook Mrs Toy op teevee gezien, wat was ze verdraaid goed he!* En als ze dan langs zou lopen, op weg naar de kruidenier, dan zouden ze elkaar aanstoten en haar bewonderend toelachen. Maar kijk, het leek wel of daar Horrace en Prudence zaten, diep weggezakt in de teeveestoelen die bestemd waren voor de quizkandidaten. En haar schoonzoon Perry? Hoe kon dat nou. Ze wilde het vragen aan de quizmaster, maar die riep dat hij *geen gehuid* had en verdween. Toch had hij best geluid, ze

hoorde hem toch zelf.

Wat ze iedere week op televisie zag, leek, nu alles groter was dan op teevee, nóg meer op haar eigen huiskamer. Maar een blik op het deel dat voor de kijker thuis altijd verborgen blijft, maakte haar duidelijk dat de gelijkenis niet ver strekte. Het kon hier wel een goede beurt gebruiken. *Wat een troep!* Mompelend duwde Mrs Toy tegen een van de deuren, om binnen eens een kijkje te nemen. Tjeetje, deze huizen waren helemaal geen huizen, maar op karton geschilderde gevels: nep. En achter het karton lagen overal snoeren, daar kon iemand nog wel eens een flinke smak over maken. Mrs Toy wilde net beginnen met opruimen, toen ze haar naam hoorde roepen. Het spel ging zeker beginnen.

Toen ze twee stappen in de richting van de stoelen deed was ze de hele straat al door, en dat terwijl die in Gloucester wel een paar honderd meter lang is, dat wist ze zeker. Ze stond even stil omdat ze zich een beetje duizelig voelde. *Snel, sneller, snelst*, riep de presentator en sleurde haar mee. *Waar is uw naamkaartje?* vroeg hij. *Heeft ze niet, ze is door de televisie gevlogen*, werd er vanuit het publiek uitgelegd. De presentator zette zijn snor recht. *U had beter met de trein kunnen komen, op uw leeftijd*.

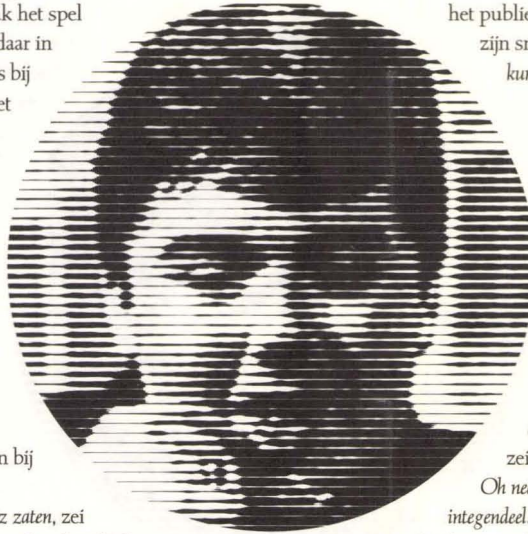
Mrs Toy wilde tegensputteren, maar ze wist eigenlijk niet wat ze moest zeggen en ging dus maar zitten in de eerste de beste stoel die ze zag. Vanuit het publiek steeg een donderend gelach op: ze was in de stoel van de presentator gaan zitten. Deze liep naar voren en sprak de lachers streng toe. *Als jullie soms denken dat wij hier zijn om jullie te amuseren*, zei hij, *dan zullen jullie moeten betalen*.

Oh nee, het is helemaal andersom, integendeel. Wij betalen jullie om te klappen, zodat de mensen thuis zich kunnen amuseren. Het

publiek keek beschaamd. *Het spijt ons ten zeerste*, zei het in koor en begon braaf te klappen. Want geld is geld, dacht het in koor. De presentator grijnsde, *Integendeel*, mompelde hij in zijn snor en tilde Mrs Toy uit zijn stoel.

Pardoes kwam Mrs Toy in de lege teeveestoel tussen haar familie terecht. Mams in het midden, zoals dat hoort, want moeders zijn namelijk de allerbeste *Telly Addicts*. *Hoe heet u eigenlijk?* fluisterde de presentator in haar oor. *Uw voornaam bedoel ik. Wel, mijn naam is Mrs Gladys Toy-Courtesy* natuurlijk. Hij dacht toch niet dat ze die niet zou weten. Volgende vraag. *Hoe oud zei u dat u was?* *Eenenzestig jaar*. *Fout*, gilte de presentator, *U heeft nog niets over uw leeftijd gezegd!* Oh jee, ze moest op haar tellen passen. Ze was behoorlijk in de war. Dat kwam natuurlijk van het andersom leven. Ze zaten wel gewoon met zijn viertjes voor een televisie, maar zat thuis Horrace links van haar en Prudence rechts, nu was het net andersom. Was het gek dat een gewoon mens daar een beetje draaierig van werd. Waar was haar vlugzout?

Iemand riep *ACTIE!* en toen ging alles ineens heel snel: de lichten gingen aan, de openingstune klonk en het publiek applaudisseerde voor de presentator. Ze begon zich nu wel op haar gemak te voelen, neuriede het bekende melodietje zachtjes mee en keek vrolijk om zich



She now began to feel at ease, she hummed the familiar melody softly with the others and looked around happily. While the other candidates were being introduced, her confidence grew. She could cope with those Plants, they didn't look all that smart. And then it was their turn. *And these are the Toys*. The game had begun.

The ultimate television programme challenged the ultimate television viewer in the field of television, on television. The one had the advantage of the archives, the other had to draw on his memory. Any programme could crop up, there was only one taboo: *Telly Addicts*. Who was going to win...

The first round, questions on comedy fragments, went off smoothly. She certainly knew her subject there: she knew the only right answer to four of the five questions. On *Telly Addicts* mum was the champion. The question in the next round, in which fellow telly addicts outside the studio give cryptic descriptions of television personalities, was a really tough one. A young man said: *He could have done with a lift*. A mischievous girl added: *He left no fingerprints because he wore white gloves*. She had no idea - a gentleman burglar? *His job had its ups and downs*. That made it clear. It had to be Hudson. Good, three more points. But unfortunately, the Plants were not as stupid as they looked. The score was even and the tension mounted.

During the drama fragments everything threatened to go wrong. Good gracious, wherever did that clip come from? She never watched westerns. She threw a hopeful glance at Perry, the family cowboy. The slob was asleep again. Horrace thumped him, and after some arguing they arrived at the right answer together: *Big Valley*.

During *Vintage*, the golden oldies, she pulled herself together. *What could Tex Tucker's magic feathers do?* Without any hesitation she said: *They made both his revolvers go off and his dog and horse talk*. The audience was flabbergasted. Mrs Toy was the best *Telly Addict* ever! Made reckless by this success, she answered the *Titles and Times* question too quickly and everything went to pieces. She gave not only the wrong title but the wrong tune as well. A wave of disappointment washed over the audience. This was not supposed to happen - of course she knew the right answer. The compère sniggered. Don't lose control now, she would make up for it and ensure that Gloucester would be proud of her tomorrow.

On to the next round, *channel hopping*. In this round you could expect anything. She chose channel 6 using the *hoover doover*. Channel 10 appeared on the screen. This was wrong of course, but in her short television career she had already grown accustomed to this kind of thing. All of a sudden, the compère rose up behind her. *A big one or a small one?* That meant a props question. Completely taken by surprise, she stuttered: *A big one please*, and before she knew what was happening a sort of gas-ring appeared on her lap. *Who does this prop belong to?* She hadn't a clue. *The Swedish Chef*, she said making a wild guess, a question mark written all over her face. The audience roared. *You're*

right, that's wrong. You obviously don't watch enough television, sneered the compère, who else could this belong to but - the Interceptor! The next question was for Prudence. She chose channel 4 and promptly channel 9 flashed up: *Sing the Sig. Sing the Dynasty intro*, the compère read from his notes. Luckily the whole family was allowed to help Prudence answer this question. In chorus, the Toys started up the *Dallas* theme. Wrong again. It was going to be a close finish. The compère explained: *Apart from the score, nothing has changed yet. Between the Toys and the Plants there is a gap of no less than three points against the Toys. Can they still catch up? They have ONE chance left...The spotlight round in which within one minute each member of the family in turn comes under the spotlight and has to answer three questions.*

The Plants had to go first in this race against time, in which every second counts. Mrs Toy saw to her pleasure how panic set in. They made a few silly mistakes and lingered over questions they did not know. Now it was the Toy's turn. Lights out, spotlights on. The questions were fired at them at breakneck speed. *Fast, faster, fastest*, the compère spurred them on. When it was Mrs Toy's

turn she realised that she would have to get all her three questions right to win the game - and she had only eight seconds to go.

The compère's moustache quivered with tension. Without any sign of hesitation - *Mission Impossible, Terry Wogan, Zachary Smith!* - she brought the quiz to a glorious end. The children beamed at her and Horrace patted her shoulder: *Well done, mum! What fun*, said Mrs Toy. Who would ever have thought that I would win *Telly Addicts* one day! She

acknowledged her applause. First she smiled a bit stiffly. She didn't quite know how to deal with her new status. But before long she was clapping and cheering with the others. Later she would say, *Oh... it was rather fun there in the television* (and she would make her favourite gesture, smoothing her hand over her hair), *only it was so hot under those lights...* Meanwhile, the applause was swelling. *Loud, louder, loudest!* shrieked the compère. It quickly became so loud that it drowned her own cheering. Good heavens, what a rumpus. Far away in the background she heard the fabulous prizes she had won being announced. Exactly what, she couldn't make out, the applause drowned everything.

What causes thunder? hissed the compère in her ear. *Lightning*, she said, *oh no, the other way around*. She honestly didn't know any more. What's said is said, she heard the compère say. *Lightning* began to flash all around. A whirlwind sprang up - she had been through this before. Soon she was flying through the mist again. The thunder died down and she could hear Perry snoring. It became louder and clearer by the second. *You shouldn't snore so loudly young man, it's extremely bad manners*, said Mrs Toy, rubbing her eyes and looking around in amazement. Her knitting had fallen to the floor and the biscuits were all finished. Luckily no-one had noticed her temporary absence.

translation GAY WYLIE and MARION OLIVIER

[the BBC will resume broadcasting *Telly Addicts* after the summer]



heen. Terwijl de tegenkandidaten werden voorgesteld groeide haar zelfvertrouwen. Die Plants zou ze wel aankunnen, ze zagen er niet al te snugger uit. Toen waren ze zelf aan de beurt. *En dit zijn dus de Toys!* Het spel was begonnen.

Het ultieme televisieprogramma daagde de ultieme televisiekijker uit op het gebied van televisie, op televisie. De een had het voordeel van de archieven, de ander moest putten uit zijn geheugen. Alle programma's konden aan bod komen, slechts een was taboe: *Telly Addicts*. Wie zou er winnen...

De eerste ronde, vragen over comedy-fragmenten, liep gesmeerd. En òf ze daar verstand van had: op vier van de vijf vragen wist zij het enig juiste antwoord. Bij *Telly Addicts* was moeders de baas. De vraag van de volgende ronde, waarbij *Fellow Telly Addicts* op straat cryptische omschrijvingen geven van televisiepersonages, was een echt nadenkertje. Een jongeman zei: *Een lift zou hem goed van pas zijn gekomen*. Een guitig meisje voegde hier aan toe: *Hij liet geen vingerafdrukken achter, omdat hij witte handschoenen droeg*. Ze had geen idee - een gentlemaninbreker? *Zijn werk had zijn ups en downs*. Dat was duidelijke taal. Het moest wel Hudson zijn. Mooi weer drie punten binnen. Maar de Plants waren helaas nog niet zo stom als ze er uitzagen. De stand was gelijk en de spanning te snijden.

Bij de drama-fragmenten dreigde het mis te gaan. Goeie grutten, waarvan was dat nou een stukje. Ze keek nooit naar westerns. Hoopvol keek ze naar Perry, de cowboy van de familie. Daar zat die slampamper weer te slapen. Horrace gaf hem een dreun, en na wat geruzie kwamen ze samen tot het juiste antwoord: *Big Valley*.

Bij *Vintage*, de gouwe oudjes, herstelde ze zich. *Wat konden de magische veren van Tex Tucker?* Zonder aarzelen zei ze: *Ze lieten zijn twee revolvers afgaan en zijn hond en paard praten*. Het publiek was verbijsterd. Mrs Toy was de beste *Telly addict* aller tijden! Overmoedig geworden door dit succes gaf ze bij *Titles and Tunes* te snel antwoord en liet zo alles in de soep lopen. Ze noemde zowel de foute *title* als de foute *tune*. Een golf van teleurstelling overspoelde het publiek. Maar zo hoorde het niet te gaan - ze wist het antwoord best wel. De presentator gniffelde. Nu niet de controle verliezen, ze zou het wel goed maken en zorgen dat Gloucester morgen trots op haar zou zijn.

Op naar de volgende ronde, het *channelhopping*. Hierin kon je alles verwachten. Met de *hover doover* koos ze kanaal 6. Op het scherm verscheen kanaal 10. Dit klopte natuurlijk niet, maar ze was ondertussen al wel het een en ander gewend, zo in de televisie. Plotsklaps dook de presentator achter haar op. *Een grote of een kleine?* Een attributenvraag dus. Overdonderd stamelde ze: *Een grote alstublieft* en voor ze het wist zat ze met een soort gasstel op schoot. *Bij wie hoort deze prop?* Al sloeg je haar dood. *The Swedish Chef*, gokte ze met een hoofd als een vraagteken. Het publiek brulde. *U heeft gelijk, dat is het niet, integendeel. U kijkt vast niet genoeg televisie, spotte de*

presentator, *aan wie kan dit anders toebehoren dan aan de - Interceptor!* De volgende vraag was voor Prudence. Zij koos kanaal 4 en prompt flitste kanaal 9 op: *Sing de Sig. Zing de Dynasty-intro*, las de presentator van zijn briefje. Gelukkig mocht de hele familie Prudence bij het beantwoorden van deze vraag helpen. In koor zetten de Toys de *Dallas*-tune in. Weer mis. Het ging erom spannen. De presentator lichtte toe: *Behalve de score is er nog niets veranderd. Tussen de Toys en de Plants gaapt een gat van wel drie punten in het nadeel van de Toys. Zou dit nog te overbruggen zijn. Ze hebben nog EEN kans... De spotlightronde, waarin binnen één minuut ieder familielid om de beurt onder de spots komt en drie vragen moet beantwoorden.*

Eerst moesten de Plants deze race tegen de tijd afleggen, waarin iedere seconde telt. Mrs Toy zag tot haar genoegen de paniek toeslaan. Ze maakten een paar stomme fouten en draalden bij vragen die ze niet wisten. Nu waren de Toys aan de beurt. De lampen gingen uit, de spots aan. In een razend tempo werden de vragen op ze afgevuurd. *Snel, sneller, snelst*, spoorde de presentator ze aan. Toen Mrs Toy aan de beurt was, realiseerde ze zich dat ze alledrie haar vragen goed moest hebben om te winnen - en ze had nog slechts acht seconden te gaan. De snor van de presentator trilde van spanning. Zonder enig teken van onzekerheid - *Mission Impossible, Terry Wogan, Zachary Smith!* - bracht ze de quiz tot een glorieus einde. De kinderen keken haar stralend aan en Horrace gaf haar een schouderklopje: *Goed gedaan, mams! Wat enig*, zei Mrs Toy. Wie had nou gedacht dat ik nog eens *Telly Addicts*-winnares zou worden! Ze nam haar applaus in ontvangst. Eerst glimlachte ze nog wat stijfjes. Ze wist niet goed welk gedrag het beste bij haar nieuwe status paste. Maar al snel klapte ze vrolijk jubelend mee. Later zou ze zeggen, *Oh... het was best aardig daar in de televisie* (en dan maakte ze haar favoriete gebaar, met de hand langs het haar), *het was alleen zo warm onder die lampen...* Ondertussen zwol het applaus aan. *Hard, harder, hardst!* krijsde de presentator. Het werd snel zo hard dat het haar eigen gejubel overstemde. Lieve hemeltje, wat een herrie. Ver op de achtergrond hoorde ze omroepen welke fantastische prijzen ze had gewonnen. Wat precies verstond ze niet, het applaus overdonderde alles.

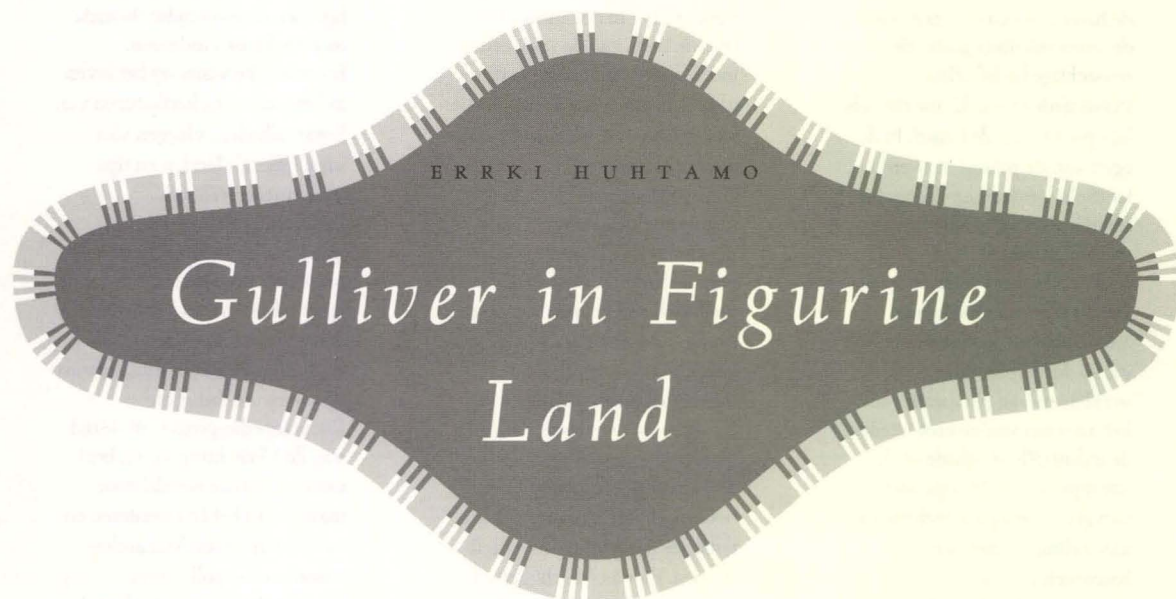
Wat is de oorzaak van de donder? siste de presentator in haar oor. *Bliksem*, zei ze, *of nee, net andersom*. Ze wist het werkelijk niet meer. *Eens gezegd, blijft gezegd*, hoorde ze de presentator zeggen. En het begon te bliksemen dat het een lieve lust was. Er stak een wervelstorm op - dit had ze al eerder meegemaakt. Weldra vloog ze weer door de mist. De donder verstomde en ze hoorde Perry snurken. Het werd iedere seconde luider en duidelijker. *Je zou niet zo luidruchtig moeten snurken jongen, het is hoogst onbeleefd*, zei Mrs Toy terwijl ze haar ogen uitwreef en verbaasd om zich heen keek. Haar breiwerk lag op de grond en de kaakjes waren op. Gelukkig had niemand haar tijdelijke afwezigheid opgemerkt.

[na de zomer zal de *BBC Telly Addicts* weer wekelijks uitzenden]



In de tweede helft van de 19de eeuw en de eerste decennia van deze eeuw onderging de antropomorfe, op menselijke maten gebaseerde waarnemingswereld van de westerse mens een ingrijpende verandering: het grote werd nog groter en het kleine nog kleiner. De wereld kreeg gulliveriaanse verhoudingen.

► In the second half of the 19th century and the first few decades of this century, a radical change in the anthropomorphic, human-sized based world of perception of Western man took place: the big became even bigger and the small even smaller. The world took on gulliverian proportions.



► As a symbol of this development one could consider the phenomenon of the world exhibit. New gigantic iron constructions hid a multitude of mass produced, useful and ornamental articles and thronging crowds. A strange logic connected the enormous proportions of the Eiffel Tower with the miniature model which fitted into the hands of the exhibition visitor. A gigantic hot air balloon transformed into a tiny dot as it took off to heaven. In the passengers' eyes the landscape became larger and at the same time, shrunk to a paltry empire of lilliputians.

It is known that many related development processes have exerted their influence on this increasing and diminishing of perspectives: the rise of big cities, the industrial revolution and mass production, the rise of large crowds, technical inventions; new building techniques, transportation means, mechanical reproduction techniques, such as lithography, photography and

film. The gulliverisation of the world occurred in both capitalistic and socialistic, in both 'democratic' and 'totalitarian' societies.

This break through from big to bigger has received more attention, in general, than that from small to smaller: they are also not comparable. The exhibition *FIGURINE! Pubblicità, arte, collezionismo e industria 1867-1985* in the Palazzo Reale in Milan, held from the end of October 1989 to the beginning of 1990, offered the occasion to examine the dynamics between the big and the small from the point of view of the latter.

Trade Cards

The subject of the exhibition in Milan was the smallest of the smallest: trade cards. From the second half of the last century through the present, they were brought on the market together with the most divergent products;

from bouillon to cigarettes and chewing gum. The exhibit showed how close these trade cards, trivial pieces of paper for non collectors, can be related to the cultural context of their time.

The origin of the *figurine* (trade cards) is undetachably bounded to the change in culture of the second half of the 19th century, with the idea of using 'pretty pictures' to stimulate and systematize the production of goods. Chromolithography offered the technical possibility of even printing pictures in 12 colours in large quantities. The picture produced in this way appeared on calendars, images of saints, labels, advertisement cards from shops, matchboxes and chocolate wrappers. Approximately in 1880 began the practice of putting the pictures, which were part of a larger series, finally in the packing itself. Pioneers in this field were the German meat-processing company Liebig, the Swiss chocolate company Suchard and its German competitor Stollwerck. In

Als symbool van deze ontwikkeling zou je het fenomeen wereldtentoonstelling kunnen zien. Nieuwe gigantische ijzeren constructies verborgen in hun binnenste een veelheid aan massageproduceerde gebruiks- en siervoorwerpen en dringende mensenmassa's. Een vreemde logica verbond de enorme afmetingen van de Eiffeltoren met het miniatuurmodel, dat in de hand van een bezoeker van de tentoonstelling paste. Een reusachtige luchtballon veranderde in een kleine stip, als hij opsteeg naar de hemel. In de ogen van de passagiers werd het landschap ruimer en kromp het tegelijkertijd tot een nietig rijk van lilliputters.

Zoals bekend oefenden vele met elkaar samenhangende ontwikkelingsprocessen invloed uit op dit vergroten en verkleinen van perspectieven: het ontstaan van de grote steden, de industriële revolutie en de massaproductie, de opkomst van grote menigten, technische uitvindingen - nieuwe bouwtechnieken, vervoermiddelen, mechanische reproductietechnieken zoals lithografie, fotografie en film. De vergulliverisering van de wereld kwam zowel in kapitalistische als socialistische, zowel in democratische als totalitaire maatschappijen voor.

Deze doorbraak van groot naar groter heeft in het algemeen veel meer aandacht gekregen dan die van klein naar kleiner; ze zijn dan ook niet te vergelijken. De tentoonstelling *Figurine! Pubblicità, arte, collezionismo e industria 1867-1985* in het Palazzo Reale in Milaan, die van eind oktober 1989 tot begin 1990 geopend was, bood gelegenheid om de dynamiek tussen het grote en het kleine te bekijken vanuit het oogpunt van dat laatste.

Verzamelplaatjes

Het onderwerp van de tentoonstelling in Milaan was het kleinste van het kleinste: verzamelplaatjes, waarmee men vanaf de tweede helft van de vorige eeuw tot op heden de

meest uiteenlopende producten op de markt heeft gebracht, van bouillon tot sigaretten en kauwgom. De tentoonstelling toonde aan hoe nauw deze verzamelplaatjes, die voor niet-verzamelaars onbenullige papiertjes zijn, kunnen samenhangen met de culturele context van hun tijd.

Het ontstaan van de *figurine* (verzamelplaatjes) is onlosmakelijk verbonden met verandering in de cultuur in de tweede helft van de 19de eeuw, met het idee om mooie plaatjes te gaan gebruiken om de produktie van goederen te stimuleren en te systematiseren. De chromolithografie bood de technische mogelijkheid zelfs plaatjes in 12 kleuren in grote hoeveelheden te drukken. De op deze manier geproduceerde plaatjes verschenen op kalenders, heiligenbeelden, etiketten, reclamekaartjes van winkels, lucifersdoosjes en chocoladeverpakkingen. Rond 1880 begon men plaatjes, die onderdeel van een serie waren, tenslotte in de verpakking zelf te doen. Pioniers op dit gebied waren de Duitse vleesverwerkingsfabriek Liebig, de Zwitserse chocoldefabriek Suchard en zijn Duitse concurrent Stollwerck. In de Verenigde Staten begon men met de zogenaamde *Cigarette Cards*-traditie, ofwel de gewoonte om verzamelplaatjes in pakjes sigaretten te doen. Deze traditie breidde zich rond de eeuwwisseling uit naar Engeland, waar deze werd gebruikt als hulpmiddel in de strijd om het tabaksmonopolie.

De verzamelplaatjes waren de tovertrucs van het opkomend industrieel kapitalisme. Ze maakten van de consumptie een verzamelhobby en verborgen hun massaproductie achter plaatjesseries. Het toverwoord was *Biedermeier*, dat zich presenteerde als het tegenovergestelde van het monsterlijke van de industriële revolutie; als gezellig, intiem en kleinschalig. In zo'n milieu (reëel of ideaal) werden de *figurine* in albums verzameld, in

dozen bewaard, geruild als tijdverdrijf of gebruikt als speelfiches

Sterren in Zakformaat

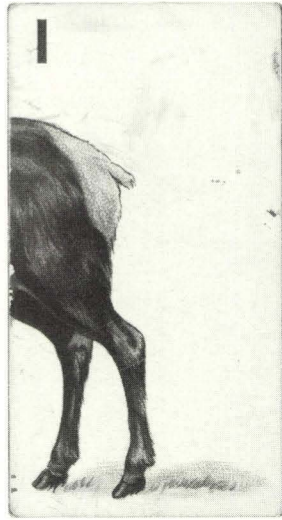
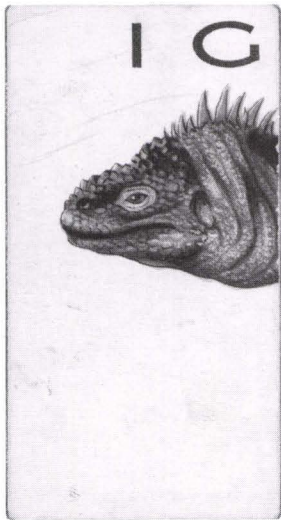
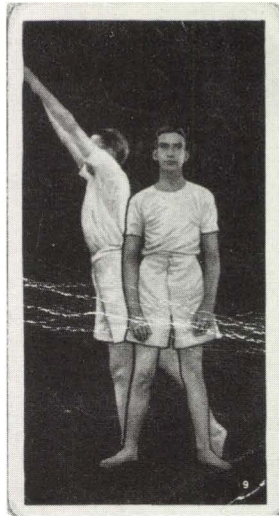
De thema's van de *figurine* breidden zich uit. Ze omvatten een traditioneel repertoire van populaire onderwerpen als het dieren- en plantenrijk, de kosmos, karakteristieke en beroemde figuren. Hierbij hoorden de eigentijdse thema's: technische uitvindingen, futuristische visies op het leven in het jaar 2000, karikaturen van beroemdheden, vlaggen van verschillende landen en tips voor tuinonderhoud. Langzamerhand verschenen naast de chromolithografie echte foto's van filmsterren, sporthelden en verschillende delen van de wereld.

De *figurine* zetten zo, bewust of onbewust, het grote Encyclopedie-project uit de tijd van de Verlichting voort, bezit nemend van de wereld door middel van het fragmenteren en rubriceren ervan. Met andere woorden: het collectieve streven, dat Roland Barthes al zag beginnen bij de Zondvloed, *waarbij de mens de diersoorten moest benoemen en ze moest scheiden van hun natuurlijke omgeving*. De verzamelplaatjes prenten de verzamelaar een wereldbeeld in, waarin de dingen in relatie tot andere dingen een vaste plaats, een oorzaak en een gevolg, hadden.

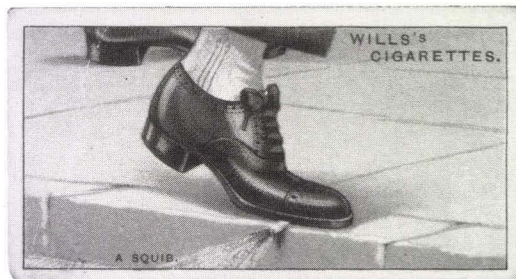
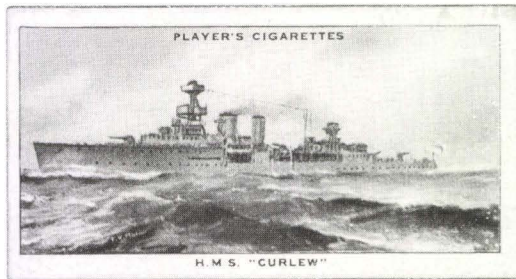
De gulliveriaanse dynamiek tussen het grote en het kleine kwam het boeiendst tot uiting in de plaatjes van filmsterren die vanaf ongeveer 1920 een van de meest verbreide en langdurige *figurine*-soorten vormden. De bovennatuurlijk grote gezichten die vanaf het witte doek de bioscoop inkeken krompen opeens tot de grootte van een vingertop ineen. Het object van verre verering was plotseling hier, heel tastbaar!

Deze plaatjes hadden een taak in de verwachtingen, beloften en lust opwekkende machinerie, waarmee de sterrencultus hooggehouden werd. Maar ze konden, als ze net als foto's van

GULLIVER IN FIGURINE LAND



Mediamatic
103
vol. 4 #3



NATIONAL FITNESS

A SERIES OF 50 EXERCISES BY THE WELL-KNOWN EXPERT CAPT. F. A. WESTER

NUMBER 9 (FOR MEN)

Spine and Lungs

Feet astride, hands on front of thighs, arms loose, swing arms upwards, at the same time turn body to right and rise on toes of left foot. Stretch body fully upwards, straightening spine. Inhale as arms rise, hold the stretch, counting five slowly. Turn front, exhaling and letting arms fall, swing arms up to left, at the same time rising on toes of right foot. Breathe evenly, counting five slowly between repetitions.

ARDATH TOBACCO CO., LTD.
Manufacturers of
STATE EXPRESS
and **ARDATH CIGARETTES**

THIS SURFACE IS ADHESIVE. ASK YOUR TOBACCONIST FOR THE ATTRACTIVE ALBUM (PRICE ONE PENNY) SPECIALLY PREPARED TO HOLD THE COMPLETE SERIES

FILM STARS

THIRD SERIES

10

BETTE DAVIS
(W. D. & H. O. WILLS Patron)

Bette Davis first starred in April 1914. In 1908, in Boston, she and Elizabeth School dramas gave way to dramatic and dancing to music, and Bette Davis began to sing. Given a Hollywood contract, she made no great sensation. The contract lapsed, and she had her York when George Arliss asked her to sing on the stage. She has acted in thirty-one films, winning the American Academy Award in 1935 for her work in *"The Sign of the Cross"*. Other notable films are *"Kid Chicago"*, *"The Love I'm After"*, *"That Certain Woman"*, *"Jezebel"* and *"The Sisters"*.

JOHN PLAYER & SONS
BRANCH OF THE IMPERIAL TOBACCO CO. (OF GREAT BRITAIN & IRELAND), LTD.

"ANIMALLOYS"
AN UN-NATURAL HISTORY SERIES
-48 SUBJECTS - NUMBER 42

This card shows a section of a well-known animal, the sections needed to complete the animal appearing on two other cards. The complete series comprises 16 animals, each in three sections, and by mixing the sections you can produce a large number of strange creatures with amusing names.

W. D. & H. O. WILLS
ISSUED BY THE IMPERIAL TOBACCO CO. (OF GREAT BRITAIN & IRELAND), LIMITED.

"ANIMALLOYS"
AN UN-NATURAL HISTORY SERIES
48 SUBJECTS - NUMBER 5

This card shows a section of a well-known animal, the sections needed to complete the animal appearing on two other cards. The complete series comprises 16 animals, each in three sections, and by mixing the sections you can produce a large number of strange creatures with amusing names.

W. D. & H. O. WILLS
ISSUED BY THE IMPERIAL TOBACCO CO. (OF GREAT BRITAIN & IRELAND), LIMITED.

"ANIMALLOYS"
AN UN-NATURAL HISTORY SERIES
48 SUBJECTS - NUMBER 16

This card shows a section of a well-known animal, the sections needed to complete the animal appearing on two other cards. The complete series comprises 16 animals, each in three sections, and by mixing the sections you can produce a large number of strange creatures with amusing names.

W. D. & H. O. WILLS
ISSUED BY THE IMPERIAL TOBACCO CO. (OF GREAT BRITAIN & IRELAND), LIMITED.

THIS SURFACE IS ADHESIVE. ASK YOUR TOBACCONIST FOR THE ATTRACTIVE ALBUM (PRICE ONE PENNY) SPECIALLY PREPARED TO HOLD THE COMPLETE SERIES

MODERN NAVAL CRAFT

A SERIES OF 50

9

H.M.S. "CURLEW"
British Anti-aircraft Cruiser, "Coventry" Class

H.M.S. *Curlew* was built under the Emergency War Programme in 1916 and completed in 1917, by Vickers, as a light cruiser. This ship and the *Coventry* were reconstructed and re-armed in 1935 to fit them for the special duties of anti-aircraft vessels. Thus their armament consists of a large number of rapid fire anti-aircraft guns, including ten 4-inch guns on high-angle mountings, supported by multiple machine guns and a number of other weapons. H.M.S. *Curlew* has a speed of 29 knots on 40,000 h.p., a displacement of 4,290 tons, and carries a crew of 400. Six other vessels of similar type are to undergo conversion to anti-aircraft cruisers.

JOHN PLAYER & SONS
BRANCH OF THE IMPERIAL TOBACCO CO. (OF GREAT BRITAIN & IRELAND), LTD.

50 DAVID WILLSS 42

WILLSS CIGARETTES
3rd SERIES OF 50

DO YOU KNOW
why a Squib explodes with a bang?

When we put a match to a Squib we set fire to a chemical mixture made of materials which when burnt produce a large volume of gas in a very short time. As this volume of gas, heated by the burning, becomes extremely hot it tends to expand rapidly, and so the pressure inside the cardboard tube becomes tremendous and quickly bursts the Squib with a loud bang. Sometimes a boy will put his foot on one end of the Squib. This, of course, still further reduces the space, and so tends to increase the pressure and the loudness of the explosion.

W.D. & H.O. WILLS
ISSUED BY THE IMPERIAL TOBACCO CO. (OF GREAT BRITAIN & IRELAND), LTD.

Mediamatic
for
vol. 4 #3

de eigen familie in de portefeuille bewaard werden, meer zijn dan slechts een plaatje: de vertegenwoordiger van iemand die er niet was, bijna een deel van diegene, een middel om hetgene aan te raken, dat aanraking uit de weg ging. De vaak benadrukte religieuze eigenschappen van de sterrencultus komen misschien juist in figurine van filmsterren tot uiting.

Propaganda

Het meest verrassende van de *Figurine*-tentoonstelling was misschien wel de rol van de verzamelplaatjes in de propagandamachine van Nazi-Duitsland. De officiële *Cigaretten-Bilderdienst*, die door Joseph Goebbels was opgezet, produceerde series plaatjes bij sigaretten, die de nazi-ideologie moesten inprenten volgens de traditie van de Encyclopedisten. De onderwerpen waren onder andere het leven van Hitler, nazi-uniformen, de bevrijding van Oostenrijk en de Duitse strijdkrachten. Behalve de door Leni Riefenstahl geregistreerde film *Olympia* creëerde men ook een serie plaatjes bij sigaretten, die de Olympische Spelen van Berlijn afbeelden. Voor de verschillende series maakte men verzamelalbums, die van veel tekst waren voorzien.

De nazi's begrepen, dat men bij de nationaal-politieke opvoeding in een totalitaire maatschappij behalve aan de staatsmedia ook aandacht moest schenken aan kanalen, die onbeduidend leken. Volksrituelen en monumentale architectuur werden verkleind tot Biedermeier-afmetingen op plaatjes bij sigaretten. Ongetwijfeld hadden ze behalve een pedagogische en een propagandistische ook een sacrale functie: de figurine van de Führer en zijn rijk namen de plaats in van die van heiligenbeelden en filmsterren.

vertaling PETRI HOOGENDIJK
PAUL VAN LINDE
HERMAN VAN KEULEN

the United States the Cigarette Card tradition had begun: the custom of enclosing trade cards in cigarette packages. This tradition spread to England around the turn of the century, where it was used as a tool in the fight for the tobacco monopoly.

The trade cards were the magic trick of rising industrial capitalism. They made a collector's hobby out of consumption and hid its mass production behind picture series. The magic word was *Biedermeier*, which presented itself as the opposite to the monstrosity of the industrial revolution, in being cozy, intimate, and small-scaled. In such an environment (realistic or ideal) the figurine were collected in albums, saved in boxes, traded as a past time, or used as play units.

Pocket Stars

The themes of the figurine expanded. They included a traditional repertoire of popular subjects, such as the plant and animal kingdom, the cosmos, and characteristic and famous figures. This included current themes: technical inventions, futuristic visions of life in the year 2000, caricatures of the famous, flags from different countries, and tips for garden maintenance. Gradually, along with the chromolithography, 'real photos' depicting film stars, sports heroes, and various parts of the world appeared.

The figurine carried on in this way, consciously or unconsciously, the great Encyclopedia-project from the time of the Enlightenment, taking possession of the world through fragmentation and categorization. In other words, the collective aspiration, which Roland Barthes viewed as beginning with *The Flood, in which men had to give names to the sorts of animals and had to separate them from their natural surroundings*. The trade cards impressed the collectors with a world picture in which things had a fixed place in relation to other things, a cause and effect.

The gulliverian dynamics between the big and the small shows most fascinating in the pictures of film stars which from

approximately 1920, became one of the most widely spread and long lasting type of figurine. The supernaturally large faces, which peered into the cinema hall from the white screen suddenly shrunk to the size of a fingertip: the object of adoration from afar suddenly was close and very tangible.

These pictures had an assignment in the expectations, promises and lust-evoking machinery with which the star cult was maintained. But they could be, if kept just like family pictures in the wallet, more than just a picture: the representation of someone who wasn't there, almost a part of that someone, a way of touching that thing which avoided being touched. Perhaps the religious qualities often emphasized of the star cult is apparent especially in the figurine from film stars.

Propaganda

The most surprising from the figurine exhibit was perhaps the role of trade cards in the propaganda machinery of Nazi-Germany. The official *Cigaretten-Bilderdienst*, which was set up by Joseph Goebbels, produced series of pictures with cigarettes, which had to impress the nazi-ideology in the tradition of the Encyclopedists. Subjects were, for example, the life of Hitler, nazi uniforms, the 'liberation' of Austria and the German army forces. Along with Leni Riefenstahl's film *Olympia*, they also created a series of pictures, included in cigarette packages, which depicted the Olympic games of Berlin. Collector's albums, provided with a great deal of text were made for the various series.

The nazis understood that, with a national/political education in a totalitarian society, along with the state media, one must also give attention to seemingly insignificant channels. Popular rituals and monumental architecture were reduced to *Biedermeier* proportions on pictures with cigarettes. Undoubtedly they had, aside from a pedantic and a propagandist function, also a sacred one: the figurines of the Führer and his empire replaced the images of saints and film stars.

translation LINDA POLLACK

Entre-Image

THE BELLOUR FRAGMENTS

In hoeverre kunnen we nog spreken van de specificiteit van een bepaald medium?

☛ To what extent can we still speak of the specificity of a medium?

Bestaan er bijvoorbeeld nog films die honderd procent film zijn, foto's die te beschrijven zijn puur in termen van fotografie? En hebben die ooit wel bestaan?

Zelfs in de films van Hitchcock - cinema in optima forma - zijn er momenten waarop het medium van binnenuit wordt becommentarieerd, waarop een ander medium het woord overneemt of er het geheime centrum van uitmaakt. Zoals in *Vertigo* van Hitchcock het mysterie geconcentreerd lijkt te zijn in het schilderij van een vrouw. Of zoals in *Psycho* een klein schilderij, waarop heel even maar het tafereel van de badende Suzanne en de oude man is te zien, commentaar levert op het voyeurisme van Anthony Perkins: door een *peephole* achter het schilderij gluurt hij naar de naakte vrouw die op het punt staat haar fameuze en fatale douche te nemen.

Je zou gemakkelijk een prachtige inventaris kunnen opmaken van de relatie tussen film en tentoonstelling. Raymond Bellour presenteerde op 29 januari een eerste schets van zo'n soort anthologie, een project waaraan hij werkt in samenwerking met Witte de With, het nieuwe kunstcentrum in Rotterdam. Het gaat om een *soort eerste, open inventaris van mogelijkheden waarmee het lichaam en de blik van het personage en de camera zich situeren in verhouding tot de verzameling objecten in diverse tentoonstellingsvormen.*

Verscheidene bekende filmfragmenten passeerden de revue: de opening van het wassenbeeldenmuseum in *The Mystery of the Wax Museum* van Michael Curtiz; de rondleiding door een museum voor beeldhouwkunst in Rossellini's *Viaggio in Italia*, waarbij Ingrid Bergman belaagd wordt door de indringende blikken van de sculpturen; het hilarisch versnelde museumbezoek in *Bande à part* van Jean-Luc Godard. Deze inventaris zal uiteindelijk moeten uitmonden in een videofilm over tentoonstellingsmomenten in klassieke en hedendaagse speelfilms.

Voor Bellour is dit diffuse gebied tussen filmkunst en gefilmde kunst niet simpelweg een extra veld van onderzoek, maar een tussengebied dat zich noodzakelijkerwijs aftekent wanneer de specificiteit en de interne coherentie van de verschillende media (film, fotografie, literatuur, beeldende kunst) verloren zijn gegaan. De specifieke media zijn verdwenen, wat overblijft zijn de tussengebieden, de tussenbeelden of *entre-images* waar video, het medium dat nooit last heeft gehad van enige interne coherentie, heel goed raad mee weet.

De hiernaast afgebeelde lijst geeft een voorlopig overzicht van de fragmenten waarmee Bellour gaat werken. De aantekeningen zijn van Chris Dercon en Marco Müller.

☛ Are there any films left which can be called 'one hundred per cent film'? Or photographs which can be described exclusively in terms of photography? Have there ever been any?

Even in Hitchcock's films - cinema in optima forma - there are moments in which the medium comments on itself, or in which another medium takes over the message or becomes its secret nucleus. As in *Vertigo* for example, in which the mystery seems to be concentrated in a painting of a woman. Or as the little painting in *Psycho*, in which we fleetingly see the bathing Suzanne and the old man, comments on Anthony Perkins' voyeurism: he peers through a peephole behind the painting at the woman who is just about to begin taking her famous, fatal shower.

It should be easy to draw up a splendid inventory of the relationship between film and the exhibition of art. Raymond Bellour presented the first sketch of such an anthology on January 29th, a project which he's working on in collaboration with Witte de With, the new art center in Rotterdam. The idea is to make a sort of preliminary, open inventory of the various possible ways in which the camera and the body and expression of a character can be situated with respect to the various forms of the collective exhibition of objects.

Various well-known film fragments were passed in review: the opening of the wax museum in *The Mystery of the Wax Museum* by Michael Curtiz; the tour of a museum of sculpture in Rossellini's *Viaggio in Italia*, in which Ingrid Bergman is menacingly surrounded by the sculptures' penetrating gazes; the hilarious, high-speed visit to the museum in Jean-Luc Godard's *Bande à part*.

For Bellour, this diffuse area between film art and filmed art is not simply a new field for research, but an enclave which comes into being as an automatic consequence of the various media's (film, photography, literature, the visual arts) loss of specificity and internal coherence. The specific media have disappeared; what's left are the in-between areas, the images-in-between or *entre-images*, which video, the medium which has never been burdened with any internal coherence, can put to good use.

The list reproduced opposite gives a tentative overview of the fragments with which Bellour will be working. The notes on it are by Chris Dercon of Witte de With & Marco Müller of Film Festival Rotterdam.

translation JIM BOEKBINDER

SENT BY: ROTTERDAM, KUNSTSTICHTING; 23-11-89 4:37PM; 31104135195 (* # 8031 20 263793; # 1

~~Il s'agit de~~
 Pascal Bonitzer ^{Cinema, peinture, Gump} K. Bellour ^{Cinema, photo-video}
 → Peinture et cinéma
 Laurent Paris 3 "sepeis" Temps précieux
 "l'œil interminable" ordre
 → Cinéma et peinture Loure. la nouvelle valeur
 parmi le problème semi-dopé

Liste de films pour l'Exposition

présentation Jan 29
 De l'Unité

- 3000,-
 haut hôtel
 26-27-28

- OK - Fritz Lang, Scarlet Street, 1945
 (exposition des tableaux supposés de l'héroïne dans une galerie)
- OK - Jean Renoir, La chienne, 1931
 (même situation traitée une première fois par Renoir de façon plus elliptique)
- OK - Roberto Rossellini, Viaggio in Italia, 1953
 (la visite par l'héroïne du musée napolitain de sculpture et des monuments funéraires dans une église)
- OK - Michelangelo Antonioni, L'avventura, 1960
 (l'héroïne errant dans une galerie d'art pendant que le couple fait l'amour à l'étage au-dessus)
- Chris Marker, La Jetée, 1962
 (le couple visitant le Musée d'Histoire Naturelle de Paris)
- OK - Alfred Hitchcock, Vertigo, 1958
 (le tableau de Carlota Valdes longuement contemplé par l'héroïne puis par le héros dans un musée de San Francisco)
- ? - Jean-Luc Godard, Bande à part, 1964
 (le Louvre visité en deux minutes par les trois héros)
- OK - Alain Resnais, Hiroshima mon amour, 1959
 (le Musée de la bombe atomique à Hiroshima, monté en parallèle avec la scène d'amour dans l'hôtel entre les deux héros)
- OK - Federico Fellini, La città delle donne, 1980
 (le couloir-exposition des photos de femmes allumées et éteintes par le héros dans la maison de son ami collectionneur)
- OK - Michael Curtiz, The Mystery of the Wax Museum, 1933
 (le vernissage du musée de cire)
- OK - Wim Wenders, L'ami américain, 1977
 (Nicholas Ray regardant l'exposition de ses œuvres)
- OK - Alfred Hitchcock, Topaze, 1969
 (la filature du héros par un agent secret dans un musée d'art traditionnel)

FAX
 020-263793



R. Bellour. [29/1/90
De Unie ?
Tyd]

- OK - Brian de Palma, Dressed to Kill, 1980
(l'héroïne poursuivie par l'assassin dans un musée)
- OK - Alfred Hitchcock, Suspicion, 1941
(le tableau cubiste exposé dans l'appartement du couple et regardé de façon insistante par les deux policiers lors de leur enquête)
- Alain Fleisher, Le musée de Chantilly, 1987 →
(film documentaire, consacré aux principes de l'exposition dans les anciens musées)
- Michael Snow, One Second in Montreal, 1969 → Canadian Council
(l'exposition de photographies)

OK - Alfred Hitchcock, Rebecca (1939)
(la galerie des portraits de famille dans l'escalier)
(et aussi le tableau envahissant: celui de Rebecca)

OK - Orson Welles, Citizen Kane (1941)
(les collections de Xanadu)

(- Batman → m. (d) Canon)
(la séquence dans le musée, avec caviardage des toiles)

- Marcel Lherbier, La nuit fantastique (1942)
(une scène de rêve qui se déroule au Louvre)

OK - Eric Rohmer, Reinette et Mirabelle (1985)
(la 4ème épisode se déroule dans une galerie de peinture)

OK - Alain Bergala, Où que tu sois (1986) → Raymond
(une visite des Offices)

- Alfred Hitchcock, Blackmail (1929)
(la poursuite du héros dans la section Egypte du British Museum)

- J.L. Godard, Pensier ? → trape.

- Hirschel Gordon Lewis → USA.
↳ Renée Puffer
Wiesendamm 10 A
CH-4057 Basel
Tel. 061 65 27 59
2000 MANIACS

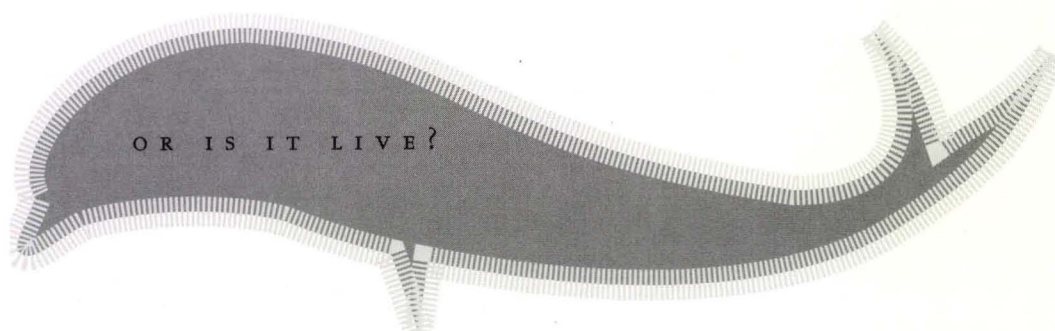


• from *The Making of a Wax Statue: Phase 5:*

Implanting the hair. After the glass eyes are placed
in the hollow wax head, real hair is implanted piece
by piece. After this it is cut and styled.



Face to Face with Fame



Mediamatic
109
vol. 4 # 3

uit *Het Maken van een Wassen Beeld: Fase 5: Het*
inplanten van het haar. Nadat de glazen ogen
in het holle wassen hoofd zijn aangebracht,
wordt echt haar, haar voor haar ingeplant.
Daarna wordt het in model geknipt en gekapt.

Op een aantal Amsterdamse trams zijn de levensgrote, illustere tronies van Michael Jackson, Boris Becker en Marilyn Monroe aangebracht: De Roem van het zwarte popidool, de rode tennismachine en de dode filmster moet verleiden tot een bezoek aan het panopticum van *Madame Tussaud*, waar de muziek steeds opnieuw begint, de wedstrijd nooit afgelopen is en de dood niet telt. Zij behoren tot het selecte gezelschap Groten dat zich daar dag en nacht ophoudt.

Ik besluit tot mijn eerste bezoek aan het museum en wring me, te midden van toeristen, verwachtingsvol naar binnen. In de *Spiegelzaal*, erezaal, hangen Wereldleiders uit heden en verleden rond: ze staan er een beetje verloren en desolaat bij, alsof ze elkaar niet willen kennen en plichtsgetrouw wachten tot ze een grote gymzaal in mogen, om hun middenstandsexamen te doen. Alleen de oude Wilhelmina is goed gezeteld en

FASE 1: HET MAKEN VAN HET GERAAMTE. ALS ALLE NODIGE INFORMATIE IS VERZAMELD EN DE POSE BESLIST IS, MAAKT DE BEELDHOUWER EEN METALEN FRAME OM DE KLEI TE ONDERSTEUNEN.

overziet rustig het gebeuren rondom haar. Achterin, elk aan weerszijde van een deurpost, staan Drees en Luns als twee aftandse en ondermaatse suppoosten gestuurd door een 65+ uitzendplan.

Na de werelden van Jeroen Bosch en Rembrandt, na de grote ogen van Anne Frank, wordt *Madame Tussaud's* allengs heel wat minder ernstig en maken Helden uit de kleurrijke wereld van sport en show acte de présence. Eenzaam in een hoek rijdt Yvonne van Gennip eeuwig haar wereldrecord, aangemoedigd door een hysterische sportverslaggever. Tussen de Sterren bevinden zich ook hele kleine, zoals Gerard Joling die ik ervan verdenk dat hij, door zo stil mogelijk te staan, zichzelf als wassen beeld nabootst.

Expositie van de Leegte

Terug bij de Leaders probeer ik - oog in oog met Kohl en Lubbers, representanten van de firma List & Bedrog - te huiveren van afschu, maar teleurgesteld merk ik dat er van enige emotie geen sprake is. Hun uiterlijk verraadt niets: ik zie twee willekeurige, niet al te aantrekkelijke, mannen. Terwijl traditionele portretten en standbeelden de veronderstelde eigenschappen, vroomheid, heldhaftigheid, rijkdom, macht of - zeldzamer - ziekelijkheid, decadentie en valsheid, van de afgebeelde persoon vaak overdrijven (het bedrog natuurlijk niet schuwend), om het nageslacht zodoende iets 'gedenkwaardigs' te vertellen, ontbreekt het de wassen beelden - afgezien van een frappante, uiterlijke 'gelijkenis' - nagenoeg aan elke boodschap en pretentie: Ze onthullen even weinig als ze verhullen. De historische figuren hebben door

FASE 6: HET KLEUREN VAN DE WAS. WATERVERF EN SOMS MAKE-UP WORDEN DOOR DE BEELDHOUWER OP HET GEZICHT

AANGEBRACHT. HIJ IS OOK DEGENE, DIE DE UITEINDELIJKE VERANTWOORDELIJKHEID HEEFT VOOR DE HELE FIGUUR EN KLEDING.

het aureool van de geschiedenis nog de charme van het 'Antieke', en zijn nog 'voorstellingen' (wie heeft Jeroen Bosch ooit in het echt gezien?). De contemporaine zijn slechts weke omhulsels zonder inhoud en daarom niet provocerend. Ze bestaan louter bij de gratie van het zo 'echt' mogelijk lijken. 'Echt' in de zin van fysiognomisch, driedimensionaal realisme, verstoken van elke dubbelzinnigheid. (Het is makkelijk voorstelbaar dat het wassenbeeldenmuseum eens wordt vervangen door het 'Kloonpaleis', alwaar levende replica's - culminaties van levensechtheid - van Belangwekkende Figuren zich gewillig laten knijpen.) Doordat niet één dimensie ontbreekt, ontbreekt de betovering die het 'bedrog van de schijn' kan uitoefenen. Ondanks de 'gelijkenis' stellen ze niemand voor: pure verschijningen die door de ironie van een 'teveel' aan realiteit, geen eigen realiteit bezitten,

hun aanwezigheid uitsluitend gelegitimeerd zien door de Roem van de prototypen, die in de meeste gevallen vluchtig is (zodat Gerard Joling over twee jaar weer gesmolten wordt).

FASE 2: BOETSEREN IN KLEI. DE BEELDHOUWER BOUWT DE GEHELE FIGUUR OP UIT KLEI.

Oskar Kokoschka was zo in de ban van Alma Mahler, die hij echter niet kon bezitten, dat hij een pop van haar liet maken, die de exacte belichaming van zijn verlangens en fantasieën moest zijn. Hij was over het resultaat

echter bitter teleurgesteld. Misschien had de poppenmaakster zijn instructies te letterlijk uitgevoerd, zodat de 'levensechte' pop de kunstenaar onmogelijk nog kon verleiden. Als er niets meer te raden overblijft, elke sluier is opgelicht en het verlangen vervuld, doet de obsceniteit haar intrede.

In *Madame Tussaud's* valt er niets te gedenken of te herdenken, geen enkele gewichtige zin, maar wordt het feest van de tautologie der herkenning gevierd: *Ach ja, daar heb je de Paus. Wat griezelig, hij lijkt net echt.* De wassen Paus lokt zelfs de gelovigen niet uit tot het slaan van een kruisje, evenmin prikkelt hij tot juichend enthousiasme of neerbuigend misprijzen. En dat is lelijk is en op een aardappel lijkt, dat wisten we al. Het punt is dat er geen echte Paus bestaat. Hij is een krantenfoto, een tv-verschijning met een mijter op, én een wassen beeld gemaakt naar zijn imago. In zwembroek of balletpak is hij nergens.

De tentoonstelling beroemdheden roept minder gevoelens op dan de dierentuin, waar de geëxposeerde soorten nog onverbiddelijk mededogen en respect afdwingen, als fiere exemplen, restanten van de dood.

De uitgestelde Dood

De apathische beeldengroepen nodigen echter wel uit tot een ander illusionistisch spel, dat van het fantaseren



On a number of Amsterdam trams, life size illustrious mugs of Michael Jackson, Boris Becker, and Marilyn Monroe are put up. The glory of the black pop idol, the red headed tennis machine, and the dead movie star must seduce in order to bring a visit to the wax works of *Madame Tussaud*, where the music starts all over again, the game is never finished, and death doesn't count. They belong to the select company of Giants that stay there day and night.

I decided to pay my first visit to the museum and wriggle myself inside, in between the tourists, full with expectations. In the *Hall of Mirrors*, the hall of honour. World Leaders of past and present are hung about: they stand a bit lost and desolate, as if they don't want to know each other, and dutifully wait until they are allowed to enter the big gym hall, to take their tradesman's exams. Only the elder Wilhelmina is well seated and

PHASE 1: THE MAKING OF THE SKELETON. WHEN ALL NECESSARY INFORMATION IS COLLECTED AND THE POSE HAS BEEN DECIDED, THE SCULPTOR MAKES A METAL FRAME TO SUPPORT THE CLAY.

calmly surveys the events around her. In the back, on both sides of the door post, stand Drees and Luns (notable Dutch political figures) as two dilapidated undersized guards sent by a senior citizens employment agency. After the worlds of Hieronymus Bosch and Rembrandt, and the big eyes of Anne Frank, *Madame Tussaud's* gradually becomes much less serious, and heroes from the colourful world of sport and show make 'acte de présence'. Alone in a corner, Yvonne van Gennip eternally skates her world record, encouraged by a hysterical sports announcer. Among The Stars, one also finds the minor stars, such as the Dutch singer Gerard Joling, whom I suspect to be imitating himself as a wax statue by standing as still as possible.

Exhibition of Emptiness

Back among the Leaders I try - eye to eye with Kohl and Lubbers, representatives of the firm Trick & Fraud - to shiver from horror, but disappointed I notice that there is no mention of any emotion. Their outward appearance reveals nothing: I see two arbitrary, not all too attractive men. Although traditional portraits and statues exaggerate the assumed qualities - piety, heroism, affluence, power or - more seldom - morbidity, decadence, and viciousness - from the portrayed person (not eschewing the fraud, of course) in order to tell posterity something memorable, the wax statues are missing almost any message and pretension apart from a striking outward resemblance: they reveal just as little as they hide. The historical figures still have, through

PHASE 6: THE COLOURING OF THE WAX. WATER-COLOUR AND SOMETIMES MAKE-UP ARE APPLIED TO THE FACE BY THE SCULPTOR. HE IS ALSO THE ONE WHO HAS FINAL RESPONSIBILITY FOR THE TOTAL FIGURE AND CLOTHING

the aureole of history, the charm of the 'Antique', and yet are still 'representations' (who's ever seen Hieronymus Bosch for real?). The contemporaries are just weak wrappings without content and are therefore not provoking. They exist just by the grace of looking as 'real' as possible. 'Real' in the sense of physiognomic, three dimensional realism, devoid of any ambiguity (it's quite imaginable that the wax museum will one day be replaced by the 'Clone Palace', culminations with living replicas - culminations of the living truth - from important Figures that willingly let themselves be pinched). Because not even one dimension is missing, the fascination which can exercise the 'fraud of semblance' is absent. In spite of the 'resemblance', they don't represent anyone: pure appearances which, through the irony of 'too much' reality, don't possess their own reality. Their presence is legitimized only through the Fame of the prototypes, which, in most cases is fleeting (so that Gerard Joling will be melted down again in two years).



PHASE 2: MODELLING IN CLAY. THE SCULPTOR BUILDS THE TOTAL FIGURE UP FROM CLAY.

Oscar Kokoschka was so obsessed by Alma Mahler, who he never could possess, that he had a doll made up of her, which was to have been the exact embodiment of his desires and fantasies. However, the results left him bitterly disappointed. Maybe the doll maker had followed his instructions too literally, so that the true-to-life doll couldn't possibly seduce the artist. When there is nothing left to the imagination, when every veil is lifted and the desire is fulfilled, the obscenity takes over.

At *Madame Tussaud's*, there is nothing to remember or to commemorate, no single important sentence, but it becomes a feast of the tautology of recognition. *Ah yes, there's the Pope. How horrible, he looks just like real.* The wax Pope doesn't even provoke the believers to cross themselves, no more than he stimulates cheering enthusiasm or condescending disapproval. That he's ugly and he looks like a potato, we already know. The point is that a real Pope doesn't exist. He is a newspaper photo, a TV appearance with a mitre, and a wax statue made after his image. In swimming trunks or a ballet costume he is nothing.

The show of the famous summons up less feelings than the zoo, where the exhibited sorts still compel inexorable compassion and respect, as proud examples, remnants of death.

buiten alle causale samenhang: Zoals in Museo De Cera, het wassenbeeldenmuseum van Barcelona, waar Miro en Picasso samen over één werktafel gebogen staan, ieder over een meesterwerk in wording, gadeslagen door een onbewogen Velasquez. Of cynischer, zoals in de groep

FASE 3: HET GIETEN VAN HET HOOFD. EEN GIPSEN MAL VOOR HET HOOFD, DIE UIT ONGEVEER 12 STUKKEN BESTAAT, WORDT GEMAAKT; ALS HET COMPLEET IS WORDEN DE STUKKEN UIT HET KLEIN HOOFD VERWIJDERD EN DE MAL WORDT WEER IN ELKAAR GEPAST OM VERVOLGENS DE GESMOLTEN WAS ERIN TE KUNNEN GIETEN. DE MALLEN VAN DE HANDEN WORDEN MEESTAL GENOMEN VAN EEN GIPSAFDruk VAN DE ECHE HANDEN.

Leiders aldaar, is Gorbachov - Held van de Perestroika - in een apart clubje geplaatst, waarin ook misbaksels als Hitler (volgens mij een maat te groot) en Rommel pronken.

Space Odyssee: Via een donkere grot waarin onze naakte en harige Voorouders in hurkzit verveeld de tijd doden, beland ik in een futuristische ruimte, waar de Helden uit de Science Fiction - inclusief de kleine ET - al in een even landerige stemming zijn.

In Museo de Cera luistert Thatcher naar een 'live' concert van Pablo Casals. Terwijl de Amsterdamse Thatcher de onmiskenbaar gemene trekjes heeft van de Londense, lijkt de Spaanse wonderlijk genoeg op een kleine, dikke Lady Di. Bestaat er copyright op het uiterlijk? Zouden bijvoorbeeld Thatcher en Gorbachov steeds model zitten? *Menig heroemtheid heeft gezegd dat hij de uitnodiging om te poseren als ware erkenning van zijn roem ziet*, aldus de Amsterdamse gids. Michael Jackson lijkt op zijn Spaans nog minder op zichzelf dan in het echt. (Wie weet hoe Michael er uitziet? Ondanks dat je hem overal ziet, weet hij zich ongelooflijk goed verborgen te houden.) Ook de onsterfelijke Marilyn Monroe heeft hier wortel geschoten, verdoemd tot een akelige blaasontsteking, door de voortdurende nep-windvlaag die haar jurkje omhoog blaast.

De beweging van een moment de eeuwigheid geven, zoals de onfortuinlijke Marie Antoinette in Barcelona veroordeeld is tot in het oneindige haar laatste ijzingevekkende seconden te beleven: het vlijmscherpe mes van de guillotine, waarvoor ze het hoofd buigt, valt steeds weer omlaag, maar volbrengt nimmer zijn splijtende taak. Naast Marie Antoinette blaast een andere verdoemde al jaren zijn laatste adem uit. Veroordeeld tot de dood door vergassing, zit hij gekluisterd aan zijn stervenszetel in een luchtdicht glazen hokje, met aan zijn borst - daadwerkelijk op en neer gaand - de stethoscoop bevestigd waarmee, als het

leven niet meer zichtbaar is, de dood beluisterd kan worden. De voyeuristen van het laatste uur kunnen, met hun neus tegen het glas gedrukt, dit eenzame spektakel langdurig en nauwkeurig gadeslaan.

Paleontografische Science Fiction

Waarom zou Thatcher nog moeten leven, als ze al als wassen beeld in omloop is? En Marilyn Monroe? Haar kopieën helpen vooral om haar snel te vergeten.

HET VERVAARDIGEN VAN EEN WASSEN BEELD VERLOOPT IN ONGEVEER ZES FASES EN DE HELE PROCEDURE NEEMT ONGEVEER DRIE TOT ZES MAANDEN IN BESLAG.

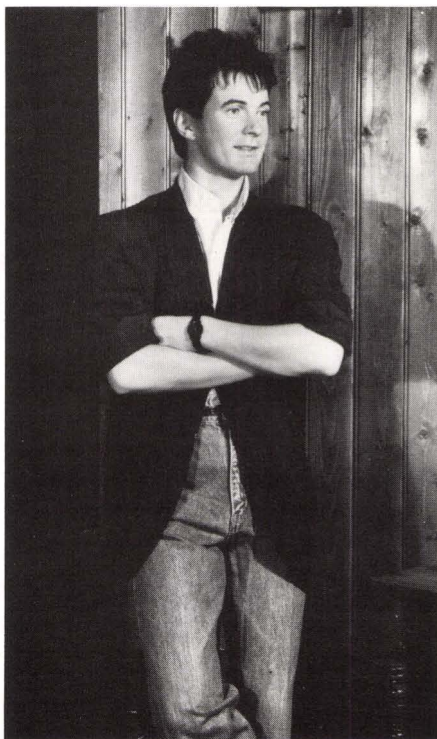
De wassenbeelden moeten bijdragen aan het beeld van onze onsterfelijkheid - de conservering van de geest door het tonen van het lichaam - maar ze versnellen de dood, wissen elke herinnering uit en voeden een collectieve necrofilie. De wereld als necropool waarin het verschil tussen dood en leven is opgeheven: een proces van fossilisatie waarin fossiel en fossielenjager elkaars gelijke zijn. Daarom kan de terugkeer van de Dinosaurius nu eindelijk gevierd worden: In *El Retorn dels Dinosauries*, in Museo de la Ciència in Barcelona, verschijnen de Triceratops, Apatosaurus, Tyranosaurus, Dimetrodon, Pachicephalosaurus, Stegosaurus, Parasaurolophus en de vliegende Pteranodon levendiger dan ooit. Tegen het decor van hun 'natuurlijke' omgeving rollen ze levensgroot met hun ogen, strekken hun imposante nekken en stoten een wonderbaarlijk, klaaglijk geluid uit. Door

toevoeging van nooit eerder geobserveerde beweging en nooit eerder gehoord geloei gaat dit schouwspel verder dan de reconstructie op basis van wetenschappelijke waarheid. De poging om het dode opnieuw tot leven te wekken ontardaert hier in een ongebreideld fantaseren, in paleontografische science fiction.

FASE 4: HET AFGIETSEL KOMT UIT DE MAL TE VOORSCHIJN. DE STUKKEN VAN DE GIPSEN MAL VOOR HET HOOFD WORDEN EÉN VOOR EÉN VAN DE WAS GENOMEN.

Het spektakel van de presentatie heeft geen enkele boodschap meer. Omgezet in pure beelden is alles zichtbaar amusant, extra-attractief en verkoopbaar, alles in de aanbieding, alsof de totale liquidatie-uitverkoop eindelijk gaat plaatsvinden

ONDERTUSSEN IS ER EEN MAL GEMAAKT VAN HET LICHAAM, DIE AAN DE BINNENKANT BEKLEED WORDT MET FIBERGLAS. DE GIPSEN WEGGOOIVORM WORDT VOORZICHTIG WEGGEBROKEN.



GERARD JOLING
famous Dutch folk
singer with ridiculously
high pitched voice

• However, the apathetic groups of statues do invite one for another illusionistic game, that of fantasizing out of all causal connections. As in Museo de Cera, the wax museum of Barcelona, where Miro and Picasso bend over one work table together, each over a masterpiece in the making, observed by a motionless Velasquez. Or more cynical, like in the group

PHASE 3: THE CASTING OF THE HEAD. A PLASTER MOLD FOR THE HEAD, CONSISTING OF ABOUT 12 PIECES, IS MADE; WHEN IT'S COMPLETE THE PIECES ARE REMOVED FROM THE CLAY HEAD AND THE MOLD IS FITTED AGAIN FOR FURTHER CASTING OF THE MELTED WAX. THE MOLDS OF THE HANDS ARE MOSTLY TAKEN FROM A PLASTER IMPRESSION OF THE REAL HANDS.

of Leaders where Gorbachov, hero of Perestroika, is placed in a separate club, in which misfits like Hitler (to my opinion one size too big) and Rommel are also displayed. *Space Odyssey*: Through a dark cave in which our hairy, naked ancestors seat squatted, boringly killing time, I enter a futuristic space where the science fiction heroes, including ET, are in just as blue a mood.

In Museo de Cera, Thatcher listens to a live concert of Pablo Casals. Although the Thatcher in Amsterdam has the unmistakable vicious touches of the London Thatcher, the Spanish one looks strangely enough like a fat little Lady Di. Is there a copyright for appearance? Would, for instance Thatcher and Gorbachov pose as a model? *Many of the famous have said that they regard an invitation to pose as true recognition of their fame*, according to the Amsterdam guide. In his Spanish Michael Jackson looks even less like himself than in life. (Who knows what Michael Jackson looks like? Despite the fact that you see him everywhere, he knows how to hide himself incredibly well.) The immortal Marilyn Monroe has also taken root here, where she is doomed to a nasty bladder infection, by a continuous artificial gust of wind that blows up her little dress.

To perpetuate the movement of a moment, like the unfortunate Marie Antoinette in Barcelona, who is condemned till eternity to go through her last horrifying seconds. The blade of the guillotine, sharp as a razor, to which she bows her head, falls down time after time but never fulfils it's cleaving task. Next to Marie Antoinette, another of the damned breathes his last breath for years. Sentenced to a death by gas, he sits tied to his death chair in a vacuum-tight glass cabin. With the stethoscope connected to his chest, that actually moves up and down,

we can listen to death when life isn't visible anymore. With their noses pressed top the glass, the voyeurs of the last hour can accurately observe this lonely sight for a prolonged time

Palaeontographic Science Fiction

Why must Thatcher still live if she already has been put into circulation as a wax statue? And Marilyn Monroe? Her replicas especially help one to forget her soon.

THE MAKING OF A WAX STATUE PASSES THROUGH ABOUT SIX STAGES. THE TOTAL PROCEDURE TAKES APPROXIMATELY THREE TO SIX MONTHS.

Wax statues must contribute to the image of our immortality - the preservation of the mind by showing

the body - but they accelerate death. They wipe out memory and feed a collective necrophile. The world is a necropolis where the difference between life and death is abolished: a process of fossilization in which fossil and fossil hunter are each other's equals.

Thus, the return of the dinosaur can now be finally celebrated. In *El Retorn dels Dinosauries*, in Museu de la Ciència in Barcelona appear the Triceratops, Apatosaurus, Tyranosaurus, Dimetrodon, Pachicephalosaurus, Stegosaurus, Parasaurolophus and the flying Pteranodon, more lively than ever. Against

this background of their 'natural' surroundings, they roll their eyes life size, stretch their imposing necks, and utter a wonderful cry. Through the addition of never observed before movement and never heard before cries, this spectacle goes beyond reconstruction based on scientific truth. The attempt to resurrect the dead degenerates here in an unbridled fantasy. In palaeontographic science fiction.

PHASE 4: THE CAST APPEARS FROM THE MOLD. THE PIECES OF THE PLASTER MOLD USED FOR THE HEAD ARE TAKEN OFF ONE BY ONE.

The uproar of the presentation hasn't one single message anymore. Transposed in pure images, everything is visibly entertaining, extra-attractive and salable. Everything is in the offer, as if the total liquidation sale will finally take place.

IN THE MEANTIME, A MOLD OF THE BODY IS MADE, COVERED ON THE INSIDE WITH FIBERGLASS. THE DISPOSABLE PLASTER IS CAREFULLY BROKEN.

translation LINDA POLLACK



RUUD LUBBERS
the Dutch prime
minister at Tussaud's in
Amsterdam

Media matic
113
4-101

Het

medi-
um media

is mondiaal

ingevoerd en

heeft zijn acceptatie-
fase thans achter de rug.

De laatste uithoeken van de

satellietbanen worden gekolo-

niseerd en alleen in het kanalen-

aanbod vindt nog binnen-mediale

groei plaats. Maar met het bereiken van

de adulte fase ziet de media de *midlife crisis* op

zich afkomen. De onverschilligheid van de

vegeterende *couchpotato* was van begin af aan

onderkend en radicaal gepareerd met het versnellen

van de beelden en het opwekken van het participatie-

gevoel, helemaal opgenomen te zijn. Deze indifferentie, zo

vreesde de media, zal zich in de grenzenloze wereld van morgen

epidemisch verbreiden en tot onpeilbare situaties leiden. Volgens de

ouderwetse marketinggedachte wordt hierop geantwoord met een

maximale differentiatie van het produkt om iedere markt*niche* ingeschakeld

te houden: een stalinistisch kanaal voor bejaarde communisten, baby-tv,

dierentelevisie voor scharrelvarkens etc. En dat 24 uur per dag.

Maar dit is geen antwoord op het massale overlopen naar de realiteit dat tevens

gaande is. De groeiende behoefte om naast het werk in een hobbyistische of toeristische

ambiance geschiedenis te maken, schuift de media bewust in de schaduw van de gebeurtenis.

Even heeft men geen tijd meer voor de media. Listig verwijst men de media door naar historische

plekken die de suggestie uitdragen dat er iets te gebeuren staat. Door middel van mediavallen maakt

men voor zichzelf de weg vrij om elders de *right thing* aan te richten. In de westerse museumsteden heeft

zich hieruit een avant-garde geformeerd, de anti-mediale beweging, die aan alle verbindingen een

eind maakt onder de slogan *sloop 'ns een media*. Met verdwijningsacties schept ze tijdelijke en lokale

mediavrije ruimtes, tot op het terroristische af met hun eigen anti-satelliet raketten. Een bij

uitstek geheime beweging omdat ze zorgvuldig buiten de berichtgeving wordt gehouden

en haar bestaan alleen kenbaar maakt als storing en sabotage. Alle gebeurtenissen die

niet in de media komen claimt zij als overwinning en brieft ze door aan het hele

buiten-mediale circuit waar ze zich verwant mee voelt. Aangewakkerd door dit

geweld, met daarbij opgeteld de onrustbarende groei van de onverschillig-

heid en de fragmentatie van de kijkcijfers, zal de mentaliteitspolitie zich

genoodzaakt zien een brede maatschappelijke discussie op te starten

over de mediatoekomst. De medialobby zal de uitkomst niet

willen afwachten en begint met *r&d* van het onvermijdelijke

antwoord: de intelligente media.

Terwijl de interactieve-media redeneert vanuit het

subject en de werkelijkheid overbodig maakt, denkt

de intelligente media (IM) vanuit het object en

probeert te bepalen wat er voor het beeld-

scherm gebeurt. De fragmentatie van het

kijkgedrag in het voorafgaande starre

mediatijdperk werd veroorzaakt

door de *remote controle*. De

televisiemakers negeerden

de zippraktijken of

probeerden ze te

voorkomen door

nog leukere

program-

ma's

samen te stellen. Bovendien smeerden ze de aangeboden diversiteit over het etmaal uit, een relikwie uit de juveniele fase toen het volk nog de halve avond naar één zender keek. Nadat de kijkcijfers door het switchen voor de reclamekopers hun waarde verloren, schakelde men over op de registratie van kanaaltijd: het aantal minuten dat de gebruiker op een kanaal blijft hangen. Een extra chipje in de afstandsbediener maakte dit mogelijk. De digitale IM gaat een stap verder. Zij krijgt permanente feedback van het kijkgedrag en installeert drempelwaarden waarboven het produkt ongewijzigd de apparaten bereikt. Indien de kanaaltijd gemiddeld onder deze niveau's dreigt te komen, begint de IM met subliminale testing om erachter te komen welke elementen in het programma moeten worden ingevoerd of veranderd (actua, sex, personalities, decor, dialoog, muziek, kleur). De programprodu-

Bilwet
Intelligente Media

De
ge-
meen-
schap der
democraten flipt
en zal, met de uit-
komst van hun brede
mediadiscussie in de hand,
alternatieven eisen om de
informatie voor haar ondergang te
behoeden. Doordat hun tv-gezichten
desondanks steeds afhankelijker van de
media worden, zijn ze uit op wraak. Ze
kunnen met hun staatsomroepen allang niet
meer de slag aan met dynamische media en komen
daarom met redelijke voorstellen. Ze verlangen het
beeldmerk van de realiteitsgarantie linksboven in het
scherm. Het *im* zal hier nooit op ingaan, maar geeft ter
compensatie bepaalde zones op om daar zelf mediavrije realiteits-
parken aan te leggen. Deze zijn tevens bedoeld om de anti-mediale
beweging te splitsen in een radicale vleugel en een deel dat tot
onderhandelen bereid is. De democraten stellen vervolgens dat voor gezond
maatschappelijk functioneren een media-dieet nodig is. Zo verlangen zij van de
im dat het een ecologisch principe inbouwt: zodra het aantal kijkers onder een
absoluut minimum zakt floept het kanaal uit. Eerst voor een dag of een week, maar
voor de *im*-magnaten is het veel aantrekkelijker als het voorgoed gebeurt, want het maakt
tv-kijken stukken spannender en verhoogt dus de kanaaltijd van de slechtste stations.
Daarnaast eist de mediapolitie(k) dat de overvloed aan overbodige informatie wordt ingedamd om
het wezenlijke weer aan het oppervlak van de geschiedenis te krijgen. Het *im* kan ook daar geen
toezeggingen in doen omdat ze weet dat alle informatie ruis is. Het aanbod om de politiek op een eigen
kanaal te parkeren, wordt afgewezen omdat zo'n kanaal binnen een week weg is. De democraten
zullen altijd een intolerante minderheidsgroepering blijven in een totaal gedemocratiseerd
mediabestel. Maar al deze ecologische restricties zullen wel door het *im* gebruikt worden als
legitimatie voor de uitoefening van de permanente controle op het mediagebruik en dus op
iedere beweging in de straal van de sensoren. De gemeenschappelijke noemer blijft dat
er koste wat kost geparticipeerd moet worden in de media.

Het intelligente antwoord op *im* komt van het *im* zelf: de *prv*. De *personal television* is wat betreft haar beeldvoeding niet exclusief aangewezen op het
aanbod van *im*, maar bedient zich van soeverein beeldmateriaal om eigen
samples en *remixes* te maken. Doe-het-zelf media die de
creativiteitsideologie moet redden. De enige overlevingsstrategie
van de media is, hoe dan ook interessanter te blijven dan de
werkelijkheid. De *prv* probeert het-zelf-geschiedenis-
maken te vervangen door een laatste *techno-fix*. In de *prv*
bereikt de media haar derde levensfase. De realiteit is
niet voorgoed als toeristische attractie op te
sluiten in een park en blijft loerend aanwezig
om alle mediamakers vroeg of laat
te overvallen. Het buiten-mediale
circuit bevindt zich al onder ons,
maar laat zich niet kennen en
blijft zo onbereikbaar
voor de toeristische
ervaring. Het
wacht in alle rust
op de dood
van de
media.

cers leveren alleen nog potentiële program-
ma's, de kans op integrale uitzending van een
oud bioscoopsucces is minimaal.
Voortdurend worden de netten *gescammed* op
meer attractieve *bits*. Het klassieke na-elkaar-
monteren van beeld & geluid is vervangen
door het synchrone mixen door de centrale
computer. Een bijdrage is beter naarmate de
manipulaties minder opvallen. Als
desondanks de ondergrens van de aandacht
bereikt wordt gaan we ongemerkt over op
een geheel ander programmadeel. De
fragmentatie zal blijven, alleen al omdat de
smaak voortdurend verandert en je *early*
adopters en volgers hebt. Maar van bedreiging
is ze bestaansvoorwaarde geworden.
Toch neemt *im* het onbehagen in de media
niet weg. De intelligente media leiden tot een
algehele informatie-relativiteit. Als het
nieuws-item niet interessant is krijgt het
langzaam een andere inhoud.

un-
 fathom-
 able
 situations.
 According to old-
 fashioned marketing
 thought, one answers
 this with maximum
 differentiation of the product to
 keep every market *niche* active: a
 Stalinist channel for elderly
 communists, baby-tv, animal television for
 free-range pigs, etc. And all this 24 hours a
 day.

But this is no answer to the massive defection to the
 reality which is also going on. The increasing need to
 make history in a hobby or tourist atmosphere, away from
 work, is consciously placing the media in the shadow of the
 event. For a moment people have no more time for the media. They
 cunningly direct the media to historical sites which suggest that
 something is going to happen. By way of media traps, people clear the
 way for themselves in order to do the *right thing* elsewhere. In Western
 museum cities an avant-garde had formed this, the anti-media movement, which
 makes an end to all connections under the slogan *lets pull down another media*. With
 disappearing acts it creates temporary and local media-free spaces, almost as terrorists,
 with its own anti-satellite missiles. A pre-eminently secret movement because it carefully
 keeps itself out of the press and makes its existence known only through jamming and
 sabotage. All events that don't come in the media are claimed a victory by the movement and are
 conveyed to the entire outer-media circuit which it feels related to. Stirred up by this violence,
 together with the alarming growth of the indifference and fragmentation of viewing statistics, the
 mentality-police will be forced to initiate a discussion about the larger social issue of the media future.
 The media lobby won't want to wait for the outcome and will begin R&D of the inevitable answer:
 intelligent media.

While interactive media argues from the point of view of the subject and makes reality
 superfluous, Intelligent Media (IM) thinks from the point of view of the object, and tries
 to define what is happening in front of the screen. The fragmentation of audience
 behaviour in the previously rigid media age was brought about by remote control.
 The television makers ignored the quick practices or tried to prevent them by
 putting together even catchier programs. Besides this, they spread out the
 offered diversity over the 24 hours, a relic from the juvenile phase
 when people still watched one channel for half of the evening.
 After the viewing statistics became valueless for advertisers due
 to the frequent channel switching, there was a change over
 to the registration of channel time: the number of minutes
 the user stays with one channel. An extra chip in the
 remote control made this possible. The digital IM
 goes a step further. It receives continuous
 feedback from the viewer's behaviour and
 installs threshold values in which
 above them, the product, unaltered,
 reaches the appliance. In case the
 average channel time falls
 below these levels, the IM
 begins subliminal
 testing in order to
 find out which
 elements in
 the
 pro

The medium media is introduced world-wide
 and has left its acceptance stage behind it.

The last far corners of satellite orbit have
 been colonized and only in the channel offer
 does inner medial growth still take place. But
 with the adult phase having been reached,
 the media sees a mid-life crisis approaching.

The indifference of the vegetating
 'couchpotato' was, from the start,
 distinguished and radical warded off with the
 acceleration of images and the arousal of the
 sensation of participation; to be totally
 absorbed. This indifference, fears the media,
 will spread like an epidemic in the borderless
 world of tomorrow and will lead to

Media matic
 116
 3 4 101

gram
should be
introduced
or changed
(news, sex,
personalities, decor,
dialogue, music, colour).

The program producers only deliver potential programs: the chance of the complete broadcast of an old cinema success is minimal. The competitive channels are scanned continuously for more attractive 'bits'. The classic one-after-the-other editing of image & sound is replaced by synchronized mixing from the central computer. A contribution is better when manipulations are less conspicuous. In spite of this, when the bottom limits of attention are reached, we change over to a totally different program part, unperceived. The fragmentation remains, if only because taste continuously changes and there are 'early adopters' and followers. But instead of threatening, it has become the condition of existence. Still, IM doesn't take the unpleasantness away in the media. The intelligent media leads to a complete information-relativity. If the news item isn't interesting it gradually takes another content. The community of democrats flips, and, with the results of their larger media discussion in hand, demands for alternatives in order to protect information from its downfall. Because their tv faces, in spite of this, become more and more dependent on the media, they are out for revenge. With their state broadcasts, they can't complete for long with dynamic media and therefore come up with reasonable proposals. They want the stamp of reality guarantee in the upper left corner of the screen. The IM will never agree to this, but compensates by giving up specified zones for the purpose of setting up itself media-free reality parks. These are also meant to split the anti-media movement in a radical wing and a faction that is prepared to negotiate. The democrats propose further that for healthy social functioning, a media-diet is necessary. In this way they demand the IM to build in an ecological principle: as soon as the number of viewers falls below the absolute minimum, the channel goes out. First for a day or a week, but for the IM magnates it's much more attractive when it goes out for good, since it makes tv watching much more exciting and therefore increases the channel time of the worst stations. Aside from this, the media police/policy demands the abundance of superfluous information to be dammed to get the essential back to the surface of history again. The IM also can give no promises concerning this since it knows that all information is noise. The offer to give politics its own channel is rejected because such a channel is gone within a week. The democrats will always remain an intolerant minority group in a totally democratized media system. All these ecological restrictions will probably be used by the IM to legitimize the practice of permanent control of media use, and thus of every movement in the radius of the censors. The common denominator remains that there must be participation in the media, whatever the cost. The intelligent answer to IM comes from IM itself: the PTV. The *personal television* is, concerning its image feeding, not exclusively dependant on IM's offerings, but helps itself to sovereign image material to make its own samples and

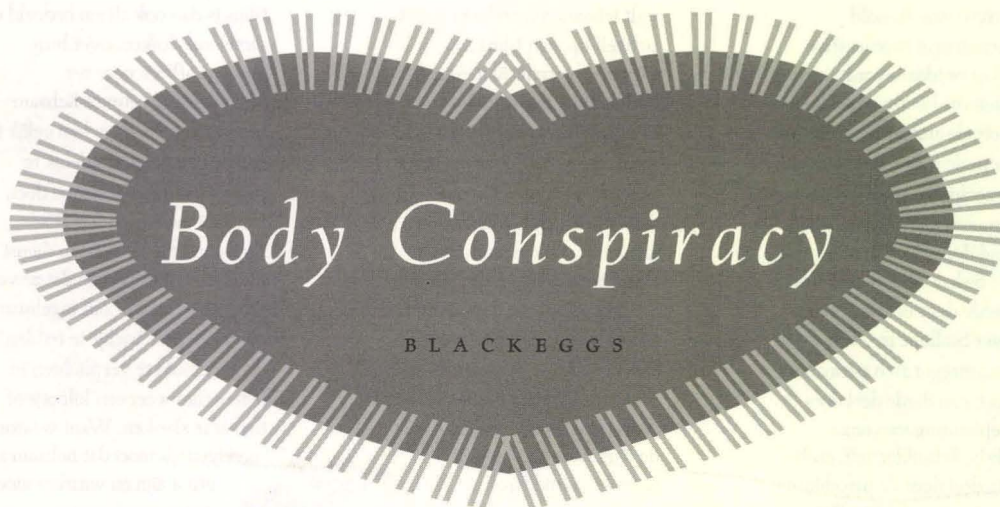
remixes: 'do-it-yourself' media which must rescue the ideology of creativity. The only survival strategy of the media is, however, to remain more interesting than reality. The PTV tries to replace the make-your-own-history through one last 'techno-fix'. With PTV the media reaches its third stage of life. Reality cannot be locked up for good as a tourist attraction in a park. It remains present, leering, to surprise all media makers sooner or later. The outer media circuit finds itself among us already, but doesn't let itself be known, and so remains unattainable for the tourist experience. It waits in all quietness for the death of the media

translation LINDA POLLACK

Media matic
117
4.100

Adilkno
Intelligent Media





ARNOLD SCHWARZENEGGER
in *Predator* 1987
[CBS-FOX video]

Enmaal in contact gekomen met de filmster Schwarzenegger zien we de vreemdste omkeringen optreden: het lichaam dat zomaar beelden opeet, de natuur die de techniek plundert, kijkers die bezit nemen van de film door samen met de hoofdpersoon een complot te smeden tegen de regie. Met Schwarzeneggers film *Predator* als testcase toont Arjen Mulder aan hoe de media van binnenuit worden verteerd. Niet uit protest, maar als subtiele wraak.

Once having gotten in contact with the film star Schwarzenegger, we see the strangest reversals appear: the body that recklessly eats images, the nature that plunders technique, and the audience who, together with the main character, take over the film by forming a conspiracy against the directing. With Schwarzenegger's film *Predator* as a case in point, Arjen Mulder shows how the media, from inside out, is digested. Not out of protest, but as subtle revenge.

The work of Arnold Schwarzenegger is unreadable if taken out of the topicality which it realizes. This topical ambience is built up in the films, time and time again, as a cocktail of at least four elements: the first is formed by the political-media corporation on world scale, the second by the films of Sylvester Stallone, with whom Schwarzenegger sets himself forth permanently, third part through the career planning of our beloved body builder himself, and the major part through parodying the first three. His world audience - which he himself calls *the real hard-core Arnold audience* - knows this and isn't bothered. These films are so emphatically meant for seasonal consumption, never looking beyond the surface, that only professional and occasional

viewers fall for the trap. For all others it is clear that, behind these fly-by-nighters hides a refined conspiracy on a long term.

The more Arnold has film made of himself, the more the secret tendency surfaces. In his career one can point out two events in which he crossed thresholds: the first when, as a fifteen year old boy in Austria, he decided to become the ultimate body builder, and the second when he decided to expose his expanded body to the film camera years later in America. One can read his film work as a systematic exercise of revenge for all the laughter he had to endure during his body building period so as not to disturb his career planning. He ridicules the preoccupations about his appearance for good, by totally

showing them to be correct, or by 'plugging-in' the secret associations, which his body conjures up, so strongly in his films, that they lose their charisma.

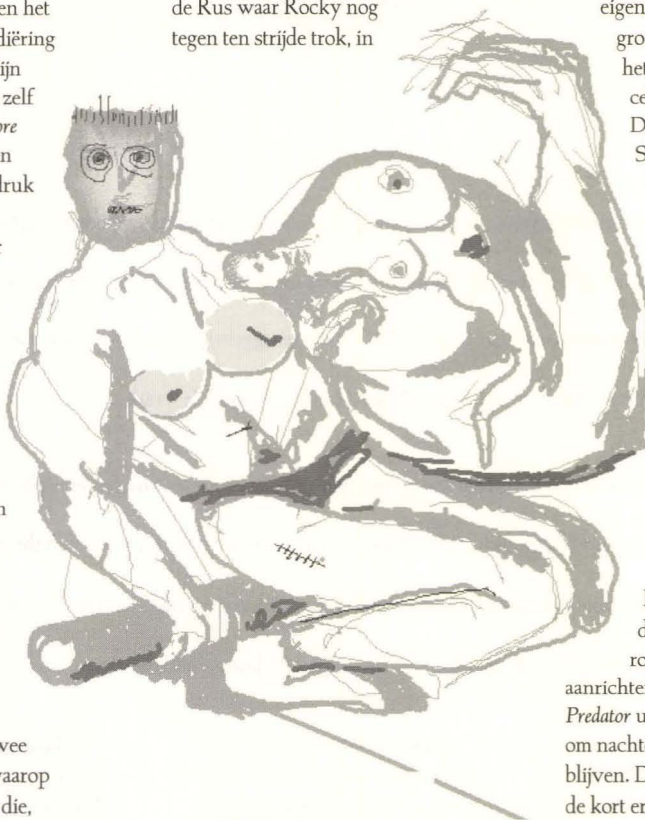
Schwarzenegger makes no series out of a success formula, but constantly fills another role with himself. His films are experiments which succeed or don't. In *Conan The Barbarian* he is literally a prehistoric monster, in *The Terminator* a ridiculous robot. In *Commando* an atavistic war machine running in a vacuum, in *Raw Deal* you stumble over the window mannequins, the artificial people, *The Running Man* is a video game with Arnold as the little man that must dodge the attackers. In *Red Heat* he himself is the Russian that Rocky used to fight. In *Twins* he appears

Het oeuvre van Arnold Schwarzenegger is onleesbaar, indien het ontgaan wordt van de actualiteit die het tot stand brengt. Deze actuele ambiance wordt keer op keer in de films opgebouwd als een cocktail van tenminste vier elementen: het eerste wordt gevormd door het politiek-mediale bedrijf op wereldschaal, het tweede door de films van Sylvester Stallone met wie Schwarzenegger zich permanent uiteenzet, een derde deel door de carrièreplanning van onze geliefde bodybuilder zelf, en het grootste deel door de parodiëring van de voorgaande drie. Zijn wereldpubliek - door hem zelf aangeduid als *the real hardcore Arnold audience* - weet dit en maakt zich er verder niet druk om. Deze films zijn zo nadrukkelijk bedoeld voor seizoensgebonden consumptie, kijken zo luidruchtig niet verder dan hun neus lang is, dat alleen professionele en sporadische kijkers erin stinken. Voor alle anderen is duidelijk dat achter deze eendagsvliegen een geraffineerd komplot op de lange termijn schuilgaat.

Hoe meer Arnold film van zichzelf laat maken, des te meer treedt de geheime tendens aan het licht. In zijn carrière zijn twee momenten aan te wijzen waarop hij een grens overschreed: die, toen hij als vijftienjarige in Oostenrijk besloot de ultieme bodybuilder te worden, en die, toen hij jaren later in Amerika besloot zijn geëxpandeerde lichaam aan de filmcamera bloot te stellen. Zijn filmwerk is te lezen als een systematische wraakoefening op de lachpartijen die hij zich in zijn lichaamstijd moest laten welgevallen om zijn carrièreplanning niet te verstoren. Hij maakt de vooroordelen over zijn gestalte voorgoed belachelijk door ze volkomen in het gelijk te stellen, of de heimelijke associaties die zijn lichaam oproept zo sterk in zijn films in te pluggen dat ze hun charisma verliezen.

Schwarzenegger maakt geen series met succesformules, maar

vult telkens een andere rol met zichzelf op, zijn films zijn experimenten die al dan niet lukken. In *Conan the Barbarian* is hij letterlijk een voorhistorisch monster, in *The Terminator* een ridicule robot, in *Commando* een atavistische, in het luchtledige draaiende oorlogsmachine, in *Raw Deal* struikel je over de etalagepoppen, de namaakmensen dus. *The Running Man* is een videogame met Arnold als het mannetje dat de aanvallers moet ontwijken, in *Red Heat* is hijzelf de Rus waar Rocky nog tegen ten strijde trok, in



Twins blijkt hij het eindresultaat van een genetisch experiment met een bruin randje, en in *Predator* wordt de suggestie aan de hand gedaan dat onze held een diepe verwantschap heeft met een buitenaardse griezel (*aliens verslaan is een alien worden*).

Maar laten we wel zijn, als iemand zo'n radicale band aangaat met zijn lichaam dat hij het tot x-voudig Mister Universe en dito Olympia weet te brengen, zouden de oppervlakkige opinies van zijn magere medemens hem dan uiteindelijk niet worst zijn? Hij heeft al die tijd zelf prima geweten waar zijn lichaam mee bezig was, de anderen waren gewoon nog niet zo ver. Het wraakthema in Schwarzeneggers

films is dan ook alleen bedoeld om aarzelende kijkers over hun obsoleete afkeer voor het laattwintigste eeuwse lichaam heen te helpen, door hen gelijk te geven en tegelijk duidelijk te maken dat dat er niets toe doet. Het gaat om iets anders. De regisseurs die Arnold in dienst neemt, voelen wel aan dat ze voor een verdachte job zijn ingehuurd en pogen hun hachje te redden door Arnold te verplichten in iedere film weer een kiloetje of tien af te slanken. Want waarom eigenlijk moet dat lichaam zo groot zijn en waarom moet het dan ook nog op celluloid worden gezet? Dat de markt en Schwarzenegger het willen is geen geruststelling, die immers zitten in één komplot om de regisseurs voor hun onpluise karretje te spannen. Er wordt in deze films wraak genomen, zeker, maar op wie toch, op wat, waarvoor, wanneer...

Kritiek op de Politiek

De meest extreme film die Arnold tot op heden rondom zich heeft laten aanrichten, is ongetwijfeld *Predator* uit 1987 - een werkstuk om nachtenlang onwel van te blijven. De film opent met wat in de kort ervoor vervaardigde *Rambo*-aflevering de apotheose moest voorstellen. De grote man gaat met een junglecommando de bush in om een verzameling politiek gemotiveerde vago's definitief de oren te wassen. De ideologie van de vijand doet er niet toe, van Arnold mag het politieke spel gespeeld worden vanuit iedere positie, zolang het maar fair play is. Of het eigen leger of dat van de vijand de regels van de politieke ridderlijkheid overtreedt, Arnold laat direct merken dat hij beide opties ernstig afkeurt. Goed, er zijn wat mensen gegijzeld en die worden bevrijd. Het karwei is in een mum geklaard, en na een kwartier vraagt de kijker zich af: hè, we zijn net binnen en de

to be the end result of a genetic experiment of a crypto-fascist, and in *Predator* it is suggested that our hero has a deep affinity for an alien monster (*to defeat the alien is to become an alien*).

But in all honesty, if someone has such a radical relationship with his body that he brings it to x-times Mr. Universe and dito Olympia, would the shallow opinions of his skinny fellow human beings bother him? He himself had known all along what his body was doing, the others just weren't that far. The theme of revenge in Schwarzenegger's films is only meant for the hesitant viewers to help overcome their obsolete disgust for the late 20th century body, by telling them that they are right and at the same time, that that doesn't matter. It's about something else. The directors that Arnold takes in charge feel that they are hired for a suspicious job, and try to save their skin by obliging Arnold to loose about 10 kilos for every film. Why, in fact, should his body be so big and why should it also be put on celluloid? That the market and Schwarzenegger want it is no reassurance, they are in one conspiracy together in order to get the directors to do their dirty work. In these films revenge is surely taken, but on who for God's sake, on what, for what, when...

Critique of Politics

The most extreme film that Arnold has arranged up till now is, without doubt, *Predator* from 1987 - a work which leaves one sick for nights on end. The film opens with the apotheosis of the *Rambo* episode made shortly before. The big man goes into the bush with a jungle commando in order to teach right a collection of politically motivated vagos. The ideology of the enemy doesn't matter. For Arnold, the political game can be played from any position as long as it's played fair. Whether its own army or the army of the enemy breaks the rules of the political honour code, Arnold directly shows that he seriously disapproves of both options. Well o.k., there are

several people taken hostage and they are liberated. The job is done in no time, and after a quarter of an hour the viewer asks himself: hey, we just got in and the major violent scenes have already happened - what now?

In the first place, the heroic action gets corrected to the level of blatant power abuse. Arnold and his men prove to have not cleared up the innocent kidnapping of several decent ministers, rather they are in charge of killing guerrillas where the ordinary army couldn't reach. This level of the story can be seen as a *critique of policy*. The idealistic point of view, that politics should be practiced decently on all sides, proves to be dated by reality: politics - unfair game, always. The CIA-man who leads the commando even says this out loud, as if it wasn't already clear.

A new element is then brought in, in the struggle, even before the actual film begins. This element is introduced with old-fashioned images of a space ship from which a shuttle is fired in the direction of earth. On their way to the jungle camp the Arnold-group encounters several skinned corpses hung upon a branch, descending from Green Berets assigned the same mission. Fine and well, and it also gets explained by a guerilla girl which the men have taken along: there is an alien in the jungle who wants to eat them. By itself, the alien is not so strange in this case: it's a classic situation that, where people's uprisings occur, flying saucers and alien contact are part of daily life. Aliens come, as one says, for the higher level of emotional energy that is produced from these occasions to fuel their space ships. Completely in line with *Stars Wars* and *Aliens*, *Predator* also seems to attempt to discredit our extra-terrestrial brothers - this time by accusing them of cannibalism and in so doing, degrading them to an earlier stage of our evolution. The function of this humanistic *critique of the alien* is to save the image of the exposed barbaric political game. Only if we understand who our

real enemy is, shall we, on home Earth, adhere to the code of conduct for comfortable political troubles. *The only thing that could unite the planet is a united space program* said Burroughs.

What makes the film alarming, is that the behaviour and characteristics of the alien being are not to understand. The alien is practically invisible through its ultimate camouflage, which exists out of it literally being the colours and outlines of its surroundings, even outdoing the chameleon. It can even undo itself from its substance and become background without shape. Sometimes it suddenly takes on a physical appearance, as if it's able to apply the uncertainty principle of Heisenberg to itself: this photon can decide for itself whether to appear to us as a particle or as a wave. The alien doesn't observe with the help of visual images but through heat registrations (or something similar). On the other hand, it's strangely enough not able to see through the mud which Arnold has covered himself with by accident. It likes to skin humans, not for the purpose of eating their meat, but in order to honour the skeletons as a fetish after having been picked clean to the bone by 'other animals'. It kills the commando fighters by negligently crushing them to a little dirt pile, but facing Arnold, it takes off its helmet in order to fight man-to-man, (as a parody of *Rambo*). By removing his helmet the alien reveals the face of a scorpion, the rest consists of computers. Earlier it had carefully observed this animal. (If the alien just had taken his outward appearance from a scorpion, then could it also have taken the torso and sweet face of Arnold? The proposition that the alien is related to the scorpion is as ridiculous as relating him to the teddy-bear in *Starwars* and *ET*.)

In short: the alien is totally unpredictable. By trial and error, the hero as well as the viewer gradually finds out about the alien's capabilities. But why? What does the alien want? And how is it possible that Schwarzenegger can fight against him,

massale geweldscènes hebben we alweer achter de rug - wat nu?

Allereerst wordt de heldhaftige actie tot het niveau van ordinaar machtsmisbruik gecorrigeerd. Arnold en zijn mannen blijken geen onschuldige ontvoering van een aantal fatsoenlijke ministers te hebben opgerold, ze zijn ingezet om guerillero's uit te moorden waar het gewone leger niet bij kon komen. Dit niveau van de story is te benoemen als *kritiek op de politiek*. De idealistische stellingname dat politiek netjes moet worden beoefend door alle partijen, blijkt achterhaald door de realiteit: politiek = vals spel, altijd. De CIA-man die het commando leidde zegt dat er nog even hardop bij, voor als het nog niet duidelijk was.

Dan wordt er een nieuw element ingebracht in de *struggle*, overigens al voor de eigenlijke film begon aangeduid met ouderwetse beelden van een ruimteschip waaruit een *shuttle* wordt afgevuurd richting aarde. Op weg naar het junglekamp is de Arnoldgroep een paar aan een tak opgehangen gevilde lijken tegengekomen, afkomstig van de Groene Baretten die hen voorgingen in de missie. Kort en goed, en het wordt ook nog eens uitgelegd door een guerillameisje dat de mannen hebben meegenomen: er zit een alien in het oerwoud en die wil hen opeten. Op zich is die *alien* daar zo vreemd nog niet: het is een klassiek gegeven dat waar volksoptstanden uitbreken, vliegende schotels en contacten met buitenaardsen aan de orde van de dag zijn. *Aliens* komen, naar verluid, af op het bij dit soort gelegenheden verhoogde level van emotionele energie, om daarmee hun ruimteschepen vol te tanken. Maar geheel in de lijn van *Star Wars* en *Aliens* lijkt ook *Predator* te pogen onze extraterrestrische broeders in diskrediet te brengen - ditmaal

door ze weer eens van kannibalisme te betichten en ze dus te degraderen tot een vroegere fase van onze evolutie. De functie van deze humanistische *kritiek op de alien* is het als barbaar ontkleedde politieke spel alsnog te redden. Alleen als we begrijpen wie onze werkelijke vijand is, zullen we ons in huis Aarde aan de gedragscode voor gezellige politieke strubbelingen houden. *The only thing that could unite the planet is a united space program* zei Burroughs al.

Wat de



film echter zo verontrustend maakt, is dat er aan gedrag en eigenschappen van het buitenaardse wezen geen touw is vast te knopen. Het is praktisch onzichtbaar door zijn ultieme camouflage, die eruit bestaat dat het, kameleontischer dan de kameleon, letterlijk de kleuren en contouren van zijn omgeving aanneemt. Het kan zich ontdoen van zijn substantie, en ondergrond zonder vorm worden. Soms neemt het echter zomaar een fysieke gedaante aan, alsof het in staat is het onzekerheidsprincipe van Heisenberg op zichzelf toe te passen: deze foton kan zelf beslissen om zich als deeltje dan wel als golf door ons te laten

waarnemen. De *alien* observeert niet met behulp van visuele beelden, maar door warmteregistraties (of iets dergelijks). Maf genoeg is het dan weer niet in staat door de modder heen te kijken waarmee Arnold zich per ongeluk schminkt. Het vilt graag mensen, evenwel niet om hun vlees te verslinden, maar om de door 'andere dieren' kaalgevreten skeletten als fetisjen te vereren. Het maakt de commandostrijders af door ze achteloos tot een hoopje viezigheid te vermorzelen, maar oog in oog met Arnold zet het opeens zijn helm af om in een man-to-man duel de strijd te beslechten (als parodie van *Rambo*). Bij onthelming blijkt de *alien* het gezicht van een schorpioen te hebben en verder uit computers te bestaan. Eerder al had het zo'n beestje aandachtig bekeken. (Als hij zijn uiterlijk alleen maar had overgenomen van de schorpioen, dan had hij toch ook de torso en het lieve gezicht van Arnold kunnen nemen? En de stelling dat de *alien* tot de schorpioenachtigen behoort, is even dwaas als hem tot de teddybeertjes te rekenen zoals in *Star Wars* en *ET*.)

Kortom: de *alien* is volstrekt onvoorspelbaar, door trial and error komen held en kijkers er allengs achter waartoe het geval wel en niet in staat is. Maar waarom? Wat wil de *alien*? En hoe komt het dat Schwarzenegger wel tegen hem te strijde kan trekken, terwijl het totaal belachelijk zou zijn wanneer Stallone dat deed? Deze laatste vraag is niet moeilijk te beantwoorden. Stallone is in al zijn creaties een door en door nostalgische figuur. Zijn lichaam is een instrument dat hij gebruikt in zijn strijd voor klassieke waarden als vriendschap, vaderlandsliefde, mannensolidariteit, gezin en andere historische determinanten. Al doet *Predator* de suggestie aan

when it would be completely ridiculous if Stallone did? This least question is not difficult to answer. Stallone is, in all his creations, a very nostalgic figure through and through. His body is an instrument which he uses in his pursuit of classical values such as friendship, patriotism, brotherhood, family, and other historical determinants.

Although *Predator* gives the suggestion that American foreign policy only makes contact with aliens (from strange planets such as Vietnam, Nicaragua, Libya), and that *Rambo*, as spearhead of these policies, never met a human being, *Rambo* and *Rocky* are full proof humanists in their behaviour. Schwarzenegger, on the contrary, has nothing human in his top films. The suggestion that he, in his deepest state of being, would be the same as you and me is made ridiculous each time. He is not orientated to earlier disciplines, but has left history behind or still in front of him: in *The Terminator* he arrives by way of time machine into the present and in *Conan* he is prehistoric. Schwarzenegger's character shows clearest when we compare him with *Rocky IV* and his Russian opponent Drago. Where *Rocky* strengthens his body through natural means, (jogging, mountain sports, car lifting), and Drago submits his body to technology (with computers which prescribe exercises, diets, and drugs), Arnold is the perfect opposite. His body is technology that has become part of nature. We never see Arnold do physical work; no training, no coaches, no special menus or athletic achievements. He is there, or rather, it is there, the body. His muscle tissue is neither flesh nor steel, but pumping iron. It is a real late twentieth-century body, as those of East German swim champions, or of Ben Johnson - bodies on which supporters of natural ideology let loose their eco-fascistic-anti-dope-terror.

Image Parasite

Our century is that of the media, the audiovisual, the image of immediate omnipresence. What

do we see on the screen? Bodies undone from their substance, reduced to colours and outlines, background. Photography, film, and video are the predators of materiality, as before the idealism, the spiritual, in short, as the soul used to be. One can escape from this modern denial of our corporality in two ways. One is to fall back to the classical Christian theme, the motive of resurrection of the corps at the end of time. When the image is destroyed, the natural body will rise again in all its glory. But *Predator* disturbs the illusion about what we are up against. The body has always been extremely vulnerable - hence the war techniques from which, in its turn, the media proceeds. The alien in *Predator* is image, colour, outlines, is celluloid or magnetic/digital signal. This image adores the body as a fetish, as the whole visual industry does. But the image cannot contact the body without annihilating it or dematerializing it. Spoken in bodily terms: without stripping away the soft machine of muscles and entrails and keeping nothing more than skulls and bones. Out of that, no body can resurrect. The image will never reciprocate and turn back into the state of body from which it came, from which it is a parasite. Only images remain. When the image disappears we are left with dead matter.

Schwarzenegger is aware of this and on this has based his strategy. Body builders absorb the image of their body into their body itself. It's not for nothing that sport schools are covered with mirrors. They don't consider this image to be a spiritual ideal, but take it straight into their muscles, into the living material. The skeleton is nothing more than a dead structure on which they hang. With their muscles they don't form an armour against the threatening outside world, rather, they swallow them up in their flesh. Their body submits itself not to the demands of (image) technique, but uses it ruthlessly in order to place itself outside of natural history. In doing so, it

avoids the laws of the destruction of nature through technology. Like the image parasitizes on the bodies, the body can parasitize on the images, and with a comparable conclusion: the final destruction of the host that has become superfluous because he is absorbed in his own body.

Schwarzenegger's body is so big and strong because it revolves around images, that's why you never see him training. Furthermore, he has become a movie star, not as a capitulation for the image technology (although it is still somewhat of a danger), but to get to the trough as close as possible. He lets the images of himself be made from which he feeds. He turns cinema literally into a consumption article. That is the conspiracy in which he involves his hard core audience. In Arnold Schwarzenegger the audience ultimately sees someone eating images that have for so long only suggested boredom in all their folornness; but he does it in a way in which we, afterwards, are not able to do without images. Even stronger, he has founded the total image culture; the one in which the image has become body, in which the silly dialectics of audiovisuality and materiality have finished for good, since they coincide from now on, in which the body has found the fourth dimension outside of the technological culture to take any form it wants: body building, body freedom.

With an ironic dissociation with regard to the lost naturalness or old male ideals, with the power to find no political or social meaning in itself, this body is content with itself because it already knows everything outside of it. It swells up in an unemphatic self-embrace. The audience discovered in Schwarzenegger the avant-garde of the historical crusade in which they themselves take part. It has been digesting film for a hundred years. It longs for more substantial food. The world after the media, that's the body conspiracy

translation LINDA POLLACK

de hand dat de Amerikaanse buitenlandse politiek alleen maar contact maakt met buitenaardse vreemdelingen (*aliens* van rare planeten als Vietnam, Nicaragua, Libië), en dat *Rambo* als speerpunt van die politiek dus nog nooit een mens heeft ontmoet, in hun gedragingen zijn Rambo en Rocky full proof humanisten. Schwarzenegger daarentegen heeft in zijn topfilms niets menselijks en de suggestie dat hij in diepste wezen als u en mij zou zijn, wordt iedere keer belachelijk gemaakt. Hij is niet georiënteerd op vroegere disciplines, maar heeft de geschiedenis achter zich gelaten of nog voor zich: in *The Terminator* komt hij pas via een tijdsmachine in het heden terecht en in *Conan* is hij prehistorisch.

Het duidelijkst komt het eigen karakter van Schwarzenegger uit, indien we hem vergelijken met *Rocky IV* en zijn Russische tegenstander Drago. Waar Rocky via natuurlijke middelen zijn lichaam versterkt (hardlopen, bergsport, boerenkarren optillen) en Drago zijn lichaam aan de techniek onderwerpt (meetcomputers die oefeningen en diëten voorschrijven, drugs), is Arnold het perfecte tegendeel. Zijn lichaam is een stuk natuur geworden techniek. Nooit zien we Arnold lichaamswerk doen, geen trainingen, geen begeleiders, geen speciale menu's of sportieve prestaties: hij is er, of liever gezegd, het is er, het lichaam. Zijn spierweefsel is geen vlees of staal, maar *pumping iron*. Het is een werkelijk laat twintigste eeuwse lichaam, zoals Oostduitse zwemkampioenes dat hebben, of zoals Ben Johnson - lichamen waar de aanhangers van de natuurlijke sideologie hun ecofascistische antidopingterreur op loslaten.

Beeldenparasiet

Onze eeuw is die van de media, van het audiovisuele, het beeld en de onmiddellijke alomtegenwoordigheid. Wat zien we op het beeldscherm? Lichamen ontdaan van hun substantie, gereduceerd tot kleuren en contouren, ondergrond. Fotografie, film, video zijn de predatoren van de

materialiteit, zoals eerder het idealisme, het geestelijke, kortweg de ziel dat was. Er is op twee manieren te ontkomen aan deze moderne ontkenning van onze lichamelijke. De eerste is door terug te grijpen op het klassiek christelijke motief van de wederopstanding des vlezes aan het einde der tijden. Als het beeld vernietigd wordt zal het natuurlijke lichaam hertijzen in heel zijn glorie. Maar *Predator* verstoort de illusie over wat ons dan te wachten staat. Het lichaam was altijd al extreem kwetsbaar - vandaar de oorlogstechnieken, waaruit op hun beurt de media zijn voortgekomen. De *alien* in *Predator* is beeld, kleur, contouren, is celluloid of magnetisch/digitaal signaal. Dit beeld verheerlijkt het lichaam als een fetisj, zoals de hele visuele industrie dat doet. Maar het beeld kan geen contact maken met het lichaam zonder het te vernietigen ofwel te dematerialiseren. Op lichaamsniveau gesproken: zonder de zachte machine van spieren en ingewanden weg te strippen en niet meer dan botten en schedels over te houden. Daaruit zal geen lichaam meer hertijzen. Het beeld zal nooit terugkeren tot zijn staat van lichaam waaruit het is voortgekomen, waarvan het de parasiet is. Er zijn alleen nog maar beelden. Als het beeld verdwijnt houden we dode materie over.

Schwarzenegger weet dit en heeft er zijn strategie op gebaseerd. Bodybuilders laten het beeld van hun lichaam opgaan in hun lichaam zelf, niet voor niets hangen hun sportscholen vol spiegels. Ze vatten dat beeld echter niet op als spiritueel ideaal, maar nemen het rechtstreeks op in hun spieren, in het levende materiaal. Het skelet daaronder is inderdaad niet meer dan een dode ophangstructuur. Ze vormen met hun spierbundels geen pantser tegen de hen bedreigende buitenwereld, ze verzwelgen die in hun vlees. Hun lichaam onderwerpt zich niet aan de eisen van de (beeld)techniek, maar maakt er *rücksichtslos* gebruik van om zichzelf buiten de natuurlijke historie te plaatsen en zich daardoor te onttrekken aan de

wetmatigheden van de verwoesting van de natuur door de techniek. Zoals het beeld op de lichamen parasiteert, kan het lichaam parasiteren op de beelden, en met een vergelijkbaar eindpunt: de uiteindelijke vernietiging van de gastheer die overbodig is geworden omdat hij is opgenomen in het eigen lichaam.

Schwarzeneggers lichaam is zo groot en sterk omdat het op beelden draait, vandaar dat je het nooit ziet trainen. Hij is vervolgens filmster geworden, niet als capitulatie voor de beeldtechniek (al dreigt dat gevaar wel enigszins), maar om zo dicht mogelijk bij de trog te staan. Hij laat van zichzelf de beelden maken waarmee hij zich voedt, hij maakt van film letterlijk een consumptieartikel. Dat is het komplot waarin hij zijn hardcore audience heeft betrokken. In Arnold Schwarzenegger ziet het publiek eindelijk iemand beelden vreten, die al zolang alleen nog verveling opriepen in heel hun zieligheid; maar hij doet dat zo dat we het daarna niet zonder beelden moeten doen. Sterker nog, hij sticht de totale beeldcultuur: die waarin het beeld lichaam is geworden, waarin een punt is gezet achter de onnozele dialectiek van audiovisualiteit en materialiteit (aangezien die voortaan samenvallen), waarin het lichaam een vierde dimensie buiten de technologische cultuur heeft gevonden om iedere vorm aan te nemen die het wil: lichaam bouwen, lichaamsvrijheid.

Met een ironische distantie ten opzichte van verloren natuurlijkheid of oude mannenidealen, met de kracht om voor zichzelf geen politieke of sociale zincontext te vinden, heeft dit lichaam aan zichzelf genoeg omdat het alles daarbuiten al kent. Het zwelt op in een onnadrukkelijke zelfomarming. Het publiek heeft in Schwarzenegger de avantgarde ontdekt van de historische kruistocht waar het zelf in meeloopt, het is immers al honderd jaar bezig de film te verteren. Het heeft trek in substantiële voer. De wereld na de media, dat is de *body conspiracy*.

we
DEAL
in
REAL

Mediamatic
125
vol.4 #3

✦ Few artists can boast of being 'news' in the international press. In order to reach this there are several conceivable strategies. The first is the most ungrateful; early death, posthumous myth forming. *Irises and Sunflowers*, Sotheby's and Christies, a village full of festive ties.

A second and very contemporary possibility is to go around the world as an institute with an adherent logo. In this way artist 'y' is the personified institute of the authentic gesture in painting while on the other hand, artist 'x' bases his corporate identity on a mechanically reproducible product which denies the original. Imagine a prestigious exhibit opening where director artists are introduced by the colleague's director-gallery owners to colleague-director-directors of truly large companies. All in the family and that's how we want to keep it!

Weinig kunstenaars kunnen er op bogen 'nieuws' te zijn van een internationale pers. Om dit te bereiken zijn verschillende strategieën denkbaar. De eerste is de meest ondankbare: vroeg doodgaan, een postume mythevorming, *Iris and Sunflowers*, Sotheby's and Christie's, een *village* vol feestelijke stropdassen.

Een tweede en zeer hedendaagse mogelijkheid is als instituut met aanklevend logo door de wereld te gaan. Zo is kunstenaar Y het gepersonificeerd instituut van het authentieke gebaar in de schilderkunst terwijl daarentegen kunstenaar X zijn *corporate identity* baseert op een, het origineel verloochenend, mechanisch reproduceerbaar produkt. Stelt u zich een prestigieuze opening voor waar de directeurs-kunstenaars door hun collega's directeur-galeristen worden voorgesteld aan collega-directeur-directeuren van waarlijk hele grote bedrijven. Ons kent ons en zo willen we het houden!

Een derde strategie is, het geen kunst te noemen. *We Deal In Real* noemt Peter Fend deze strategie dan ook terecht. Fend is, zoals ook in de *International Herald Tribune* van 20 oktober 1987 te lezen is in een artikel van Warren Getler met de titel *UN investigates Charge that military Data was passed on to Tehran*, de grondlegger van de *Ocean Earth Construction and Development Corporation*. De Britse *New Scientist* van 5 november 1987 noemt Fend, uit de pen van Deborah Mac Kenzie in *Fending off a scandal in the Gulf*, een *American entrepreneur! The Times* (GB) van 27 september 1989 doet verslag van een grote milieu-conferentie in Venetië over een zorgvuldig beheer van de inmiddels volledig versopte en verstopte Adriatische Zee.

Nick Nattahl, in een artikel met als kop *Landslip was factor in Chernobyl blast, expert says!*, bespreekt nieuw bewijsmateriaal dat de tot dan toe courante, officiële, lezingen van 's werelds meest ernstige nucleaire bedrijfsongeval weerspreekt. Dit materiaal werd tijdens deze, door de Verenigde Naties belegde, conferentie van wetenschappers aangedragen door *Mr. Peter Fend, an American expert in satellite imaging*. In dit artikel wordt vermeld dat Fend de Sovjet-autoriteiten en de westerse gezagsdragers, en dan met name de Westduitse, ervan beschuldigt informatief bewust verkeerd te interpreteren en het publiek te misleiden. Omdat Fend over visueel bronnenmateriaal beschikt, over door de *Ocean Earth Construction and Development Corporation* gekochte satellietdata, kan hij zijn beweringen staven. Het gaat in het geval van Chernobyl vooral om de interpretatie van een donkere lijn die het terrein om de reactor doorsnijdt. Deze lijn is volgens de officiële lezing een rookpluim als gevolg van de brand in de reactor. Volgens Fend is het opmerkelijk dat ook in de weken die volgen deze lijn/rookpluim zich handhaaft op dezelfde plek terwijl ten eerste de windrichting niet klopt en ten tweede het vuur allang gedoofd is. De juiste interpretatie van de lijn is voor de autoriteiten pijnlijk omdat er sprake is van een ernstige fout: de reactor is niet goed gefundeerd en de directe oorzaak van de ontploffing is landverschuiving en destabilisatie.

Fend is gaandeweg de jaren '80 het terrein van de beeldende kunst opgedreven en de context van een museum noemt hij in een van zijn vele teksten een bewijs van zijn falen. *FAILURE* De overheden staan het niet meer toe dat alle materiaal van de commerciële satellieten zomaar ter beschikking staat. De overheid, of de door de

overheid gefinancierde onderzoeksinstituten, is eigenaar van de satelliet. De eigenaar heeft thans het veto over het gebruik van het materiaal. Censuur? Hier komen we op een punt waar het voor Fend, die historisch wellicht de voornaamste aanleiding is geweest voor het instellen van deze censuur, weer interessant gaat worden: het als uitvalsbasis kiezen van het juiste museum, als bewaker van de kunstinhoud. Het museum als vaticaanse nuntiatuur, waar immuniteit geldt voor criminelen op de vlucht? De praktijk is overtuigender. Fends bewering is thans: het verzamelen en analyseren van satellietmateriaal en de verbinding van conclusies, is de meest adequate en hedendaagse vorm van landschapsschilderkunst. Er is een grote traditie in dezen die berust op ongehinderde observatie.

De fragmenten "*Landscape Painting*" zijn onttrokken aan diverse teksten van Peter Fend en mogen dienen als introductie tot de nieuwe landschapsschilderkunst die in het museum voor hedendaagse kunst thuishoort.

Ten tijde van de voorbereiding van *News Room*, een media-project dat in januari 1990 plaatsvond in Museum Fodor te Amsterdam en American Fine Arts, Co te New York en waarvan Fend de initiatiefnemer was, schreef hij de tekst *News Room in Dutch Art History*. Een fragment:

At the time of preparation for *News Room*, a media project which took place in January 1990 in the Fodor Museum in Amsterdam and the American Fine Arts Co. in New York, in which Fend was the initiator, he wrote the text *News Room in Dutch Art History*. A fragment:

from:
*NewsRoom in Dutch
Art History*

Much great art in history has been as much a record, a documentation, of real events as anything. With the automatization of painting and photography, and then video and data image processing, the art of documentation has declined in prestige. The artist now engages in more rarefied, more abstracted and more psychological studies. But a divergence of art from reality cannot last forever.

*In the Netherlands, where both realistic and abstract art have great traditions ('appropriation', for example is so realistic as to possibly violate copyright laws), there seems to be a unique thrust towards production of new forms of television,
November 25 th, 1989.*

Op de volgende pagina's treft u een bloemlezing uit de faxen die Fend vanuit New Yorkaan de kantoren van Fodor, *Blind Magazine* en *Mediamatic* stuurde tijdens onze voorbereidingen van *NewsRoom* Amsterdam.

On the following pages we reproduce a selection from the myriad of faxes Fend sent from New York to the offices of Fodor, *Blind Magazine* and *Mediamatic* during our preparations for *NewsRoom* Amsterdam.

Landscape Paintings

Realistic landscape paintings can be produced nowadays with geometrically-registered multispectral satellite data, manipulated with image-processing computers, yielding virtually-incontrovertible revelations of on-site conditions.

Certain space agencies have begun to call their satellite photographs 'art', thinking that attractive color images constitute art. Actually, as the artist espoused in his 'Art of the State' essay for a show by his company, the photographs per se, like any other image per se, does not become art until they convey meaning - substantial meaning.

Although the satellite sourced data-base for any image of sites on earth is void of meaning, the organization and manipulation of that data base can reveal understandings about any site, and about the human actions at that site, that are rich in meaning. Each image or group of images can be read to convey distilled reflections about the human enterprises on this planet: about how, and whether it works.

Napoleon would see a line drawn somewhere through the middle of Europe, in Prussia, and he would see tier upon tier of artillery. He would mostly notice the extremely long-range artillery; the ballistic missiles and cruise missiles, which permit the armies on both sides of the one line through Europe to shoot at each other from nearly 5,000 km distance. An entire continent had been reduced to a mutual firing range. Even artillery positions outside the continent, including French submarine batteries and Soviet ss 20s behind the Urals, could reach the opposite side of the continent. Never mind Wagram or Austerlitz; all of a continent was a battle-field.

At the center of the battle-field sits a wall. In the book *Fantastic Architecture* artist Joseph Beuys suggested that the wall be raised by 10 centimeters - for better proportions. People could try to get over or under the wall; people could be shot at the wall; people could die at the wall. But its main function was not practical but symbolic. Its main function was, and is, aesthetic. Europe is the battle-field, and the Berlin Wall is the architectural monument, for now. The wall cannot be rid without a resolution of the battle.

A resolution of the battle begins with public surveillance. As has often been written, television and mass media effect a very new architecture. They dissolve political borders, erase distances, reduce the room to an information display module. When the public watches tv the house becomes a viewing station. It becomes a platform from which to see the world. More vital than a wall, for protection and strenght, is the satellite dish. Once, for a castle, you needed the walls of a palazzo, coupled with moats. Now you need an array of electronic sensors, and an ability to rapidly coordinate incoming signals for timely response.

* The third strategy is not to be called art. Peter Fend calls this strategy and rightly so. *We deal in real*. Fend is, as you can also read in *The International Herald Tribune* of October 20th 1987, in an article by Warren Getler, titled *Un Investigates Charge that military Data was passed on to Tehran*, the founder of the Ocean Earth Construction and Development Corporation. The *British New Scientist* of November 5th, 1987, from the pen of Debora Mac Kenzie in "Fending off a scandal in the Gulf, an American Entrepreneur!" (*The Times* (GB) from September 27 1989) gives an account from a large environment conference held in Venice about the careful management of the (in the meantime) completely soaped and choked un Adriate Sea.

Nick Nattahl, in an article with the heading "Landslip was factor in Chernobyl blast, expert says!", discusses new evidence which contradicts the then current, official version of the world's most serious nuclear industrial accident. This material was put forward by "Mr. Peter Fend, an American expert in satellite imaging", during this conference of scientists held by the United Nations. In this article it is mentioned that Fend accuses the Soviet and the Western authorities, especially West German, of deliberately interpreting information wrongly and misleading the public. Since Fend has access to visual sources about satellite data bought by the Ocean Earth Construction and Development Corporation, he can support his claim. In the case of Chernobyl it's especially concerned with the interpretation of a dark line that intersects the terrain around the reactor. According to the official version, this line is a wreath of smoke resulting from the fire in the reactor. According to Fend, it is remarkable that also in the following weeks these line/wreath of smoke maintain itself in the same spot, while, first of all, the wind direction doesn't correspond, and secondly, the fire has long been extinguished. The correct interpretation of the line is painful for the authorities because there is talk of a serious mistake: the reactor isn't well grounded and the direct cause of explosion is landslide and destabilization.

In the 1980's, Fend is gradually forced up to the sector on fine art and in one of his numerous texts, he calls the museum context a proof of his failure. The authorities no longer allow for all material from commercial satellites to be available. The government, or the governmentally-financed research institutes, is owner of the satellite. The owner now has the right to veto the usage of material. Censorship? Here we arrive at the point where it becomes more interesting for Fend (who historically has been perhaps the most important motive to establish this censorship) to choose the right museum as custodian of the artistic content as outburst basis. The museum as Vatican nunciature, where immunity counts for criminals on the run? The practice is more convincing. Fend's assertion now is: collecting and analyzing satellite material and arriving at conclusions is the most adequate and contemporary form of landscape painting. There is a long tradition in these, based on unhindered observation.

The following fragments are taken from various texts of Peter Fend and may serve as an introduction to the new landscape painting which belongs in a museum for modern art.



NewsRoom

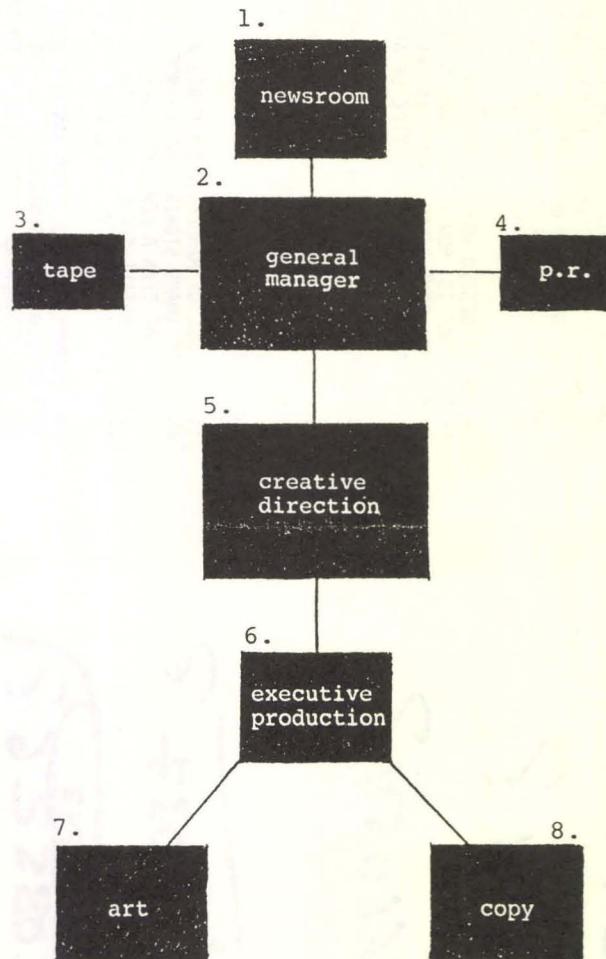
FODOR

(ingezonden mededeling)

KAAP
Kunstrai/Torch

(ingezonden mededeling)

KAAP
Kunstrai/Torch



Mediamatic
129
4.100

(ingezonden mededeling)

KAAP
Kunstrai/Torch

(ingezonden mededeling)

KAAP
Kunstrai/Torch

MediaMarkt
130
vol. 4 # 3

FEB 03 '90 15:29

P.1/3

NEWS ROOM

To:

- KAAP 268040?
- STUDIO 268221?
- VELTHOVEN 241054?

FUDGE MR

26
225037?

fax

263793
208526?

OR
AMSTERDAM CABLE TV?

WHERE?

FEND STATEMENT FOR KAAP, WAGEMANS AND VELTHOVEN
6 DECEMBER 1989

TELEVISION IS TERRITORIAL, VIDEO IS PICTORIAL

CONSEQUENTLY, THE STRUCTURE OF A TELEVISION NETWORK IS SPATIAL, OR ARCHITECTURAL

FEND IS AN ARCHITECT
HIS COMPANY, OCEAN EARTH, IS A CONSTRUCTION AND DEVELOPMENT ENTERPRISE ORGANIZED LIKE SIMILAR JAPANESE ARCHITECTURE-CONSTRUCTION FIRMS
THE ARCHITECTURAL PROGRAM OF OCEAN EARTH INCLUDES SITE MONITORING, OFFSHORE RIG CONSTRUCTION AND LOCATION (like that of an oil services company), MARSH DESIGN, MEGASTRUCTURE DESIGN, PNEUMATIC SLEEPING CHAMBER DESIGN AND DISTRIBUTION, AND NEWS ROOMS, INTER ALIA

HAVING WITNESSED HOW ARCHITECTURE IS, TO QUOTE WARHOL, "THE ONLY THING LEFT," THAT IS, HOW IT HAS MADE NO REVOLUTIONARY CHANGE IN THIS CENTURY EXCEPT FOR SOME DEVELOPMENTS IN THE FIRST TWO DECADES, FEND SEEKS TO DEVELOP A RADICALLY DIFFERENT PRACTICE OF ARCHITECTURE

ONE FAULT IS OVER-DESIGN, AND CONSEQUENTLY OVER-BUILDING

ARCHITECTS WASTE THEIR LIVES SPECIFYING LOCATIONS AND MATERIALS, ETC. FOR DETAILS OF CONSTRUCTION LIKE BATHROOMS, AND THEY DISREGARD THEIR FUNDAMENTAL RESPONSIBILITY FOR ASSURING A HABITABLE ENVIRONMENT (WHAT OTHER PROFESSION HAS THAT JOB?).

IN THIS AGE OF MANUFACTURED PARTS AND OF INTERCHANGEABILITY, OF COMPUTERS AND RAPID IMAGE STORING AND CHANGE, THERE IS NO NEED FOR ARCHITECTS TO DESIGN MORE THAN A FEW ROUGH SKETCHES OF THE ELEMENTS NECESSARY FOR A GIVEN SUCCESSFUL SPACE, AND THEN TO LEAVE THE ELEMENTS WITH THOSE WHO ACTUALLY HAVE TO LIVE THERE AND OPERATE IN IT.

THE INDUSTRIAL REVOLUTION HAS NOT BEEN ADOPTED BY ARCHITECTS, YET. THEY SHOULD BE CONCENTRATING ON SPATIAL CONCEPTS, OR USAGE CONCEPTS, AND THEN GATHERING INVENTORIES OF EQUIPMENT, INCLUDING HARDWARE AND SOFTWARE REQUIRED FOR THE SPACE TO BE REALIZED, RATHER THAN THINK OF HAND-DESIGNING AND HAND-MAKING (AT LEAST IN "PLANS") A "BUILDING".

THERE ARE NO MORE "BUILDINGS", ANYWAY.
THERE ARE URBAN SITUATIONS, RURAL SITUATIONS, AGGLOMERATIONS MORE OR LESS OF INFRASTRUCTURE, AND VARIOUS ELECTRONIC NETWORKING (NERVOUS SYSTEM) POSSIBILITIES.

IF THE CITY YOU LIVE IN HAS TOXIC AIR POLLUTION, OR THE COUNTRYSIDE BECOMES DESICCATED FROM GLOBAL WARMING DUE TO IMPROPERLY SPECIFIED FUELS FOR THE PLANET CUM HOUSE, THEN WHETHER YOU BUILD A NICE CADEAU BUILDING OR NOT IS IRRELEVANT.

THE FEND FAXES

NEWS ROOM IS AN ARCHITECTURAL CONCEPT.
IT IS MEANT TO BECOME A COMMERCIALY VIABLE SPACE MUCH AS ARE "GAS STATION"
OR "NEWSSTAND", OR "PARKING LOT".

AS ALAN D'ARCANGELO AND ED RUSCHA POINTED OUT, THESE COMMERCIAL SPACES HAVE
A VERY LIMITED SET OF INGREDIENTS, TO BE ARRANGED IN A PRACITCAL BUT NONE-
THELESS INNOVATIVE OR UNIQUE WAY. ALL GAS STATIONS ARE DIFFERENT, BY
DESIGN, BUT ALL ARE THE SAME IN PERFORMANCE AND BASIC SPATIAL INPUT-OUTPUT
CHARACTERISTICS.

TO THE EXTENT OF DESIGNING SUCH RUDIMENTARY SPACES AS A GENERIC "GAS STATION"
OR "PARKING LOT", FEND SETS OUT TO ESTABLISH BASIC CONCEPTS; ALONG WITH
LISTS OF HARDWARE AND SOFTWARE, ALONG WITH BRAND NAMES FOR SALE, OF ANY
GENERIC "NEWS ROOM".

THEN, WITH HIS ARCHITECTURAL FIRM; HE INTENDS TO ^{INSTITUTE} SET UP AS MANY NEWS ROOMS
AS THE MARKET WILL ALLOW: GLOBALLY.

NEWS ROOM AS A CONCEPT RESULTS FROM EXPERIENCE WITH BROADCAST TV COMPANIES,
WHICH HAVE NEWS ROOMS AS A MATTER OF COURSE

SEVERAL FUNDAMENTAL AND EVEN SPIRITUAL FRUSTRATIONS RESULTED FROM WORKING
WITH BROADCAST TV COMPANIES, WITH THEIR NEWS ROOMS.

1. THE EXCITEMENT OF BEING IN A NEWS ROOM, WHERE ALL INFORMATION
COALESCES AT ONCE, SO YOU CAN SENSE THE MOOD OF THE PLANET,
WAS DEPRIVED TO EVERY TV VIEWER, WHO COULD ONLY RELY ON A SINGLE
CHANNEL FEED; AFTER SEEING NEWS IN A NEWS ROOM, I NO LONGER
WANTED TO JUST WATCH TV
2. THE STATE CENSORSHIP OF NEWS, CONDUCTED VARIOUSLY THROUGH THE
BROADCAST TV COMPANIES, IN TURN LINKED WITH THE SECRET POLICE,
LED TO THE VERY SAD CONCLUSION, AT AGE 39, AFTER EIGHT YEARS
EXPERIENCE, THAT MOST TV NEWS ABOUT IMPORTANT TOPICS IS DISTORTED
TO BE THE OPPOSITE OF (not just different from) THE TRUTH. THIS
VIOLATED ME SPIRITUALLY: EVERYTHING I HAD BEEN TAUGHT AND HAD
LEARNED TO VALUE WAS TURNED UPSIDE DOWN, SUCH THAT A FUNDAMENTAL
OUTRAGE WITH THE SECRET POLICE COMPELS ME TO CAMPAIGN AGAINST
BROADCAST TV MONOPOLIES.
3. THE NETWORKING WAS SUBORDINATING, RATHER THAN INTERDEPENDENT.
THUS, A US TV COMPANY WOULD SOURCE FROM PARIS, TOKYO, ROME, BUT
THERE WOULD BE NO INTERCHANGE, OR MUTUAL SOURCING, BETWEEN CITIES.
THIS GREATLY RESTRICTED THE POSSIBILITIES FOR FOREIGN JOURNALISTS,
WHO COULD HOPE TO MAYBE GET ONE FEED A WEEK ON THE NATIONAL TV
SHOW BACK HOME, WITH CONSEQUENT GREAT WASTE OF TIME AND LIFE-EFFORT,
LET ALONE TIME. IT ALSO VIOLATED THE EQUALITY AND VARIETY OF CITIES.
ROME OR ZURICH SHOULD NOT BE SUBORDINATE TO AN ANGLO-AMERICAN OR
WTN NEWS OPERATION GENERALLY HEADED FROM LONDON/NY. THAT WORLD
IS OVER WITH; IT IS A POSTWAR RESIDUE; NOW, THERE MUST BE MORE
INTERCHANGE, OR INTERDEPENDENCE, BETWEEN CITIES--MUCH AS ALREADY
OCCURS IN THE WORLDS OF SCIENCE AND ART.

NEWS ROOMS IN VARIOUS CITIES AROUND THE WORLD WOULD BE BETTER CLIENTS FOR
WHAT I OR OTHERS HAVE DISCOVERED, I BELIEVE, THAN SOLELY THE BROADCAST TV
COMPANIES, WITH THEIR PRIVATE NEWS ROOMS;

THIS INDUCES, FURTHER, COMPETITION AMONG THE TV COMPANIES, SO THAT THEY
START HAVING TO ACCOUNT FOR THEMSELVES, IN COMPARISON WITH EACH OTHER,
AND SO NOT ENJOY A MONOPOLISTIC RIGHT TO SAY--AND TOO OFTEN LIE--WHATEVER
THEY ARE TOLD.

T H E F E N D F A X E S

#3
4-10a
Media
matic

Media
132
#3
vol 4

Lehmann

- FOOTAGE

DEC 23 '89 15:32

P.2/6

23 DEC 89

Dear Gerald:

Responding to issues raised on the telephone, I write:

6. The function of NEWS ROOM is not to make news more accessible, or to create a great environment for sharing the news, but to give me and my friends an outlet through which to release the history we intend to make. To report, record or present the news is not enough. It is far more important to be in the news. If the news is "boring", that's because the people who are in power are boring. Bush, for example, is an embodiment of BORING. His administration is dead-set on boring us to death. That's no laughing matter. The U.S. is on the verge of breakdown because it's becoming too boring to bear. Nobody will want to even pay attention to it. That's why so many subplots and corruptions have set in, and why there are so many bank scandals: because nobody gives a shit

DEC 23 '89 15:34

P.4/6

4. Apparently, a pan-US public access feed is being created, in addition to whatever might be done with the official media, e.g., your deal with Visnews. To me, going through public-access is less interesting than supplying direct to the main media. The whole objective, I thought, was to REPLACE the power structure with our structure, so that what is now so-called official has to end up as marginal, obsolete. Here in New York on the edge of 1990, with a small army in Panama and a far bigger army of homeless on our streets, it is clear that whatever has been is over, and whatever will be possible will be entirely different. The situation is desperate, sans espoir, but also sans limitation. There is nothing to fall back on (except maybe our European ancestral roots), and there is nothing to even continue with (except if one gambles that there will be something for retirement). I am pretty good at historical premonition (having predicted major news events to the day), so what I think and say might well be considered likely: the United States will not survive my lifetime. Not as such. Too worn out. And too broke. MR is part of my preparations about how to survive AFTER THE US.

5. Most of the programming you will receive from the US, from NRY, will quite possibly contain scenes that are unsuitable for gentle, optimistic minds. Most of the news, about homeless, about cripples, about drug wars, about Japanese takeovers, about economic downslide, about Iran-contra scandals, about bank scandals, about the complete eradication of people's allegedly protected savings, about poor education, about AIDS, about inadequate retirement care, about child abuse, about crime, about desertification of the Midwest and deforestation of the hemisphere, about garbage and pollution, and about the rising cost of oil, is a shock. The US will soon be a basket case. It's not only shocking, also boring. I do not agree with colleague Gregory Lehmann when he says that you all there in Europe will be interested in the footage that comes in from (much more interesting) US television. Oh? The Panama coverage, for example, was according to many sources, notably Alan Jones, so boring that the 21 dead casualties had become tedious detail.

anymore, and nobody sees any future anymore, and everyone's just trying to get what they can. Imagine: the giant U.S. government-corporate venture for superchip development, meant to be competitive with Japan, is nostalgically called "U.S. Memories." What is this, a juke box? Or a 50's-style radio show? Soft rock? Easy listening? Predictably, the company--being completely alt-modish--is failing to get investors, and probably soon is failing. Nobody in the U.S. had the nerve to replace Daddy, the one who won the last war, and consequently nobody in the U.S. is prepared to conquer--let alone have an active role in--the future. It's time to make some fresh history.

7. LINDA, as The Economist says, the place for the 90s is Europe. And the singular question for the 90s, I think, will be WHAT WILL BE THE STATES? Or, WHAT WILL BE THE 'STARS' ON THAT DISGUSTING YUPPIE FLAG? CERTAINLY NOT THOSE RIDICULOUS 'COUNTRIES' LIKE BELGIUM AND PORTUGAL. I seek an aggressive videotape in which the stars turn to those ridiculous pieces of European real estate, and then turn again, into something rational--and regional--like, for example (but not limited to) the basin states I have proposed. CHANGE IS ON THE AGENDA. NEWS ROOM AMSTERDAM has the potential of becoming A FOCUS FOR THAT CHANGE, more so than "Berlin", "Prague" or "Bucharest."

I think, for example, after my time (again) in Belgium, that someone (perhaps some buitenlander like me) should outright declare that Belgium is a joke, a fraud, an impossibility, a mental cripple, nothing more than a figment of Queen Victoria's largesse (and who's she, now, anyhow?). There should be aggressive voicing of re-integration (re-unification?) of The Netherlands, all the way uphill to around Cambrai in present-day France. And what is that French language doing in Brussels anyway, when manifestly it's the Dutch language which is better suited to commerce and (why else are we here, Gerald?) GAIN.

THE FRIEND FAXES

I shall insist on producing a program advocating Dutch-Flemish re-unification. And meantime produce another program advocating Bavarian secession from the Rhine. Everyone I talk to from Austria and Bavaria (my roots, you know) agrees that those countries really have little to do with "Deutschland."

8. And Mike von Bibikof should be put on notice that all my historical resources are devoted to not just preventing German unification but to achieving German breakup. After all, there was a Netherlands, and a Bavaria, and a separable Ostprussia, long before there was any imitation of nation-state "France" called "Germany." Mike (do you hear me?, even in this letter to Gerald and Linda) as I am alive I shall make sure that (1) the West German intelligence apparatus is discredited, just as the East German apparatus was, (2) the West German government is discredited, just as the East German government was, (3) the Bavarians get fed up with West Germany and proceed to exit, (4) the Dutch realize their necessity for Eenheid, and go for economic takeover of Belgium and the Ruhrgebiet, for starters, and (5) you--as a former Pole--get your ancestral vindication with the separation of Poland from either East or West, to go into its Basin, the Baltic, together with Sweden, Lithuania, Latvia, Estonia, Finland and the part of the Soviet Union once stolen from those peoples by a rather overbearing visitor to Holland (stealing ideas from the Dutch) named Peter the Great.

9. NEWS ROOM MUST BE OUTRAGED. WE IN NEW YORK ARE PREPARING THE MOST OUTRAGEOUS DISCLOSURES OF CRIME AND CORRUPTION. THAT MATERIAL WILL BE SENT SHORTLY. WE ARE GOING FOR THE HISTORICAL JUGULAR. THERE WILL BE VICTIMS, AND BROKEN LIVES AND CAREERS, AFTER WE ARE THROUGH, BECAUSE THE PRESENT ORDER DOES NOT DESERVE TO CONTINUE.

UNDERSTAND. IT IS HISTORICALLY NECESSARY TO CONDUCT DIRECT ATTACKS ON THE FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY. THAT COUNTRY MUST BE THOROUGHLY DELEGITIMIZED, AS SOON AS POSSIBLE, EVEN BEFORE THE END OF NEWS ROOM NY AND AMSTERDAM, AT AFA AND MUSEUM FODOR. WE ARE GOING TO SMASH THAT STATE.

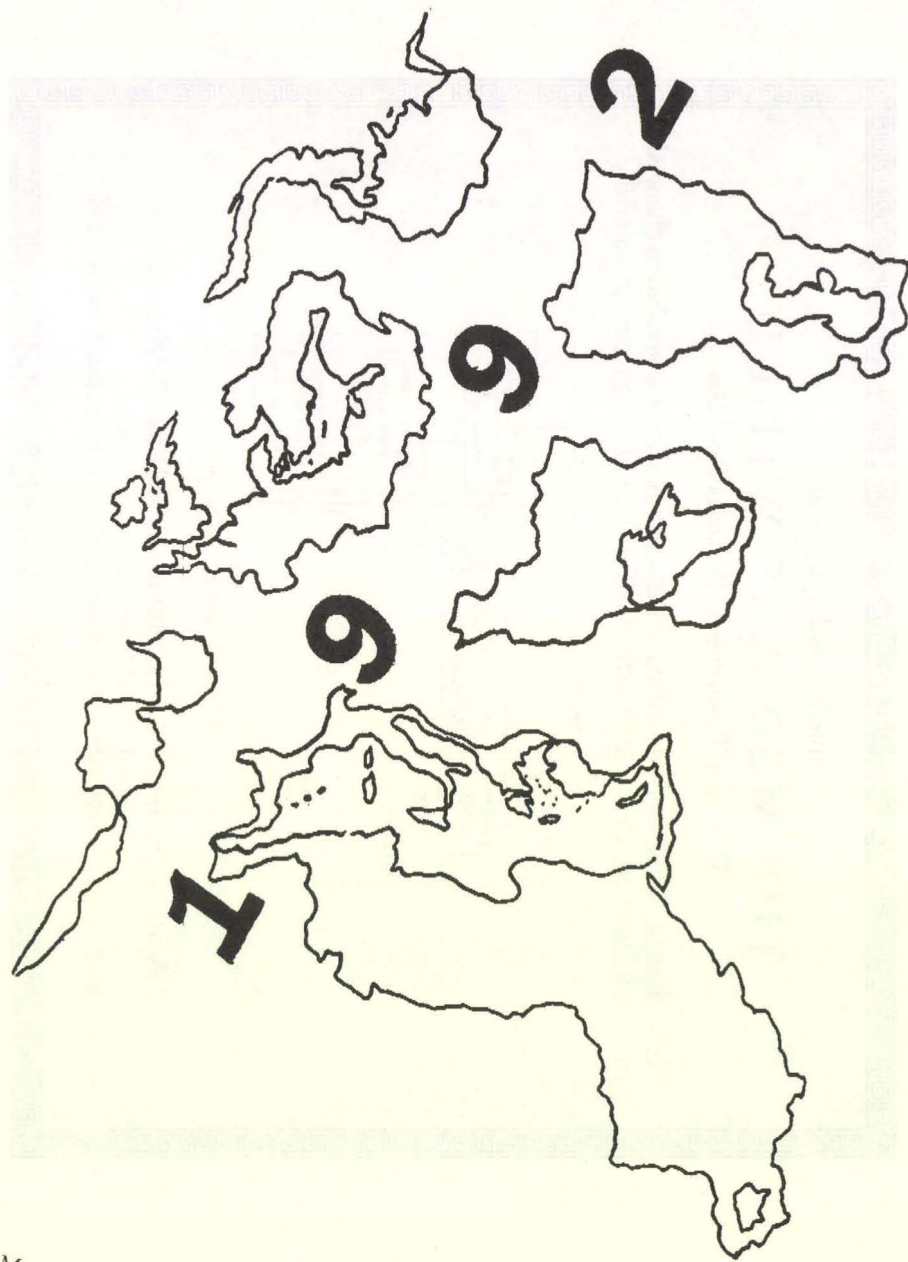
The strategy: Serbia, Sweden, Poland, The Netherlands, Switzerland, Italy, all ganging up on Germany--and meantime, four art shows inside that piece of turf. Thus speaks... the man your friend Kaas describes as "Wallenstein". Well? Once again....

10. The Palme tape is a big hit in the Swedish art world. Let's cash in, Blind.

It must be followed next by a full-scale endeavor, in tandem with the Poindexter trial here in the US, of exposing how West Germany has just been a toady for Anglo-American oil-monopoly policy.

MORE SOON.

Fend
FEND



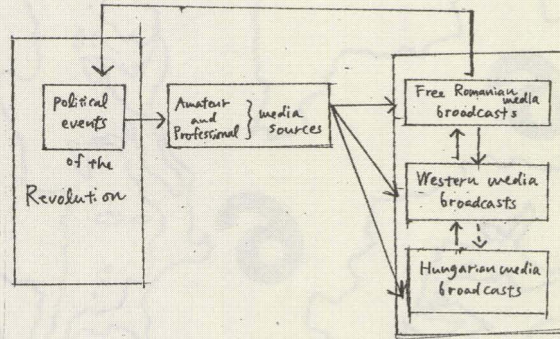
THE FEND FAXES

Mediatic
133
#4

International Symposium
THE MEDIA IS WITH US

The Role of Television in the Romanian Revolution

'Media theorists, artists and journalists will discuss the way this revolution changed the whole function, viewpoint or esthetic of media, watching recorded materials.'



scheme of media information flow

April 6 & 7, 10am - 6pm at Mücsarnok (Palace of Exhibitions)

Budapest XIV, Hösök tere, PO box 35, 11-1406

tel. (36 1) 122 9425 (contact: Péter Szigeti), fax. (36 1) 122 3235 (contact: Suzy Mészöly)

Mediamatic
134
5 # 4.100

PAUL
PERRY

RECENT MACRAMÉ

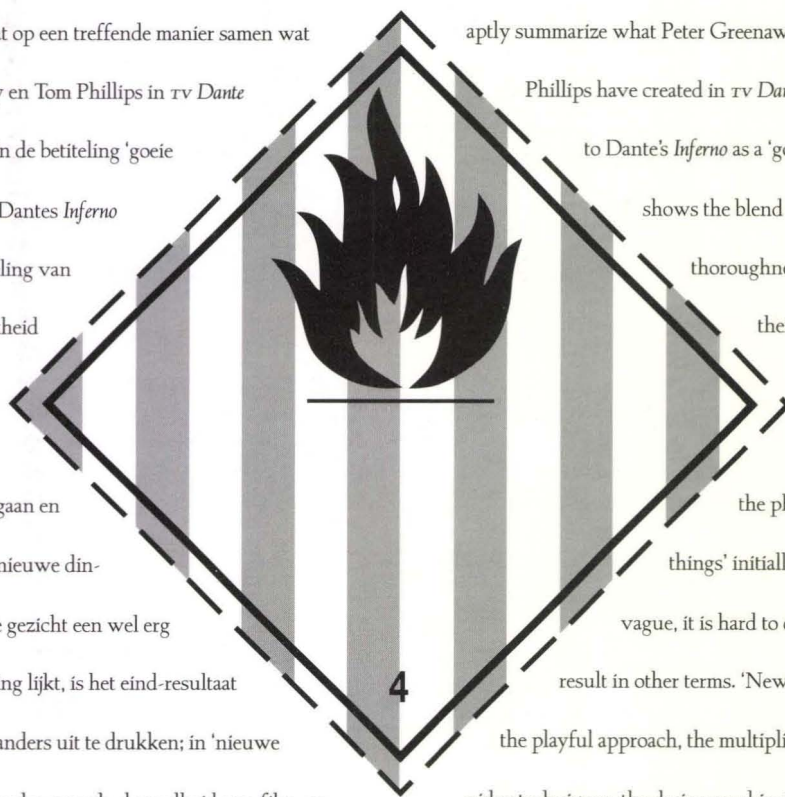
30-3 T/M 28-4 galerie hans gieles, rozenstraat 59, amsterdam

TV Dante

BEYOND INTERPRETATION

A good old text is always a blank for new things is het motto dat wordt uitgesproken in de eerste aflevering van tv Dante.¹ De zin vat op een treffende manier samen wat Peter Greenaway en Tom Phillips in tv Dante hebben gedaan. In de betiteling 'goeie ouwe tekst' van Dantes *Inferno* schuilt de mengeling van ironie en degelijkheid waarmee de makers dit geven te lijf zijn gegaan en hoewel de term 'nieuwe dingen' op het eerste gezicht een wel erg ruime omschrijving lijkt, is het eind-resultaat toch nauwelijks anders uit te drukken; in 'nieuwe dingen' zijn de speelse aanpak, de veelheid van film- en videotechneken, de gedurfde combinatie van informatie en visuele bluf en de intelligente en *high-brow* humor, die zo typerend zijn voor Greenaway, vertegenwoordigd.

A good old text is always a blank for new things is the motto voiced in the first part of tv Dante.¹ These words aptly summarize what Peter Greenaway and Tom Phillips have created in tv Dante. The reference to Dante's *Inferno* as a 'good old text' shows the blend of irony and thoroughness evident in their handling of this theme, and although the phrase 'new things' initially appears rather vague, it is hard to describe the final result in other terms. 'New things' refers to the playful approach, the multiplicity of tv and video techniques, the daring combination of information and visual bluff and the high-brow humour so characteristic of Greenaway.



¹ Already in the credits of tv Dante it is evident that Dante's *Inferno* is a rewarding theme for Greenaway. In rapid succession, 9 numbered layers pass the screen, layers filled with naked, grey bodies crawling through brown mud, while a voice is heard declaiming the classical text: *Through me you reach the city of despair. Through me you reach an eternity of grief. You who enter here, abandon hope.* Cries and screams complete the sound-track. The credits last only 30 seconds, yet long enough to make us realize that we have entered Greenaway's universe. We know his fascination with the human body and with numerology (often used in his films to express a pseudo-analysis, an inscrutable relationship between the logical and the absurd), as well as his fondness for references and quotations.

Still, tv Dante surpasses Greenaway's films in its irony and its subversion of a 'classical' narrative trajectory. Though Greenaway is dealing with a classical text about a straightforward journey in clearly delineated stages, the audience is bombarded with information and visual techniques. In this way, a meta-narrative is created, a narrative about a narrative. However, this second narrative, composed of information and associations, unfolds itself so fast, that there is hardly any room left for the viewers' interpretation. The paradox of tv Dante is that, in spite of the enormous amount of textual explanations and digressions (e.g. about the migrations of sparrows and cranes when winter sets in), all those talking heads appearing in square frames in the often layered

¹ So far, 8 of the 34 Cantos of Dante's *Inferno* have been visualized by Peter Greenaway and Tom Phillips. A new director will be approached to complete the remaining 26 in cooperation with Tom Phillips.

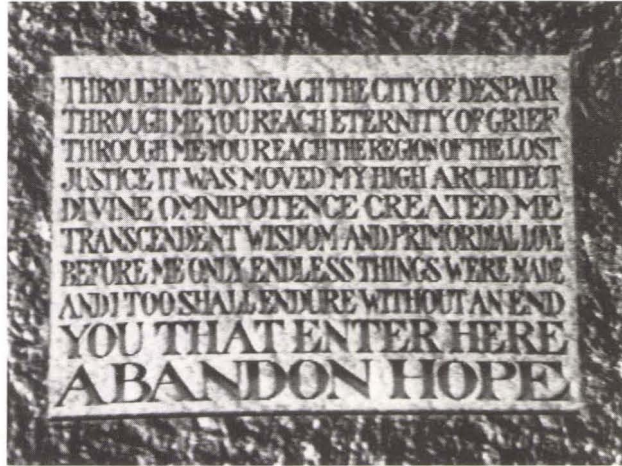
Al tijdens de generiek van tv *Dante* dringt de idee zich op dat Dantes *Inferno* een dankbaar onderwerp is voor Greenaway. In snel tempo trekken 9 genummerde lagen door het beeld, lagen gevuld met naakte lichamen, kronkelend in bruin slijk of asgrauw, terwijl een stem de klassieke tekst uitspreekt: *Door mij bereikt u de stad der wanhoop. Door mij een eeuwigheid van smart. Gij die hier binnentreedt, verzaakt alle hoop.* Gegil en gekerm vullen de rest van de geluidsband. De generiek duurt hooguit 30 seconden, maar het is genoeg om ons te realiseren dat we ons in het universum van Greenaway bevinden. We kennen de getallenreeks (die in zijn films vaak een pseudo-analyse uitdrukt, een onpeilbare verhouding tussen het logische en het absurde), evenals de fascinatie voor het menselijk lichaam en de hang naar referenties en citaten.

Toch gaat tv *Dante* nog een stap verder dan Greenaways films in het ironiseren en ondermijnen van een 'klassiek' narratief traject, een verhaalverloop. Juist nu hij een klassieke tekst tot zijn beschikking heeft die handelt over zoiets 'rechtlijnigs' als een tocht met duidelijk omschreven stadia, overspoelt Greenaway de toeschouwer met informatie en visuele technieken. Door dit 'bombardement' ontstaat een meta-verhaal, een verhaal over het verhaal. Dit tweede verhaal, dat is opgebouwd uit informatie en associatie, wordt echter zó snel verteld dat het de ruimte van de toeschouwer om te interpreteren vrijwel tot nul reduceert. Ondanks de enorme hoeveelheid tekstverklaringen en uitweidingen (bijvoorbeeld over de bewegingen van spreeuwen en kraanvogels wanneer het koud wordt) is de paradox van tv *Dante* dat alle sprekende hoofden die in vierkante kaders in het (vaak al gelaagde) beeld verschijnen, het principe van de informatie zoals we dat kennen uit de traditionele documentaire opheffen. Daarvoor in de plaats komt een audiovisuele tinteling, een terugkeer naar *het beeld en de tekst als materiaal*.

In zekere zin sluit deze werkwijze aan bij wat in een algemener discours 'het einde van de betekenis' is gaan heten. Door geen onderscheid te maken tussen streng wetenschappelijke verklaringen en ironische uitwijdingen ondergraven Greenaway en Phillips het

idee van de 'definitieve betekenis' of 'de waarheid' van Dantes tekst. In plaats van die ene betekenis treedt een veelheid, een conglomeraat van meningen en stellingen op, die op hun beurt weer nieuwe stellingen uitlokken, met als resultaat dat de 'oertekst' (*Dantes Inferno*) niet helderder, maar juist steeds diffuser wordt, overladen met betekenissen. Wat echter achter al die ongreepbare betekenissen overeind blijft is de tekst als materiaal, als taal, als geluid zelfs. De steeds

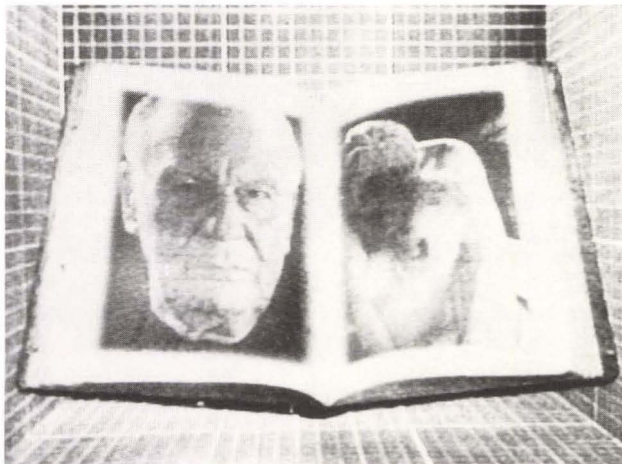
wekerende 'kale' close-ups van Dante (Bob Peck) en diens gids Vergilius (John Gielgud) zijn meer dan alleen rustpunten in de visuele kermis. Ze vestigen de aandacht op de uitspraak, op het ritme, de lyrische zeggingskracht van de tekst die aan iedere betekenisgeving vooraf gaat.



Tekst als Verleidings-strategie

Dat geldt nog het mooist voor de monoloog van Francesca in *Canto V*. Francesca, van wie we weten dat ze door haar man is gedood wegens overspel, spreekt een tekst uit waarbij het woord *Love* steeds het begin vormt van een strofe. Dat woord komt ook in beeld, een woord waar de vlammen uitslaan zodra het wordt uitgesproken, maar verder is de scène een toonbeeld van eenvoud. Opnieuw komt de rust van het beeld de tekst als woordkunst, als verleidingsstrategie ten goede. Niet alleen het inhoudelijke ontroert (de overspelige toenadering van twee geliefden tijdens het lezen van *Lancelot*), maar vooral het geluid, de toon/tonaliteit van de tekst.

Het beeld volgt tijdens deze scène precies dezelfde weg. Eerst wordt het formele, poëtische karakter van de tekst benadrukt door de herhaling van het woord *Love*. Vervolgens zien we de inhoudelijke verbeelding van de schuchtere toenadering tot de vrouw wanneer een man verschijnt die zich letterlijk met zijn figuur geen raad weet. Tenslotte zoomt de camera langzaam in op het lichaam van de vrouw, eindigend bij haar mond. Wanneer deze beweging is afgerond horen we nog slechts het timbre van haar stem, zien we alleen nog de beweging van haar lippen: de basis van de verleiding. Een verleiding, die ons des te sterker bijblijft wanneer



► image abolish the basic principle of information as we know it in traditional documentaries. This has been replaced by an audio-visual stimulus, a return to *the image* and *the text as material*.

In a way this approach fits in with what has been called, in a more general discourse, 'the end of meaning'. By not drawing a distinction between strictly scientific explanations and ironic digressions, Greenaway and Phillips subvert the notion of a 'definitive interpretation' or 'the truth' of Dante's text. This single interpretation is replaced by a multiplicity of interpretations, a conglomerate of opinions and hypotheses which in turn provoke new hypotheses, with the result that the 'original' text (Dante's *Inferno*) does not become more transparent, but instead, more diffuse, overloaded with meaning. Behind all these elusive interpretations, however, there is always the text, as material, as language, even as sound. The recurrent 'bare' close-ups of Dante (Bob Peck) and his guide Vergil (John Gielgud) are not mere resting-points in the visual merry-go-round. They focus attention on diction, rhythm, and the lyrical eloquence of the text that precedes each interpretation.

Text as Seduction Strategy

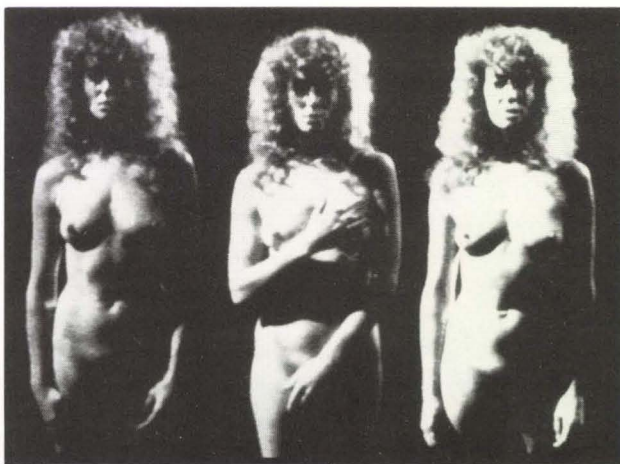
This is most evident in Francesca's monologue in *Canto V*. Francesca, whom we know was killed by her husband for adultery, recites a text in which each stanza begins with the word *Love*. The word also appears on screen, and bursts into flames each time it is pronounced. Apart from this, however, the scene is a model of simplicity. Again the tranquillity of the image supports the text as an art of words, as a seduction strategy. We are moved not only by the action in this scene, (the adulterous advances of the two lovers reading *Lancelot*), but particularly by the sound, the tone and the tonality of the text.

In this scene, the image is visualized in exactly the same way. First, the formal poetic character of the text is emphasized by the repetition of the word *Love*, then the timid overtures are visualized: we see a man apparently embarrassed at his body in the presence of the woman. Finally the camera slowly zooms in on the woman's body, eventually focusing on her mouth. All we can hear when this movement is finished is the timbre of her voice, and all

we see is the movement of her lips: the basis of the seduction. This seduction engraves itself even more deeply on our minds when, a moment later, a 'literary critic' drily informs us that Francesca was not completely honest with Dante. In this way the short-lived synchronicity (and therefore the 'definitive meaning') between image and sound is disrupted: nothing is what it seems, behind the seduction danger lurks. Or can seduction only exist when it is denied afterwards. This 'shifting' relationship between image and sound, between information and 'meaning', between analysis and seduction is characteristic of the whole of *tv Dante*. This is also why the image is almost permanently divided in various layers. The image is not just a direct visualization of the text, but also a commentary and expresses idiosyncratic associations that generate a wide range of meanings. When Dante sees a leopard, somebody



explains to us that the leopard was regarded as the offspring of a panther and a lion, and is also a symbol of lust. In the soundtrack, this statement is accompanied by a woman's laughter, while one of the layers of the screen shows the pattern of a leopard skin. When four Cantos later this pattern reappears when the life of a prostitute is described.



The woman's laughter is later (now much less 'meaningful') combined with an image of a cardiogram of Dante Alighieri, who in *tv Dante* stayed in the Wilhelmina Hospital from Thursday 7 April 18.00 hours to (the impossible) Easter Sunday, 9 April 20.00 hours. Dante's cardiogram is another recurrent motive, which seems to be no more than a joke about time. Only in the last Canto, when

we have seen images of Mussolini in the darkest corners of hell, when 'yes and no' conflict in the writer's mind, and there seems to be no way out, do we hear expectations for the future and suddenly the time reference acquires a Messianic dimension.

In this way there is a continuous shift from direct 'meaning' to free association and vice versa. Thus *tv Dante* is a curious combination of, on the one hand, a powerful stimulus of the viewers' interpretational activity, while on the other hand, there is a simultaneous, continuous subversion of the time and space required for that activity. Eventually we realize that our brains are too small and freely indulge in the seductive art of image and sound.

translation FOKKE SLUTTER

even later de gortdroge mededeling van een 'tekstwetenschapper' volgt, die ons vertelt dat Francesca een beetje heeft gejkot tegen Dante. Zo wordt de kortstondige synchroniteit (en dus de 'definitieve betekenis') tussen beeld en geluid naderhand doorbroken: niets is helemaal wat het lijkt, achter de verleiding schuilt het gevaar. Of misschien bestaat verleiding wel enkel en alleen bij de gratie van de ontkenning achteraf.

Een dergelijke 'schuivende' verhouding tussen beeld en geluid, tussen informatie en 'betekenis', tussen analyse en verleiding karakteriseert heel *tv Dante*. Dat is dan ook de functie van het vrijwel permanent gelaagde beeld. Wat in beeld wordt uitgedrukt is niet slechts de 'rechtstreekse' visualisering van de tekst, maar ook het commentaar en eigenzinnige associaties die een heel scala aan betekenissen genereren. Wanneer Dante een luipaard ziet legt iemand ons uit dat het luipaard werd gezien als een telg uit een paring tussen een panter en een leeuw en dat het luipaard ook een symbool van de zinnelijke lust is. Op de geluidsband wordt die mededeling gepaard aan de lach van een vrouw terwijl we in een van de beeldlagen het patroon van een luipaardvel zien. Dat patroon keert vier Canto's later terug, wanneer het leven van een hoer wordt beschreven. De lach van de vrouw wordt (veel minder 'betekenisvol') later gekoppeld aan een beeld van het cardiogram van Dante Alighieri, die in

tv Dante tussen donderdag 7 april 18.00 uur en (de onmogelijke) Paaszondag 9 april 20.00 uur in het

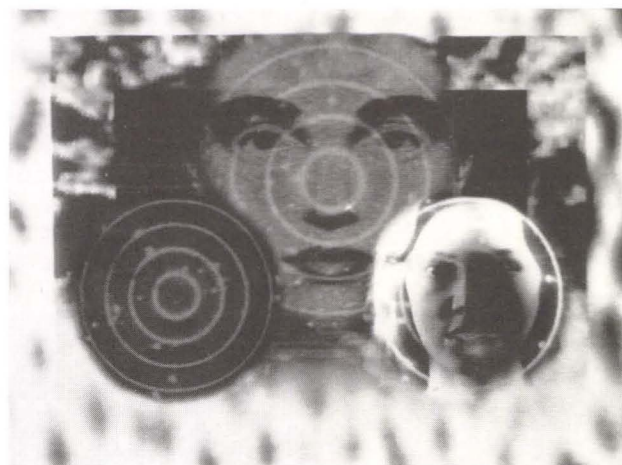
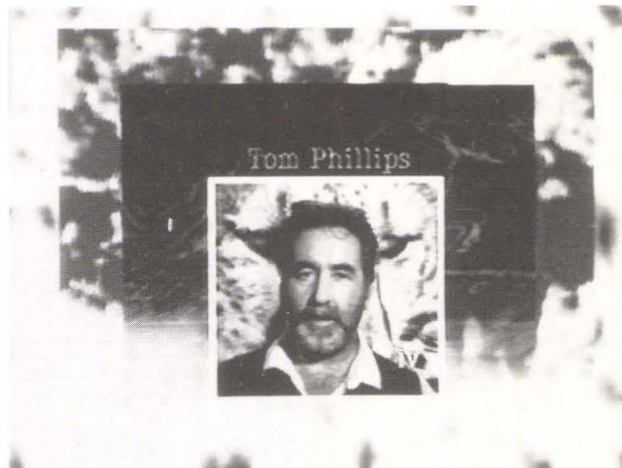
Wilhelmina-ziekenhuis vertoeft. Ook het motief van het cardiogram van Dante keert vaker terug, zonder dat het meer lijkt te zijn dan een grapje met de tijd. Pas in de laatste

Canto, wanneer we in het diepst van de hel beelden van Mussolini hebben gezien, wanneer het 'ja en het nee in conflict zijn' in het hoofd van de schrijver en er geen uitweg meer lijkt te

zijn, wordt er een toekomstverwachting uitgesproken en krijgt de tijdsaanduiding plots een Messiaanse dimensie. Zo is er een voortdurend verloop van directe 'betekenis' naar vrije associatie en terug waardoor *tv Dante* een curieuze combinatie is geworden van enerzijds een enorme prikkeling van de interpreterende activiteit van de toeschouwer en anderzijds een gelijktijdig voortdurende ondermijning van de voor die activiteit noodzakelijke tijd en ruimte. Uiteindelijk dringt zich het besef bij ons op dat onze hersenen te klein zijn en geven ons over aan het genot, aan de verleidingskunst van beeld en geluid.

1 Tot nu toe zijn er 8 van de 34 Canto's van Dantes *Inferno* gevisualiseerd door Peter Greenaway en Tom Phillips. Voor de resterende 26 wordt

een nieuwe regisseur gezocht, die in samenwerking met Tom Phillips de cyclus zal afronden.





Mediamatic
139
vol. 4 # 3

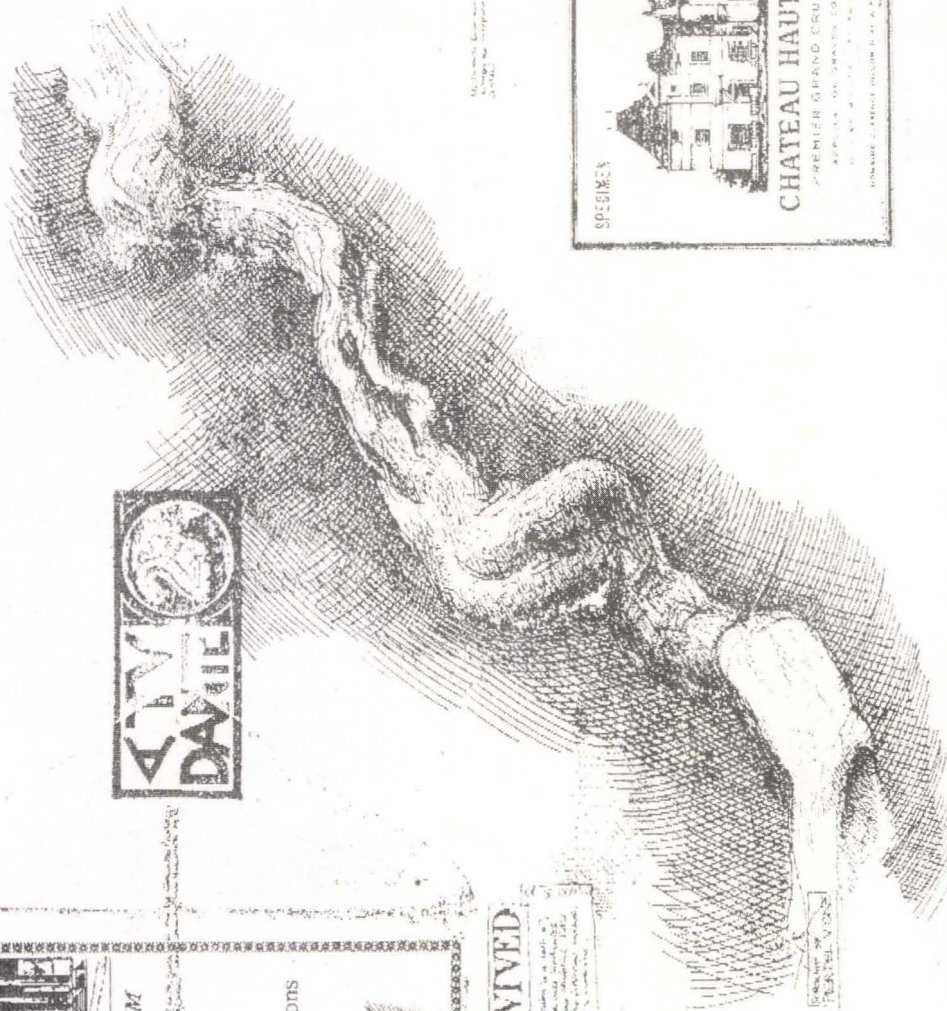
Tom Phillips heeft tijdens het werk aan tvDante een aantal collages gemaakt. Een keuze hieruit vindt u op deze en de volgende pagina's. De collages zijn in het bezit van: *The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry* Miami Beach.

During his work on tv Dante, Tom Phillips made several collages. Four of them we reproduce here. They are from the collection of *The Ruth and Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry*, Miami Beach, Florida

Mediamatic
vol. 4 # 3
of 1

DANTE IN THE MEDOC

London: The Medoc Wine Merchants, Ltd., 10, Abchurch Lane, E.C. 4, London, E.C. 4, England.



1861

CHATEAU HAUTBRION
PREMIER GRAND CRU CLASSE
APPELLATION D'ORIGINE PROTEGEE
MAY 1855

1861

BRITISH MUSEUM

Set 54

DANTE

Portraits and Illustrations

15 Pictorial Postcard

Dante

REVIVED

Can be purchased from the Medoc Wine Merchants, Ltd., 10, Abchurch Lane, London, E.C. 4, England.

LUST

OH OVID BYRON MILLS & BOON
BRING ME ANOTHER. MAKE IT SOON

STV ©
DANTE

Liebestod

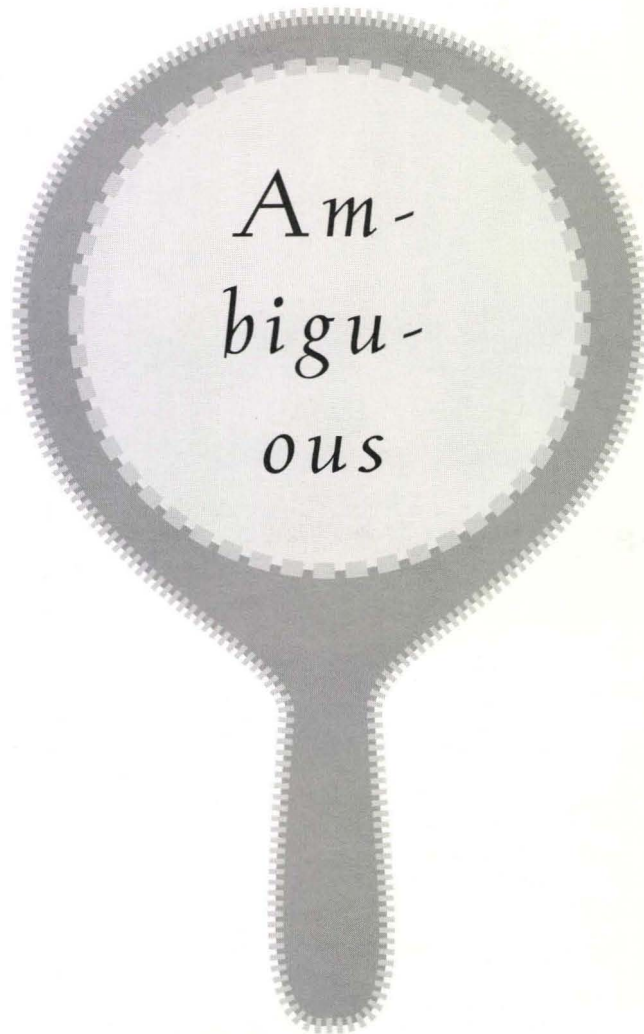
THE LUSTFUL

I

Copyright © 1993 by Dante Alighieri
All rights reserved. No part of this
publication may be reproduced, stored
in a retrieval system, or transmitted, in
any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying, recording,
or by any information storage and
retrieval system, without the prior
written permission of the publisher.

Mediamatic
141
vol. 4 # 3

FRIEDEMANN MALSCH



Mediamatic
143
vol. 4 # 3

Figures

JAMES COLEMAN - THE MIT-PROJECT



JAMES COLEMAN
Seeing for Oneself
 1987/88

Media matic
 144
 vol. 4 #3

*Wir machen es uns bequem
 in der Welt*

Geconfronteerd met de steeds onoverzichtelijker wordende structuren van het leven en ook met het waanzinnige vernietigingspotentieel op de wereld is het wel zo plezierig zich met simpele, concrete objecten te omringen, met de werkelijkheid van de materiële wereld en om uit haar begrijpelijke objectiviteit de wereld der gevoelens af te leiden. Hier kan men weer harmonie ervaren, en ontsnappen aan de maalstroom die de mensheid naar haar ondergang voert. Sterker nog: de objecten vervangen het eigen denken, doordat ze enerzijds de werkelijke wereld afbakenen, maar tegelijkertijd ook een afstand scheppen van het individu tot zichzelf. Ze *vormen* daadwerkelijk in verschillende opzichten onze horizon. Vele theorieën ontkomen ook niet aan deze verschijnselen, en zeker niet die 'tijdgeest-theorie' van de mooie woorden en de decadente houding die het laatste decennium zo domineerde. Ook deze zogenaamd kritische theorie, die zichzelf boven alle lotgevallen van de ervaring waant, in het Nirwana van het immateriële

netwerk, in de bipolaire wereld van de media, die alleen extreme macht en machteloosheid kent, zingt het hooglied van de wereld der dingen. De reden hiervan is dat men bang is zich met zichzelf bezig te houden. De kunst moet een uitweg bieden, een harmonieuze wereld voor ogen toveren die er in werkelijkheid niet meer is. Zo wordt de ideale wereld van de kunst in dienst gesteld van een nostalgisch gevoel, dat van een zelfde bekrompenheid getuigt als het plaatsen van een dwerg in de voortuin. Onder deze omstandigheden worden uiterlijke en innerlijke werkelijkheid inderdaad gemakkelijk met elkaar verwisseld. Een korte episode uit de nieuwste installatie van James Coleman, *The MITProject* (1989), brengt dit heel duidelijk naar voren: een reclamefotograaf krijgt opdracht iets te maken voor een collectie pyjama's. Hierbij gebruikt hij zichzelf als model en zijn eigen slaapkamer als achtergrond. Door zijn eigen en andermans schuld lukt het hem niet tot een bevredigend resultaat te komen. Nog voordat de opdracht

uitgevoerd is, is de slaapkamer voor de fotograaf een vreemde studio geworden. Hij is bang in slaap te vallen, omdat onbekenden dan wel eens intieme dingen van hem te weten zouden kunnen komen. De fotograaf wordt zo het slachtoffer van zijn eigen ambitie, hij is zijn eigen gevangene geworden.

Allegorische Aanpak

Dit is maar één van de veertien afleveringen waar het *MITProject* uit bestaat. Coleman ontvouwt daarin meesterlijk een scala aan verwarringen van innerlijke en uiterlijke werelden. Alle verhaaltjes gaan over fotografie als bemiddelaar tussen beide werelden. De hoofdrolspelers zijn steeds heel verschillend: vrouwen en mannen, amateurs en professionals, kinderen en volwassenen, een ontwerper, een huisvrouw, een journalist en meermaals een fotograaf. Met de voor hem typische terughoudendheid beperkt Coleman zich bij de presentatie van het werk tot het noodzakelijke: een verduisterde zaal met lege wanden. Bij de ingang tegenover de centrale muur



JAMES COLEMAN
The MIT Project
 1989

We make life easy for ourselves in this world

► In the face of life's ever unclearer structures, and in view of the huge destructive potential of the globe, it is indeed rather pleasant to surround oneself with simple, i.e. concrete objects, with the realities of the world of objects, and to derive the world of feelings from this ascertainable objectivity. Harmony can be re-experienced in the sense of stepping out of the jet-stream to the downfall of mankind. What is more: objects readily replace the process of thinking by confining the real world on the one hand, but at the same time by creating a distance between the individual and his real self. In many ways, they in fact form our horizon. Neither are broad fields of theory excluded from this phenomenon, in particular that *Zeitgeist* theory of fine words and decadent attitude which has dominated the last decade. But even this theory with its critical appearance, believing itself to be beyond all adventures of experience, in the nirvana of the immaterial networks, in the bi-

polar world of the media which knows only extreme power and extreme powerlessness, sings the hymn of praise to the object world. Motivation for this is, however, fear of the horror of occupying oneself. Art should offer a solution to this, present a world of harmony which, in reality, no longer exists. The ideal world of art is subordinated to a nostalgic feeling, the spiritual limitations of which are incarnated in the garden gnome. Under these conditions, external and internal reality certainly does quickly become intermingled.

One short episode in James Coleman's new installation *The MIT Project* (1989) makes precisely this point: a photographer in the advertising sector receives an assignment for a collection of pyjamas. He makes himself into the model, and his own bedroom becomes the ambience. Due to the fault of both himself and others, it takes a long time for him to achieve a satisfactory result. Before the assignment can be completed, the photographer's bedroom has been transformed into a studio

which is unfamiliar to him, so that he is afraid of falling asleep for fear of intimate spheres being exposed to persons unknown to him. The photographer becomes the victim of his own ambitions, he is caught.

Allegoric Approach

This is only one of 14 episodes composing *The MIT Project*. Coleman unfolds in these, with great mastery, a spectrum of the confusion of the internal and external world. All the short stories deal with photography as the mediator between the two worlds. The protagonists vary greatly, men and women, amateurs and professionals, children and adults, designers, housewife, reporter and, repeatedly, the professional photographer. In a reserved manner typical of Coleman, the presentation of the piece is limited to the basics: a blacked out room with blank walls. At the entrance opposite the front wall, on a high desk, is a tower made up of three slide projectors, an audio recorder and a timer. Small-scale slides are projected onto the wall while stories are



staat op een hoge projectietafel een toren van drie diaprojectors, een taperecorder en een timer. Er worden kleinbeeld-dia's geprojecteerd terwijl uit verschillende luidsprekers de verhalen klinken.

Het werk ontstond in de zomer van 1989 tijdens een verblijf op het Massachusetts Institute of Technology, waartoe Coleman was uitgenodigd door het List Visual Art Center, onderdeel van het MIT. Het *MIT Project* is in meerdere opzichten kenmerkend voor de manier waarop Coleman de media-technologie voor zijn kunstzinnige doelen inzet. Daarbij moet er wel met nadruk op worden gewezen dat Coleman, hoewel hij sinds het eind van de jaren zestig thuis is in verschillende media, geenszins de *mediakunstenaar* is die men vaak in hem meent te zien. Hij heeft, net als andere kunstenaars van zijn generatie, sinds het midden van de zestiger jaren van verschillende media gebruik gemaakt, zoals film, fotografie, video, performance en geluidsopnamen. Een voorliefde voor één bepaald medium heeft hij echter niet. Met uitzondering van performance, waar hij pas in de tachtiger jaren mee gaat werken, worden alle media naast elkaar gebruikt en zijn ze even belangrijk. Hierin komt Colemans bijzondere houding al tot uitdrukking om zich niet open te stellen voor die aspecten van de reproductie-media in de kunst-context, die te maken hebben met het naar zichzelf verwijzen. Coleman maakt er daarentegen radicaal en consequent allegorieën van en maakt ze ondergeschikt aan de ethiek van het kunstzinnige werk. (Colemans eigen stellingname hierin, *Art can never totally be reduced to a concept of simple acts of self-expression* is meermaals geciteerd). Dit is een van de redenen dat Coleman noch bij het *McLuhaniaanse* enthousiasme van de jaren zestig, noch bij de hedendaagse renaissance van de mediakunst aansluit. Terwijl zijn werken toendertijd de formalistische basiskenmerken van het naar zichzelf verwijzende medium misten, zo lijken zijn dia-

en videoinstallaties nu technisch niet actueel genoeg te zijn om de interesse van een breed publiek te wekken. Daarbij komt dat Coleman buitengewoon grondig te werk gaat, hetgeen resulteert in een quantitatief weinig omvangrijk werk. En de werken op zich zijn zo compact, de formele en thematische structuren zo nauw met elkaar verweven, dat ieder stuk van de kijker een bovenmatige bereidheid tot interpretatie eist om het te begrijpen. Dit alles is er de oorzaak van dat Coleman, ondanks zijn inspelen op de actualiteit, relatief onbekend is. Coleman heeft dan ook nooit zijn best gedaan in de smaak te vallen.

Zijn werk wordt sinds het midden van de jaren zestig door twee basisthema's gekenmerkt, enerzijds het experimentele onderzoek naar de voorwaarden van het beeld en de waarneming, en daarnaast de vraag naar individuele en culturele identiteit. Beide lijnen vertegenwoordigen ook bepaalde fasen in de ontwikkeling van zijn werk, die Anne Rorimer in 1985 zij het met enig voorbehoud opdeelde in tijdsspannen van steeds vijf jaar: *Als zodanig kunnen deze worden verdeeld in perioden die perceptuele installaties bevatten, van 1970-74, installaties die over een psychologische, sociale, historische of culturele dimensie gaan, 1975-79, en werken die zich in een theatrale context afspelen, 1980-85.* Naast de beperking die zo'n indeling met zich meebrengt kan men niettemin de eerste twee fasen vooral inhoudelijk duiden. (De theatrale fase moet naar mijn mening eerder vanuit een praktisch oogpunt worden bezien, als een opwaardering van een altijd al in zijn werk aanwezige narratieve component; in zoverre heeft deze metaforisch betrekking op de discussie van de 80er jaren, maar is zij inhoudelijk van minder belang dan de beide eerste fasen.) Ze komen ook exemplarisch terug in het *MIT Project*, maar, en dat is veelbetekenend, in een andere context. Niet als thema van het werk, maar om een probleemgebied dat ermee te maken heeft aan de orde te stellen:

de persoon van de kunstenaar en de invloed van zijn arbeid. De eerste episode verwijst al direct naar de gelaagdheid van dit thema. Een fotograaf krijgt opdracht een serie reclames te maken voor autogordels, en besluit om een ongeluk te reconstrueren waarbij hij een paar jaar daarvoor betrokken raakte. Deze encenering zorgt ervoor dat hij het nagebootste voorval identificeert met hetgeen hij zelf heeft meegemaakt, en er ontwikkelen zich gedachten over de werking van foto's en het tonen daarvan, over de illusies die het enceneren van foto's oproept: *Wat zou er gebeurd zijn als...?* Deze vraag is verbonden met een sterke verbeeldingskracht, die door de fotografische encenering wordt losgemaakt en tenslotte een waar gebeuren als een belevenis simuleert. Hiermee is Coleman al midden in zijn thema aangeland: de vraag naar het doel van het bestaan van de kunstenaar.

Dreamrooms

De installatie *Seeing for Oneself* uit 1987/88, ook een dia-installatie met gesproken tekst, had de rol van de kunstenaar en de werking van zijn kunst al benadrukt. In dit werk waarvan de vertelstructuur is gebaseerd op de populaire fotoroman, vol liefdespathos, jaloezie, familiedrama en misdaad kneedde Coleman het gebeuren, dat zich afspeelt in een oud en afgelegen slot, met behulp van de architectonische structuur, tot een organisme van het werk van het kunstenaars-ego. (Ook al wordt deze lezing van het werk pas mogelijk na het verschillende keren te hebben gezien, ze is daarom nog niet ongeoorloofd. Het is inherent aan Colemans werkwijze dat de verdichte en compacte inhoudelijke boodschap zich, zelfs aan de geconcentreerde kijker, slechts stukje bij beetje prijsgeeft.) Ook vroegere werken zinspeelden al op de rol van de kunstenaar, zoals de performance *Now and Then* uit 1981. Het scenario ontwikkelde Coleman uit de dagdromen van twee volwassenen, die ooit als kind een etalage waren binnengeslopen en daar als paspoppen hadden geposeerd. De performance toont

➤ related by means of various loudspeakers.

The work arose during a stay in summer 1989 at the Massachusetts Institute of Technology at the invitation of the List Visual Art Center which is affiliated to the MIT. It is characteristic in several ways of the way Coleman uses the media technologies for his artistic aims. In this context it is important to stress that, although Coleman has been familiar with various artistic media since the end of the 60s, he is in no way that 'media artist' he is largely considered to be. As other artists of his generation, since the mid-60s he has been using various media such as film, photography, video, performance and sound recordings. However, he does not appear to have a preference for any one particular medium. With the exception of performance, which does not appear in his works until the 80s, all forms of media are used to an equal extent side by side. Indeed this expresses Coleman's special attitude not to open up to the self-referential aspects of reproduction-media in the context of art, but to allegorize these consistently and radically and to subject them to the ethics of artistic work (Coleman's own statement on this, *Art can never totally be reduced to a concept of simple acts of self-expression*, has been cited on several occasions). This is one of the reasons why Coleman does not fit into either the McLuhan-like media enthusiasm of the 60s or into the present renaissance of media art. Formerly Coleman's work was lacking in the formalistic principles of the self-thematizing medium, and nowadays his slide and video installations appear to be technically insufficiently up to date to arouse the interest of a wide audience. Furthermore, Coleman's work is marked by an unusual thoroughness resulting quantitatively in a low volume of work. The individual works are compressed to such an extent, the formal and thematic structures so tightly woven together, that for the observer to appropriately absorb each piece,

he requires an exceptional willingness to examine it. These are all reasons for the artist enjoying relatively low fame in the face of the relevance of his work to the current-day situation. However, Coleman was never concerned about fashion affairs.

Since the mid-60s his work has been characterised by two thematic principles, on the one hand by the experimental search for the conditions of the picture and its perception, and furthermore by the question of individual and cultural identity. Both threads also stand for certain phases in the development of his work which Anne Rorimer cautiously defined in 1985 in a five-year-rhythm: *As such these may be divided into periods that encompass perceptual installations, 1970-74; installations involving a psychological, social, historical or cultural dimension, 1975-79; and works that take place in a theatrical context, 1980-85*. In spite of limiting the perspective which such systematising of the Coleman oeuvre involves, the first two phases can be interpreted, above all with regard to content, (the 'theatrical' phase should, in my opinion, be regarded more in a practical respect as a positive appraisal of the thread of the narrative which is always present in his work; in this respect, this is, metaphorically-speaking, a reference to the discussions of the 80s, however it does not have the same relevance concerning content as the first two phases). Examples can also be found in the MIT Project, but, characteristically, in a changed context. They are not themselves the theme of the work but serve to thematise a problem area with which they are connected: the person of the artist and the effects of his work. The very first episode points out the complexity of this theme. A photographer receives an assignment for an advertising series for safety belts, and he decides to reconstruct an accident which he himself was involved in some years

previously. The staging of this accident produces in himself an identification with the simulated event as self-experience, and reflections are made on the effect of the photographs and their presentation, on the illusioning character of their presentation: *What would have happened if ...?* Strong imaginative powers are connected to this question, and these are triggered off by the photographic staging, and finally simulate the actual event as an experience. Coleman has reached the essence of the theme: the question of the origin and future of the artist's existence.

Dreamrooms

The installation *Seeing for Oneself* from 1987/8, also a slide-installation with soundtrack, had already emphasized the role of the artist and the mechanics of his work. In the narrative structure of this work, modelled on popular photo novels, filled with the pathos of love, jealousy, family drama and detective story, Coleman morphologised the events occurring in a remote old castle by means of the architectonic structure to an organism of the work of the artist-ego (If the moral of the tale only becomes clear after several viewings, it does not, however, render it any the less unwarranted. It is part of Coleman's style of working for the compressed, compact message to be disclosed only gradually, even to those with an ability for concentrated reception). Earlier works also alluded to the role of the artist, for example, the performance *Now and Then* (1981). Coleman developed the scenario from the daydreams of two adults who, as children, had crept into a shopwindow and posed as models. The performance shows the two adults, a man and a woman, reliving the childhood dream by dressing in the fashionable style of the early 50s and posing accordingly. In this piece, the presentation of the conscious reliving of a childhood dream, the transposition into another time

Media matic
147
4.101
3

hoe deze volwassenen, een man en een vrouw, hun kinderdroom opnieuw beleven, door in modieuze vijftiger jaren kledij de passende houdingen in te nemen. In dit stuk dient de weergave van deze herbeleving van een kinderdroom en het overbrengen daarvan naar een andere tijd en andere omstandigheden om de vermenging van innerlijke en uiterlijke wereld, van subjectieve beleving en verbeeldingskracht, te metaforiseren; met andere woorden als allegorie voor het werk van de kunstenaar. Vier jaar eerder had de installatie *Box (Ahhaeturnabout)* een innerlijke ervaring met een uiterlijk gebeuren verbonden aan de hand van het voorbeeld van de Ierse bokser Gene Tunney: bij archiefopnamen van het revanchegevecht met Jack Dempsey om de wereldtitel zwaargewicht in 1927, klinkt op de band een stem die de gedachtenflarden, gevoelens en ingevingen van de Ier weergeeft. Het hoofdthema van dit werk, het ontdekken van de individuele identiteit op een moment van opperste uitdaging, lijkt, in het licht van het *MIT Project*, een vroege allegorie op de kunstenaar. Het fysieke niveau van de kunstenaarsidentiteit keert, evenals het paar uit *Now and Then*, in een andere gedaante terug in episodes van het nieuwe werk. Terwijl het thema uit *Now and Then* in iets gewijzigde vorm terugkomt in het verhaal van twee ontwerpers die samenwerken in reclamezaken, komt het thema uit *Box* minder direct terug in de episode over een beroepsfotograaf die wordt gearresteerd, omdat zijn gelaatstreken worden geïnterpreteerd als een spiegel van zijn innerlijk. In werkelijkheid tonen ze echter de sporen van gebeurtenissen die hij jarenlang heeft gedocumenteerd.

Terwijl andere episodes naar de veelheid van gebieden waarop de kunstzinnige arbeid werkzaam is verwijzen, -in bijvoorbeeld de laatste episode creëert een fotograaf voor tijdschriften over binnenhuisarchitectuur *dreamrooms*, paradoxale verschijningen van pure ficties als

documenten; een andere groep episodes gaat over de invloed van persoonlijke stemmingen op de werking van reële beelden, zoals bij de Narcissus, die zichzelf aan één stuk door in de spiegel zit te bekijken en zijn eigen uiterlijk raadpleegt, tot hij in zichzelf het monster van Frankenstein herkent; in weer een ander verhaal ziet de jeugdige fotograaf het zelfportret als een voorafspiegeling van zijn eigen ouderdom, naar analogie van Dorian Gray - is het verhaal over de gearresteerde fotograaf samen te vatten als een allegorie van het met elkaar verweven zijn van verschillende realiteitsniveau's. Een vergelijkbare aflevering gaat over een vader die zijn zoonje steeds maar weer fotografeert, omdat hij daarin een middel ziet onderlinge overeenkomsten te bewijzen. Het fotograferen voert de vader echter terug naar zijn eigen jeugd, waarin hij als baby werd ontvoerd. Hoewel hij de ontvoerder nooit heeft gezien heeft hij toch een duidelijke voorstelling van diens uiterlijk. Zijn visie op zijn zoon begint te veranderen en hij ziet een eigenaardige zoekende blik in de oogjes van het kind.

Ambiguous Figures

Hier wordt ook Colemans voorstelling van het beeld duidelijk; het is een entiteit waaruit men de zinvolheid alleen kan aflezen door een benadering vanuit meer gezichtspunten tegelijk. Beelden houden altijd een geheimzinnig aura, dat niet in begrippen is te vatten, iets wat zeker te maken heeft met de indirectheid van taal. De genoemde textuele aanvulling dient alleen om *objectieve* waarnemingsmodellen te relativieren. Dit werd bijvoorbeeld al in 1973 gedemonstreerd in de installatie *Slide Piece*. Bij een dia waarop een anoniem pleintje in een voorstad van Milaan is te zien worden via de luidspreker door diverse stemmen verschillende beschrijvingen van het beeld voorgelezen. De beschrijvingen blijken nogal van elkaar te verschillen, zozeer zelfs dat er vrijwel geen overlappingen zijn. Met deze *objectieve* relativiteit

van de waarneming van beelden correspondeert twee jaar later de *subjectieve* werkelijkheid van het werk *Clara and Dario*, waarin er bij een diaprojectie van de hoofden van een man en een vrouw een gesprek tussen twee gelieven ten gehore wordt gebracht. Het waren echter volkomen neutrale portretten, waaruit geen enkele onderlinge betrekking viel op te maken. Die werd alleen door de aura van de vertelling tot stand gebracht. Het is dus duidelijk dat Coleman zijn kunstzinnige middelen principieel aan de eisen van de *artistieke expressie* onderwerpt. Een werk bedient zich van een bepaalde techniek, omdat alleen die in staat is de allegoriserende van het vertelde tot stand te brengen. Dit zorgt ervoor dat de kijker zich doorgaans nauwelijks bewust wordt van de media van een bepaald werk. Daarom vallen Colemans werken vaak nogal uit de toon op exposities die een bepaald medium als thema hebben.

In deze context mag één belangrijk aspect niet over het hoofd worden gezien. Voor Coleman zijn de media niets meer of minder dan metaforen voor de kunst en allegorieën van de kunstenaar zelf. Voor zover de media steeds een centrale positie innemen tussen verschillende werkelijkheden van tijdelijke, ruimtelijke, culturele of sociale aard, zijn ze *ambiguous figures*, die tussen de verschillende werelden bemiddelen, zonder dat ze begripmatig, dat wil zeggen als object definieerbaar worden. De kleine installatie *Playback for a Daydream* (1974) heeft dit heel duidelijk naar voren gebracht. Het toont een lijntekening van een hoofd dat zowel van een eend als van een konijn kan zijn. Nog eens terugblikkend van het *MIT Project* kan hierin Colemans eerste symbool voor de kunstenaar worden herkend: in de *ambiguous figure*, in de dubbelzinnige vrijheid van het ongehinderde, 'wilde' zweven tussen de werelden, maar ook in het isolement dat daarmee verbonden is. Het resultaat is een romantische opvatting van de kunstenaar, die andersluidende bewering ten spijt, nog steeds geldig is.

vertaling BARBARA GROENHART

➤ and to other contexts serves as the metaphorising of the intermingling of inner and outer world, subjective experience and imaginative power i.e. the allegorising of the artistic work. Four years previously the installation *Box* (*Ahhareturnabout*) had connected internal event with the presentation of external event using the example of the Irish boxer Gene Tunney: during the documentary recordings of the return fight with Jack Dempsey for the world heavyweight championship in 1927, a voice sounds from the tape citing the fleeting thoughts, feelings and impulses of the Irishman. The main topic of this work, the finding of individual identity at the moment of greatest challenge, appears in the light of the *MIT Project* as an early allegory to the artist. The physical level of artistic identity appears transformed in episodes of this new work just like the couple from *Now and Then*. Whereas this is taken up in a form which is only slightly changed in the story of two designers working together on advertising matters, the theme of *Box* appears less directly in the episode on the professional photographer who is arrested because his facial features were interpreted as the reflection of inner traits, but which in reality reflect the traces of the events documented by him over the years.

Whereas various other episodes point to the diversity of the effective radius of artistic work - for example, the final episode with the photographer, who creates 'dreamrooms' for interior decorating magazines, paradox appearances of pure fictions as documents; another group of episodes has as its central theme the introspective influencing of the effect of real pictures by subjective moods, for example in the Narcissus who continually observes himself in the mirror and questions his own appearance, until he recognises himself as Frankenstein's monster; in a further story, the young

photographer sees his self portrait as the anticipation of his own old age in the sense of Dorian Gray - the story of the arrested photo-police-reporter develops into an allegory of the mutual penetration of various levels of reality. A further episode of this kind portrays a father who repeatedly photographs his small son because he considers this as a means of verifying the similarity of them both. However, these acts of photography take the father back to his own youth in which he was kidnapped as a baby. Without ever having seen the kidnapper, he has, however, a clear picture of the kidnapper's appearance. His gaze at his own son is transformed and a strange searching can be seen in the kid's eyes.

Ambiguous Figures

At this point, Coleman's concept of the nature of pictures is portrayed: they are entities, the meaning of which can only be disclosed by a polyperspective approach. They always carry a secretive aura which is conceptually intangible, not least due to the indirect character of mediating by means of language. The text supplement presented serves only the relativating of 'objective' patterns of perception. An example of this was presented in the installation *Slide Piece* (1973): along with a slide showing a small anonymous square in a suburb of Milan, various descriptions of the picture are presented by different persons over loudspeakers. All the descriptions are shown to differ considerably, they hardly overlap. Two years later the 'subjective' reality of the work *Clara and Dario* corresponded to this 'objective' relativity of the perception of pictures. In this piece a slide projection of the heads of a man and a woman is shown, while a conversation is heard between lovers. The photos are, however, completely neutral portraits which do not enter into a relationship with each other. This is portrayed

merely by the aura of narration. It therefore becomes clear that Coleman subjects his artistic media principally to the claims of the *artistic* will of expression. Each individual work makes use of a specific technology because only this is capable of achieving the process of allegorising the narrated text. This has the effect that the observer as a rule is scarcely aware of the 'mediality' of the individual work. For this reason, Coleman's works always appear somewhat misplaced in exhibitions which deal with individual media.

One important aspect should not be overlooked in this context. For Coleman the 'media' are nothing more than metaphors of art and allegories of the artist himself. In as far as they always play a mediatory role between various realities of temporal, spatial, cultural and social nature, they are ambiguous figures mediating between the various worlds without being pinpointed conceptually i.e. as an object. The short installation *Playback for a Daydream* (1974) shows precisely this. It shows the line-drawing of a head which could belong to either a rabbit or a duck. Looking back once again from the *MIT Project*, this could be seen as Coleman's first symbol for the artist: in the ambiguous figure, in the ambivalent freedom of unhindered 'wild' roaming between the worlds, but also in the associated isolation from them. The result is a romantic artistic concept, which, against all claims to the contrary, still applies.

translation

ANN THURSFIELD-STINGLWAGNER

Till June 24 three works of James Coleman will be shown in the Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven (see calendar). The Museum published a small catalogue:

James Coleman
Frank Lubbers (text) Stedelijk van Abbemuseum (pub)
Eindhoven 1989, Dutch and English text, Dfl 20,-

RAF CUSTERS

Maybe this Time (I Win)

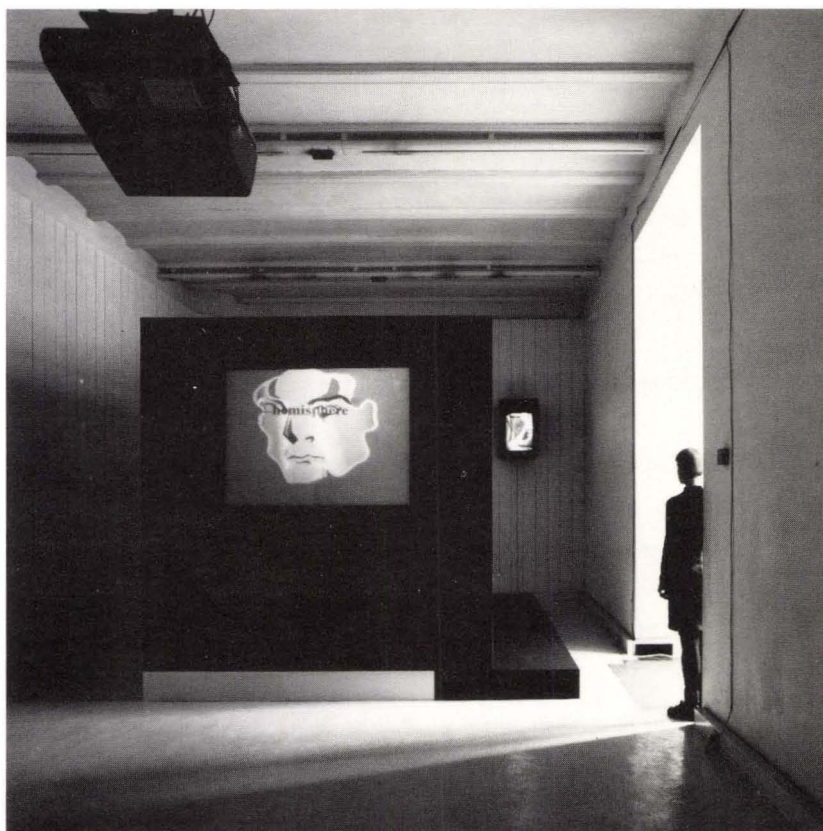
VERDEEL EN HEERS

DIVIDE AND RULE

ANNEMIE VAN KERCKHOVEN

*Verdeel en Heers/
Divide and Rule*
video installation

foto: Wim van Nueten, Oekeren



Mediamatic
150
vol. 4 #3

Een correspondentie van de Belgische kunstenaar Annemie van Kerckhoven: *Stilaan wordt dit duidelijk. Het zal dus beter worden?* Het vraagteken is betekenisvol, het is aarzelend geplaatst. *Stilaan* duurt al veertien jaren, sedert haar eerste expositie in Hoboken (B) *Duidelijk* betekent overzichzelf-sprekend. De wereld is goeddeels in kaart gebracht, Van Kerckhoven is nu haar eigen autobiografische positie aan het bepalen. Langs een lange omweg - maar dat weet je pas achteraf - komt ze bij zichzelf uit. Wat ze jaren terug sporadisch als slogan beleed (in de Xerox-catalogus *A woman looks at a man's world*) wordt nu met data ingevuld.

Verdeel en Heers heet haar jongste opstelling, met videomonitoren en beschilderde panelen in een pvc-variant en Liza Minelli's *Maybe this time (I win)* pijnlijk vertraagd op de klankband. Dit is het voorlopige eindstadium, een losse architectuur van visualia. *Omdat de continue bekijkbaarheid een afgemeten ritueel van opeenvolgende en bijeenpassende beelden onmogelijk maakt, heb ik de installatie zo geconcipieerd dat ze op elk moment en op elk punt enig is* (AVK, april '89). Het geheel is een ruimtelijke uitvergroting van tekeningen van lang geleden. Daar zie je 'nonsensikale' vormen, verspreid over een blad

papier, analyses van een gemoedstoestand die niets met elkaar gemeen hebben, tenzij dan dat gemoed en de ruimte waarin ze getekend zijn.

De 2 en de 3

De tentoonstelling *Verdeel en Heers* is verdeeld over twee ruimten: een met drie schilderijen, *Zon*, *Aarde* en *Maan* en een met 'ontdubbelde' videobeelden, te bereiken via een smalle doorgang waarin cultvoorwerpen staan. De schilderijen bestaan telkens uit twee luiken, waarvan het onderste deel plat op de grond ligt en het andere deel tegen de muur staat. De verf is in compartimenten op een monochrome ondergrond van kunststof aangebracht. De *Aarde*: man en vrouw gekoppeld, een swastika voor de mensenreligie. De *Zon*: oorsprong, oerkracht, verblinding. De *Maan*: vrouw, verbeelding.

De video-opstelling heeft eveneens een tweedeling, maar deze is niet zo ondubbelzinnig als die van de schilderijen. Een podium met opstaande wanden deelt de 'videoruimte' in tweeën. De podiumruimte, die op zijn beurt weer in twee nissen is verdeeld, heeft verschillende kleuren, gebaseerd op de leer van de Rozenkruisers. Op de

✦ Correspondence from the Belgian artist Annemie van Kerckhoven: *Slowly it is becoming clear. Will it therefore become better?* The hesitant question mark is significant. *Slowly* refers to the period after her first exhibition in Hoboken (B) fourteen years ago. *Clear* means 'speaking about herself'. Most of the world has been charted, and Van Kerckhoven is now determining her own, autobiographical position. After a long detour - of which one only becomes aware afterwards - she ends up with herself. The slogan she used occasionally a long time ago, (in the Xerox catalogue, *A Woman looks at a Man's World*) is now amplified with data.

Her latest installation, *Divide and Rule* consists of video monitors and painted panels in a kind of pvc, and Liza

The platform is divided in two alcoves in various colours inspired by Rosicrucian doctrine. On one of the walls of the platform, faces transformed by a computer (*Keyaloo* system) are projected.

On the short wall of one half of the video room, a woman is 'suspended' in leather straps, caged in a monitor turned on its side. The other short wall shows two monitors standing back to back on opposite edges of a weather-beaten table, showing veiled and subjectivist *Wanderlust* images of sun, moon and castles. The room also contains two other monitors - screens placed upwards and next to each other suggesting a playing card - showing an inventory of cult places, followed by some kind of Mephisto performing an exorcist's dance in front of a dilapidated castle.



Minelli's *Maybe this Time (I win)*, painfully slowed down on the soundtrack. This is, for the moment, the last phase, a loose architecture of visualia. *Because continuous watchability precludes a measured ritual of sequential and harmonious images, I have set up the installation in such a way that it is unique from every point in space or time* (AVK, April 1989). The installation is a spatial enlargement of drawings she made long ago; 'nonsensical' forms spread over a sheet of paper, analyses of a mood that have nothing in common, except that mood and the space in which they were drawn.

The 2 and The 3

The exhibition *Divide and Rule* occupies two rooms: one room contains three paintings, *Sun*, *Earth* and *Moon*; the other room 'de-doubled' video images. Access to this room is through a narrow corridor with cult objects. The paintings consist of two panels, the lower panel placed in horizontal position on the floor, the other panel propped up against the wall. The paint has been applied in compartments on a monochrome plastic background. *Earth*: man and woman coupled, a swastika for human religion. *Sun*: primal, blinding power, origin. *Moon*: woman, imagination.

The video installation is also divided in two parts, though not as unambiguously as the paintings. The 'video room' is cut in two parts by a platform with walls.

A basic concept in *Divide and Rule* is the *Fifth Force*, a concept from physics, which Van Kerckhoven applies allegorically. The 16mm animated film shown on the two monitors on the floor is similarly titled. The film is a series of vignettes made with a fast LIS computer. At first the designs were arranged in a mandala configuration, a circle with its centre, a compact cosmogony to which C.G. Jung attributed therapeutic value. The woman is in the centre, and symbolic themes float around her: trees, castles, men and horses; these also occasionally appeared and disappeared in Van Kerckhoven's earlier work. Her video tape *Hier woont mijn Huis* (This is where my house lives, 1986) explores her parents' house cum banqueting hall, where children were packed off to the kitchen to eat with the cooks. Its symbolism is obvious: horses stand for the serviceable side of nature, not for untamed nature. Trees lead their autonomous lives according to independent rhythms of night and day, seasons and planets; man is her complementary half, her reason to live, and - as we shall see - from a political point of view, man is the most dubious factor in this constellation. *Seen from the four poles, it seems as if the woman, in her immobility, shows ever-changing phases of herself, as if she were rotating to be admired from every angle. A caring, confidence-inspiring role, which is only an illusion of the centre,* writes Annemie van Kerckhoven.

zijwand van het podium wordt een computermetamorfose van gezichten (systeem *Keyaloo*) geprojecteerd.

Aan de korte wand van de ene helft van de videoruimte 'hangt' een 'vrouw' in lederen tuig, gekooid in een gekantelde monitor. Voor de andere korte wand staan aan de uiteinden van een verweerde tafel, met de ruggen naar elkaar, twee monitoren, die met floerse en subjectivistische *Wanderlust* beelden van zon, maan en kastelen verspreiden. Verderop in de ruimte tonen nog twee monitoren - met het scherm naar boven en tegen elkaar gezet als de beeltenis van een speelkaart - een inventaris van cultruimten gevolgd door een soort mefisto die een bezwerende dans uitvoert voor een vervallen kasteel.

Een basisbegrip in de opstelling *Verdeel en Heers* is de *Vijfde Kracht*, een term uit de fysica, die door Van Kerckhoven zinnebeeldig wordt toegepast. Zo draagt de 16mm animatiefilm die op de twee op de grond liggende monitoren is te zien dezelfde titel. De film bestaat uit vignettes die met een snelle *LISP*-computer zijn gemaakt. De motieven waren aanvankelijk in een mandala-configuratie geschikt, een cirkel met middelpunt, een compacte kosmogonie die bij C.G. Jung therapeutische waarde krijgt. De vrouw staat in het centrum, daaromheen cirkelen de symbolische thema's bomen, kastelen, mannen en paarden die ook in Van Kerckhovens vroegere werk verschijnen en verdwijnen. Haar videotape *Hier woont mijn huis* uit 1986 exploreert het ouderlijk huis annex feestzaal voor banketten waar de kinderen niet voor de voeten liepen en met de koks aan tafel gingen. De symboliek is klaar: paarden betekenen de bruikbare natuur, niet de natuur die getemd moet worden; bomen leiden een autonoom leven volgens een onafhankelijk ritme van dag en nacht, seizoenen en planeten; de man is de wederhelft, de reden van bestaan en - zoals nog blijken zal - in politiek opzicht de meest dubieuze factor in deze constellatie. *Vanuit het standpunt van de vier polen is het alsof de vrouw in haar immobiliteit steeds andere schijn gestalten van zichzelf laat zien, alsof ze zich ronddraait om zich van alle zijden te laten bewonderen. Een zorgende, vertrouwen wekkende functie die slechts een illusie is van het centrum*, schrijft Annemie van Kerckhoven.

Ontdubbeld

De grondfiguur wordt semantisch en plastisch ontdubbeld. Wanneer je de polen combineert, vind je dynamische principes: paarden en mannen werken of voeren oorlog; kastelen en bomen scheppen een rustige en zelfs behoudende omgeving. Bovendien geldt de invloed van de hemellichamen aarde, zon, maan die elk op de geschilderde tweeluiken in de ingangruimte worden geïnterpreteerd. De maan is het vrouwelijke principe van de verbeelding, laat de mannen werken, laat de vrouwen dromen. De zon schijnt haar harde licht over de werkelijkheid, ze verlicht maar verblindt ook, de vuurbal keert zich om in een alchemistische zwarte zon (*met de computer kan je een kleurvlak in een handomdraai laten flippen in zijn tegendeel*).

Op de twee monitoren met hun beeldbuis naar boven, zie je, als je snel kijkt, een catalogus van bekende cultruimten waar zowel goede als slechte rituelen plaatsvinden; kerken, en crypten van Tempeliers en Rozenkruisers tot en met die van de *Waffen-ss* toe. Een erudiete documentatie over het occultisme. Van Kerckhoven maakt soms oneerbiedige kruisverbindingen tussen wereldbeelden die doctrinair met elkaar vloeien

maar vormelijk verwant zijn. Maar die associaties zijn enkel uit haar werktekeningen af te lezen.

Sommige symbolen in haar werk zijn redelijk te duiden. In 1988 tekende Annemie van Kerckhoven het personage van de paalvrouw, bewaarde het in het computergeheugen en vond het op het juiste ogenblik als bij toeval terug. Dat doet niets af aan de eenheid van haar stijl, integendeel: *De computer strijkt glad wat je op verschillende ogenblikken en in verschillende stemmingen maakt, de machine uniformiseert het tot mijn eigen essentiële taal*. Nu beschouwt ze de paalvrouw als een soort van alter ego, iemand die tegen beter weten doorzet. *Maybe this time I win* is de terechtte verwachting.

Annemie van Kerckhoven is een van de zeldzame Belgische kunstenaars die vlot met uiteenlopende middelen werkt en bijvoorbeeld met de computer nog iets meer doet dan *painten of brushen*. Ze is allicht de enige die met vectoriële technieken (van het *Keyaloo*-procédé) overweg kan. Die aanleg kreeg tot nu toe nauwelijks erkenning. Dat heeft in de eerste plaats een economische reden, *kunst zoals die nu bedreven wordt is een mammenaangelegenheid*. Uit die ervaring kwam ooit een griezelige prent voort: Warhol, Beuys en Duchamp, hun penissen met ringen aan elkaar geklonken.

Fixe is Fout

Van Kerckhoven maakt het zichzelf met haar typische esthetiek, inspiratie en achtergrond niet makkelijker. Tijdens de jaren tachtig gaf ze samen met levensgezel Danny Devos het artistieke opinieblad *Force Mentale* uit dat inmiddels op zijn laatste benen loopt. De titel was pamflettair, de opmaak hard in zwart en wit, de inhoud tolerant en daarom des te controversiëler. Een typisch produkt van de loodzware Belgische cultuur, meent Van Kerckhoven, want *ben je al eens in de herfst in de Ardennen geweest?* Haar (video-)installaties beschouwt ze ook als een lay-out, een nevenschikking van tekst en beeld. Haar geëxposeerde of gepubliceerde teksten zijn ongetwijfeld didactisch van inslag maar vaak te gecondenseerd voor een vlot begrip. Devos en Van Kerckhoven zijn waarschijnlijk voorgoed gestigmatiseerd door wat ze vanaf 1981 in hun Club Moral in Antwerpen lieten gebeuren. Radicale performances die soms ook ziekelijk, afstotelijk, *zum kotzen* waren. Ze nemen er geen woord van terug, want waarom zouden zij censureren wat elders als des duivels werd gebrandmerkt. Bovendien hebben weinigen de Club Moral-sessies bijgewoond maar is er des te meer over geroddeld. Club Moral is onschadelijk gemaakt door de epigonen, maar blijft voor de initiatiefnemers een manifestatie van hyper-consequentie. *Eerlijkheid en principevastheid veronderstellen dat je naïef bent, een vorm van sadisme en ruwheid die op den duur afstoot* zegt Annemie van Kerckhoven. Essentieel is haar verzet tegen eendimensionaliteit, dat is ook *Verdeel en Heers* aan te zien. Hoe kun je vandaag de dag nog in een laag denken, in een *fixe* wereldbeeld, waarin bijvoorbeeld alleen maar het mooie en harmonieuze aandacht krijgt? *Unde malum?* (Waar blijf je dan met het slechte?) vroeg ze in *De Vier Uitersten*, een dambord-schilderij uit 1985 met een animatiefilm van 5 minuten. *Ad nauseam / homo bulla / o altitudina divinitatis / unde malum?* (Tot kotsens toe / de mens is een zeepbel (vonden de jezuïeten al) / je kunt je er op goddelijke hoogte boven stellen / maar waar blijf je dan met het kwade dat onmiskenbaar woekert?) De vraag stellen mag, ze met exploratiemateriaal beantwoorden is taboe.

Double / De-Double

► The basic pattern is de-doubled semantically and plastically. By combining the poles in various ways, one discovers dynamic principles: horses and men, working or at war; castles and trees creating a quiet, even conservative environment. In addition there is the influence of the heavenly bodies: earth, sun, and moon, which are given a visual interpretation on each of the diptychs in the other room. The moon is the female principle of imagination, making men work, but women dream. The sun shines harsh light over reality, illuminating but also blinding; the fireball turns round and becomes an alchemist's black sun (*with a computer you can simply transform a field of colour, and reveal the other side*).

If you can adapt to the speed, the two monitors with their screens upwards show a catalogue of well-known cult places, where good as well as evil rituals take place: churches, and crypts of the Templars and Rosicrucians as well as of the *Waffen-ss*. An erudite documentation of occultism. Sometimes Van Kerckhoven irreverently links up conflicting doctrines and world views, which are related in form. To find these associations it is necessary, however, to study her working drawings.

Some of the symbols in her work can be identified with reasonable certainty. In 1988 Annemie van Kerckhoven drew the character of pillar-woman, stored it in the computer and accidentally retrieved it at just the right moment. This does not affect the unity of her style, on the contrary. *The computer smooths out differences in time or mood, the machine turns it into my own, uniform, essential language.* She now sees the pillar-woman as a kind of alter ego, someone who perseveres against her better judgement. Her expectation, *Maybe this time I win*, is justified.

Annemie van Kerckhoven is one of the rare Belgian artists who easily adapt to a range of material and means. On the computer she does more than mere painting or brushing. She is perhaps the only artist who can work with vectorial techniques (Keyaloo). This talent has hardly been recognized so far. This is primarily for economic reasons, *because the present art world is a male world.* This insight once brought forth a gruesome print: Warhol, Beuys and Duchamp, chained together by rings around their penises.

Fixed is Wrong

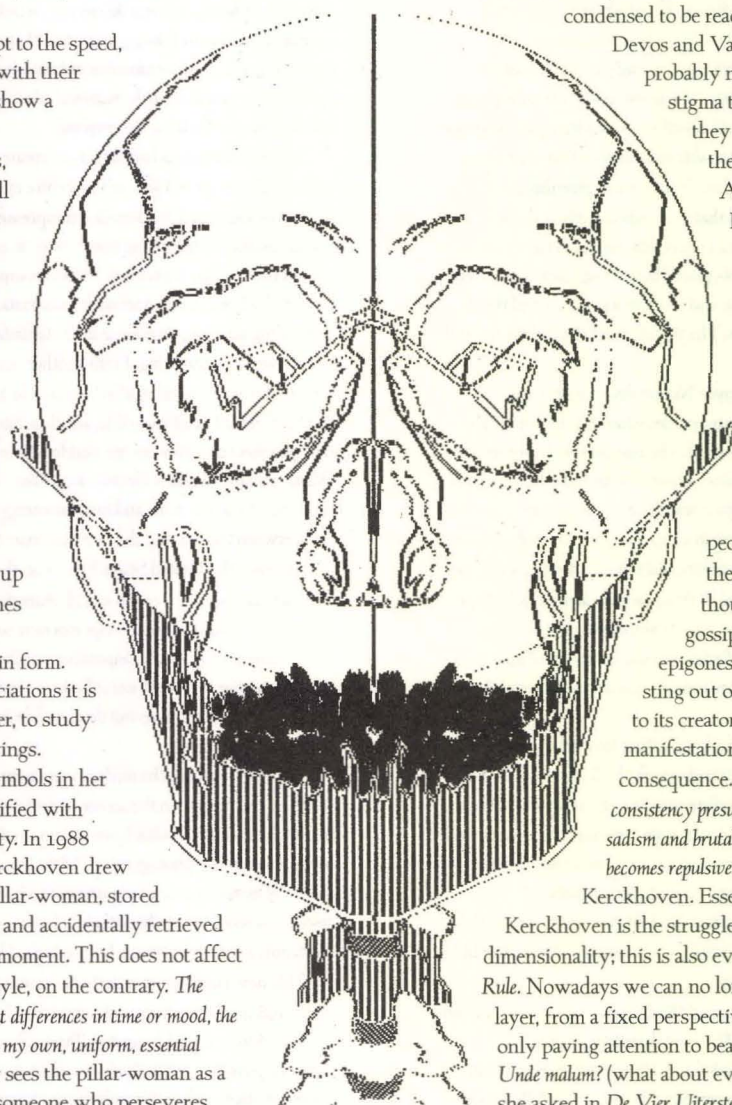
Van Kerckhoven does not make it easy for herself, with her striking aesthetics, inspiration and background. In the eighties in cooperation with her partner, Danny Devos, she published *Force Mentale*, an art magazine that is now on its last legs. Its title suggested a pamphlet, its layout was in harsh black and white, and its attitude tolerant, which made it even more controversial. A typical product of heavy, ponderous Belgian culture, says Van Kerckhoven, *For have you ever been to the Ardennes in autumn?* She sees her plastic and video installations as a kind of layout as well, a combination of text and image. Her texts, whether shown in exhibitions or published, are undoubtedly didactic in intent, but are too much condensed to be readily understood.

Devos and Van Kerckhoven will probably never get rid of the stigma they acquired by what they allowed to happen in their Club Moral in Antwerp since 1981. Radical performances, which sometimes were sick, repulsive, *zum kotzen*. They won't take back one single word; why should they censor what is elsewhere branded as diabolical?

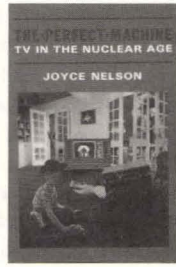
Moreover, only a few people actually attended the Club Moral sessions, though many more gossiped about them. Their epigones have now taken the sting out of the Club Moral, but to its creators it still is a manifestation of hyper-consequence. *Honesty and consistency presuppose naivety, a kind of sadism and brutality that eventually becomes repulsive*, says Annemie van Kerckhoven. Essential for Van

Kerckhoven is the struggle against one-dimensionality; this is also evident from *Divide and Rule*. Nowadays we can no longer think in only one layer, from a fixed perspective - for example, by only paying attention to beauty and harmony. *Unde malum?* (what about evil?) was the question she asked in *De Vier Uitersten* (The Four

Extremes), a draughtboard-painting from 1985 with a five-minute animated film. *Ad nauseam / homo bulla / o altitudina divinitatis / unde malum?* (It makes you vomit, man is a bubble (the Jesuits were already aware of this) / you may look down from divine heights / but how do you account for the evil that also exists?). Asking the question is permitted, but using exploratory material to answer it is taboo.



Mediamatic
153
vol. 4 # 3



The Perfect Machine TV in the nuclear age.

JOYCE NELSON, *Between the lines* (pub) Toronto 1987 ISBN 0-919946-85-2, English text, pp176 In November 1964, John N. Ott, an independent scientist, conducted a series of experiments to study the effects of radiation from television sets. A television set was wrapped up: one half in solid lead, the other half in black photographic paper, blocking out light, but permeable to radiation. Pots containing bean seeds were placed before the tvset in a greenhouse. After three weeks, Ott observed that the seeds directly in front of the lead covering and those at a greater distance from the tv set were growing normally. The pots placed before the black paper were growing three times as fast, and seeds in a pot on top of the tv set were shooting up roots. The perfect machine. Television and radiation.

In *The perfect machine*, Joyce Nelson discusses the two dominant media of this century: television and the bomb. The two are of necessity interrelated. The one cannot do without the other. Glued to our television screens we are led into the world of the bomb. When the bomb was born, tv was there to prove it. Leo Szilard was a witness in 1939: *Everyone was ready. All we had to do was turn a switch, lean back, and watch the screen of a television tube. If flashes of light appeared on the screen it would mean that a large-scale liberation of atomic energy was just around the corner. We just turned the switch and saw the flashes. We watched for a little while and then went home. That night there was very little doubt in my mind that the world was headed for grief.*

It was to be the start of a long-lasting love affair. In 1946, *Operation Crossroads* was carried out on the Bikini Islands. The experiment was set up to refute rumours about the harmful effects of the bomb. Besides 204 goats, 200 pigs, 5,000 rats, and some nuclear bombs, 4 television cameras were also present. Unfortunately, there were no relay stations capable of transmitting the rays to the mainland. However, it was possible for the assembled press to participate vicariously by gazing in wonder at the new medium.

In 1952, the first lustrum of the cooperation between tv and the bomb was celebrated. The us Advertising Council sponsored a television broadcast of a bomb test in Yucca Flat, Nevada. On the television screens, *I love Lucy* was followed by *The Life of Riley*, followed by the *Yucca Flat Bomb Test*, followed in turn by *Your Show of Shows*. In 1956, a sequel to *Yucca Flat* was produced, *The Atom Comes to Town*, a film sponsored by the us Chamber of Commerce, after Eisenhower's 'Atoms For Peace' address to the United Nations.

Television was then controlled by Hollywood. Live shows had disappeared and were replaced by shows with canned applause suggesting live broadcasts. In *The Atom Comes to Town*, nothing can go wrong. There is no danger to our bodies. Worlds apart from the images of Hiroshima, which were banned from ustelevision until 1980. In 1956, the two new media were ready to conquer the world. Mass amusement and mass death dictated

a new way of watching television. In the thirties, Walter Benjamin wrote about the mass audience: *Its self-alienation has reached such a degree that it can experience its own destruction as an aesthetic pleasure of the first order.* The 'media mass', a mass audience glued to the tv-screen, had not yet not been born.

Television had become a self-fulfilling prophecy: the 'media mass' reacts to tv impulses as if these were their own ideas, desires and needs. The media mass is characterized by passivity, watching tv, and consumer behaviour. Joyce Nelson warns that in such a situation, those who control the screen also control past, present and future. This was grasped at once by television preachers. New cathedrals emerged everywhere to transmit the heavenly rays. Father David Manse, a Canadian television preacher: *When God created the universe, he took into it the laws of communication that are linking people today. The earth is prepared to receive messages. There are televisions and radios in homes. The Holy Spirit is acting now through the medium of television simply because the time has come, the world has been prepared.*

Marshal McLuhan had already compared television to the traditional concept of God, whose centre is everywhere and who is unbounded. Omniscient, omnipresent, seeing all and encompassing all, television comforts us in our solitude and is always there when we need it. Nelson compares television to the 'good whore': freely accessible, automatically on, cheap, demanding nothing, providing instant satisfaction, promising more if we keep watching. From another perspective, television can be seen as the 'good mother': accessible 24 hours a day, soothing, reliable and enjoyable, an all-in catering business. The new prophets or patriarchs are IBM Honeywell, Xerox, Westinghouse, General Electric, RCA. These are also the prophets of nuclear arms and nuclear energy. While the arms race between the USA and the USSR has come to a halt without a clear winner, the United States have won the media race. Miami Vice is broadcast all over the world. American ideology is dominant. Nelson writes: *Perhaps even more powerfully than its military supremacy, this techno-imperialism over the airwaves of the world's population has caused, and still causes, extraordinary rifts and tension as nations struggle against the overwhelming embrace of the global American agenda.*

Television teaches the media mass a new language. Time and space are rearranged on the screen and viewers are forced into the machine world. Bodies have disappeared. Death rules. As Bazin wrote about photography: *All the arts are based on the presence of man, only photography derives an advantage from his absence.* Absence is the characteristic feature of the nuclear era. Electronic man has an image, but no body. He is a no-body.

This new language was perfectly captured in ABC's *The Day After* (1983). The media mass has now reached Benjamin's point. *The Day After - Beyond Imagining. The starkly realistic drama of nuclear confrontation and its devastating effect on a group of average American citizens will air November 20th.* A spectacular vision of destruction, carefully put together for television. There is no physical danger to our bodies, though we might lose a few hairs. The film tells us that a nuclear holocaust can be survived. A few days after the attack, the President appears on radio: *America has survived. There has been no surrender.* These have become key words in a twenty-minute animated film, *Protection in the Nuclear Age*, produced by the Federal Emergency Management Agency and distributed to local television stations. To be shown in the event that...

Television is ready for World War III. Are you?

GER PEETERS



La Logique de l'Usage

JACQUES PERRIAULT, Flammarion (pub) Paris 1989, ISBN 2-08-066050-0 French text, pp253, FF89,-

A few years ago, the managing-director of Philips-Nederland, F.W. Rauwenhoff gave a lecture about art and culture. He remarked that without sound technology there would never have been pop concerts, nor posters without reproduction techniques. *I wonder what cultural surprises the video camera holds in store, because soon everyone will have one.*

Some knowledge of the history of the camera might have dampened his enthusiasm. There are few households without a camera at their disposal. In commercial terms it is an extremely successful product. Whether such a positive assessment also applies to the actual utilization of the product is open to doubt. In 1985, an average of three films was shot per camera. Generally these photographs were made in very stereotyped situations. Since cameras became widely available, this medium has mostly been used to record family life and precious moments.

In *La logique de l'usage*, Jacques Perriault deals with the relation between technical inventions and their social application. Perriault confines his study to the development and the acculturation of what he calls (using Pierre Schaeffer's definition) 'communication machines'. This category includes the telegraph, the telephone, the camera, television and the 'minitel', as well as forgotten media such as the magic lantern and stained glass windows.

The first part of this *archéologie de l'audiovisuel* covers several centuries and deals with the long line of developments preceding today's media. It is a history of inventors, their vision and their machines. It is also a history of those who popularized the medium, social workers and pedagogues, who advocated the introduction of the new artefacts in everyday life. Even more interesting is the second part, in which Perriault deals with the variable and at times capricious reception of communication machines. He shows that there is no direct relationship between the inventor's vision, the technical possibilities of a communication machine and its actual social utilization and application. Therefore he distinguishes an independent social aspect of these machines: the logic of usage.

Many machines possess far greater possibilities than required by the community that uses them. For example, in addition to reproducing sounds, the phonograph could also be used to record sounds. In practice, however, there was no demand for an instrument that could assist in learning foreign languages; people used it to play popular tunes. An equally limited application of a perfect technical invention is the use of the computer as a mere typewriter.

The practical use of a communication machine often appears to penetrate very slowly into a community. An example of the unpredictable course such an acculturation process may take is the introduction of the telephone in France. Although this communication system was introduced there at roughly the same time as in the United States, it took much longer before it was

widely used in French business communication. In the seventies, only a professionalized marketing campaign by the French Post Office could ensure the appearance of telephones in most French homes.

Perriault presents his history of acculturation from a civil perspective, which implies that he pays too little attention to the military aspects of mediatization. The weakness of this approach becomes apparent when, in his history of the telephone, he makes the following statement: *The breakthrough of this medium in France was primarily the result of the large-scale use of field telephones in World War I.* Though he does mention the military origin of the computer, this does not affect his social analysis. In this respect, it is curious to note that he does not refer to Paul Virilio's work, who focuses on the military dimension in his history of the media.

Perriault sees the family as the primary context in which communication machines function. Within the family, radio and television function in sometimes unforeseen ways, e.g. as ritualizing institutions. At eight o'clock each night, the family gathers round the television set to watch the news. A communication machine determines the schedule for social behaviour within the family.

Moreover, television also acts as a buffer for tensions resulting from compulsory cohabitation. Glued to the television screen, viewers may be liberated from sometimes oppressive matrimonial ties. Perriault: *In a recent survey, one in four couples admitted to quarrelling about the selection of television programmes. In any case, this implies that they prefer not to quarrel all night. Television acts as a buffer for the tensions of family life: conflicts, bad tempers, brooding silences, pent-up anger. The logic of usage has given television quite a different function from the one intended by its technical developers: an instrument that could give information and provide entertainment.*

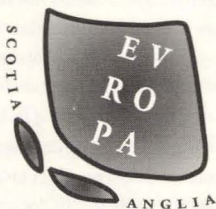
Perriault devotes some intriguing chapters to the pre-history of reli-television and audiovisual myths as the driving forces behind the development of communication technology. He distinguishes two discourses related to communication technology. There is the well-known technical/secular discourse, relating to the capacity of the machines, but there is also a more loosely defined discourse, ideological and exorcist, an almost religious discourse. The aim of perfection of the technical illusion also seems to be based on a magical thought structure. In the days of the magic lantern, the Jesuits used this latest visual medium to defend the catholic faith. Re-christianization and catechism were rationalized by the use of magic lantern pictures.

Educational aspects of communication machines is a recurrent theme in the book, which is not surprising since the author works at the Centre National d'Enseignement à Distance, the French Open University, and has spent many years studying how children deal with photography, television and computers. His practical experience make it a special book. Although he holds a degree in literature, Perriault has not succumbed to the French fondness for hazy philosophical wordiness. He is not in favour of a moralistic approach of the media. Perriault prefers empirical research on how these machines are actually used. Such ethnotechnological fieldwork requires the possession of practical skills. Thus Perriault writes about the magic lantern shows he conducted, about experiments with photography in a village school, and the difficult introduction of the computer in the classroom. It is this heterogeneous combination of historical research, personal experience and theoretical analysis that make this an interesting and challenging book. To avoid very unpleasant surprises, top managers would be well advised to read some of these essays.

LEX WOUTERLOOT

Media matic
155
4.100

Newcastle upon Tyne,
17-29 May 1990



Edge 90

[art and life in the nineties]

Britain's international biennale of innovative
visual arts will present new projects by:

Marina Abramovic YU
Guillaume Bijl B
Karen Finley US
Guillermo Gomez Pena M
Bill Henson AUS
Isaac Julien UK
Stefan Karlsson S
Rosie Leventon UK
Ria Paquée B
Cornelia Parker UK
Mike Parr AUS
Jolanda Prinsen NL
Martin Spanjaard NL
Station House Opera UK
Mark Thompson US
Jeremy Weller UK
Richard Wilson UK

plus international artists' video in
The Observatory, and a two-day conference

112-page catalogue published by *Mediamatic
Magazine* in English, French and Dutch.

Organised in collaboration with

PROJECTS

Edge will also be presenting artists' projects in:

Glasgow 1-10 June
London 15-30 June
Rotterdam September

Edge 90 bookings and information:

1 Black Swan Court, Westgate Road
Newcastle upon Tyne NE1 1SG, England
Telephone: +44 - (0)91 - 232 0862

you

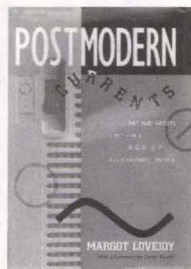
blind

yourself.

Mediamatic
156
vol. 4 #
3

BLIND it's a magazine

Prinsengracht 218, 1016 HD Amsterdam



Postmodern Currents, Art and Artists in the Age of Electronic Media

Margot Lovejoy, U.M.I. Research Press, Ann Arbor/
London 1989 ISBN 0-8357-1904-9, E. text, pp333

Lovejoy's publication explores in detail the growing impact of video, computer, and photocopier technology on aesthetic experience and examines the emerging role of the artist as social communicator, we are told on the front flap.

In her preface Lovejoy writes that the book is meant to be a survey designed to make connections - to penetrate the morass of issues and historical detail, to find pathways which cross over fields to reveal a structure which, like a Mayan monument covered by jungle growth and long hidden by neglect, is suddenly revealed for what it is.

Encouraged by these profound words, I continued reading in the hope that they would indeed reveal new insights and visions on the why and wherefore of the relationship between art and the electronic media now being investigated by artists, as well as what exactly constitutes the enormous influence of these media on the aesthetic perception of the viewer. One reads about this in every article on the subject, without ever really being enlightened.

Lovejoy has divided her book into two parts. Part one - *Sources* - chronologically describes a number of historical periods and art movements during which the influence of technical innovations on the visual arts made itself strongly felt. These include the Renaissance and Baroque periods, the Nineteenth Century with the Industrial Revolution and the invention of the camera and the Twentieth Century with its various movements marked by dominant technological influence - Dada, Bauhaus, Futurism, Constructivism, Art and Technology, Kinetics, and the new electronic media. Lovejoy very briefly describes all these developments, which makes this part of the book seem like a long introduction to the real issues dealt with in part two - *Systems*. Here she discusses three new electronic media, the copier, the computer and video, and their utilization in the arts. She ends with a final chapter on *Future Currents*.

Although the book reads well and is written in an easy fluent style, there are major problems having to do with the way in which developments and issues requiring analysis and explanation are presented as statements. By choosing the 'large picture', the overview, there is always a danger of superficiality, of broad sweeping statements which may be correct in themselves but which require in depth exploration.

Unfortunately, Lovejoy has fallen victim to this trap. A survey is of necessity concise. Conciseness, however, requires a precision which is lacking here. What does it mean when it says with respect to the contribution of the camera toward the development of abstraction: *It provided impetus toward abstraction; alternation from positive to negative planes and forms; microcosmic and cosmic views of the universe, and gave substance to arbitrary thought in the context of time/space through the moving image?* (p. 46). Which microcosmic and cosmic views? Time/space what? Or, regarding the deep-rooted influence of the new electronic imaging technologies: *Not*

only had these media invaded and changed the very fabric of public life by the mid-seventies, but they had also began to play an integral part in altering perceptions and attitudes about the structure of art and its production and dissemination. (p. 91) Invaded and changed how? In what way are our perceptions and attitudes altered? Lovejoy's statements raise the very questions she set out to answer.

Had she used her description of current developments, for example, as a starting point for a detailed analysis of the forms and formalisms that are the aesthetic results of the introduction of these new electronic media, she might have come to some insight or conclusion which would indeed have shown the connections or revelations she was looking for.

Instead she starts out from the theories of Walter Benjamin, of whom she has obviously only read his famous *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* and *The Author as Producer* - in translation. However, in so doing one should at least seriously discuss its content and context, as well as the existing critiques. Lovejoy quotes the sections that validate her point of view, without paying attention to the idea that she might actually disrupt the original intentions of Benjamin. Frankly, it is rather irritating to see Walter Benjamin quoted in this manner. The same is true in the case of other authors who are frequently misinterpreted in the United States, such as Jean-Francois Lyotard and Jean Baudrillard, mainly because one has read only that particular article or book always read in translation, without being familiar with the respective theories they have developed over time and the context in which they should be read.

This brings me to another frequent problem of American publications that should be mentioned, and is also relevant here: many American writers do not read foreign languages nor do they appear to have access to foreign publications in some other way, which again may result in omissions, or even in incorrect analysis or conclusions. *Postmodern Currents* is held to present an overview of historical and current developments in the use of electronic media in the arts. However, in the second part of her book, Margot Lovejoy restricts herself to art and artists from the United States only, as if the developments in Europe came to a sudden halt after the Second World War. I can understand that it must have been difficult to select examples of works. Yet, that there might be some European artists involved in quite innovative aesthetic use of electronic media seems to have escaped her. Neither does Lovejoy seem to be familiar with foreign theoretical expositions on theories of photography and film (by Arnold Hauser, Siegfried Kracauer) or with recent theoretical/philosophical expositions on the new technologies of, for example, Vilem Flusser (*Für eine Philosophie der Photographie*, or *Ins Universum der technischen Bilder*), Friedrich Kittler (*Grammophon, Film, Typewriter*), Wolfgang Preikschat (*Video, Poesie der neuen Medien*), or with the various essays concerning these issues in *Cahiers du Cinema*, Paris, or even with publications adherent to recent festivals on *electronic media and the arts*. Otherwise she would not have been seduced into claiming that technology has been treated as such a taboo, or film is not included in art history.

One may conclude that *Postmodern Currents* cannot function as a survey or as a framework of reference for the uninitiated reader who wishes to become acquainted with this particular phenomenon, because it simply does not give the information essential for a general overview. For the informed scholar, the book is methodically unsound, as it uses underlying theories incorrectly, and even presents the reader with conclusions that do not derive from hypothesis and consequent analysis which make it theoretically valueless.

MARGA BIJVOET

Media matic
157
vol. 4 # 3

Weg zum Nachbarn

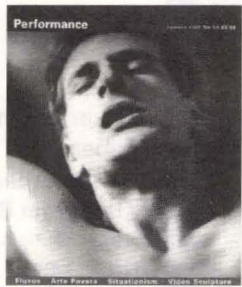


36. Internationale Westdeutsche Kurzfilmtage
Oberhausen 19. – 25. April 1990

Veranstalter und Träger:

Stadt Oberhausen, Land Nordrhein-Westfalen, Deutscher Volkshochschulverband, Landesverband der Volkshochschulen von Nordrhein-Westfalen in Beratung durch die Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten

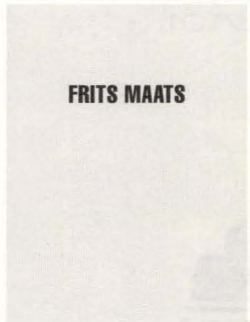
Internationale Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen, Christian-Steger-Straße 10, Postfach 10 1505, D-4200 Oberhausen, Tel.: 02 08/8 25 26 52, Telefax: 02 08/2 81 59, Telex 856 414 Kuobd.



Performance 58

summer 1989 GRAY WATSON (ed) ISSN 0-144-5901 English text, pp 87 £3.50

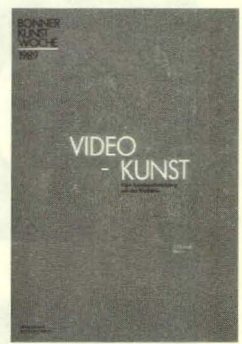
As from issue no 58, the British magazine *Performance* has undergone a surprising metamorphosis. In December 1988, the memorable editor Steve Rogers died. The task of his successor Gray Watson was to implement the reorganization of the magazine, which had already been discussed in Rogers' days. The new style *Performance* is no longer a bimonthly, but a quarterly magazine, with a different, very refined design, and has more pages in a slightly smaller format at a slightly higher price. Contents and editorial policy have changed: the focus is still on performance art, but more emphasis is now given to its relationships and similarities with other art disciplines. A broader and more thorough approach of the themes therefore, in which more space is devoted to relevant cultural, philosophical or historical discussions. In this way, *Performance* hopes to obtain a more international status, and will pay less attention to purely local information. Issue no 58 contains three long, historically-oriented leading articles, by Simon Anderson, David Dunbar and Marjory Allthorpe-Guyton, who discuss three movements that had an impact on performance art: fluxus, situationism, and arte povera, respectively. Chrissie Iles deals with the phenomenon of video installation from a critical-philosophical point of view, Simon Gassert writes about Marie-Jo Lafontaine (also printed in German to boost *Performance's* international status), and David Hughes discusses the *New Dance Work by Four European Women*. Reviews include The Wooster Group and the exhibition *Les Magiciens de la Terre*. *Performance* also features a concise international festival calendar. (js)



Frits Maats, schilderijen-video 1989

Museum 't Coopmanshus, Franeker (pub), Dutch text Dfl 10,-

A simple catalogue of Maats' work, including reproductions in colour and black-and-white of a selection of his paintings (1988/89), an illustrated videography, and Maats' latest product: VAUPS (video audio unit paint sculptures). Gerard Lakke explains some aspects of Maats' colourful work. (jp)



Video-Kunst, eine Auseinandersetzung mit der Tradition

B. HIRSCH (ed), Videonale Bonn (pub) 1989, c/o Kunstverein Bonn, Hochstadenring 22, 53 Bonn 1, German text, DM5,-

The catalogue of the exhibition held in Bonn in October 1989. The aim of the exhibition was to use the videos that were shown to study the relationship with other art forms. In the catalogue, the works are divided into three categories: *Video - Bilder*; *Video - Literature*, and *Video - Musik*, each with stimulating essays by Bettina Hirsch, Dieter Daniels and Petra Unnützer, respectively. (jp)



Annemie van Kerckhoven, Verdeel en Heers

G. VAN BROECKHOVEN (ed), ICC (pub) Meir 50, 2000 Antwerpen 1989, Dutch, French and E. text, BF250

A central role in the trilingual catalogue is played by two texts dealing with Van Kerckhoven's work (by Greta van Broeckhoven and Frank Heirman), which culminated in her latest installation *Divide and Rule*. Keywords: expressive paintings, unpainterly in style, synthetic materials, 'unaesthetic' high-tech techniques, Woman, cult places of Rosicrucians and Freemasons. (JP)



SIRK

SLUIK/KURPERSHOEK (ed, pub) Landsmeer 1989 ISBN 90-800444-1-5, pp12

Four works by Sluik/Kurpershoek from 1989, colour and black-and-white. No text. (jp)

Mediamatic
159
4.704

NEW VIDEO ART CATALOGUE

235

*100 new
productions -
100
international
artists,*

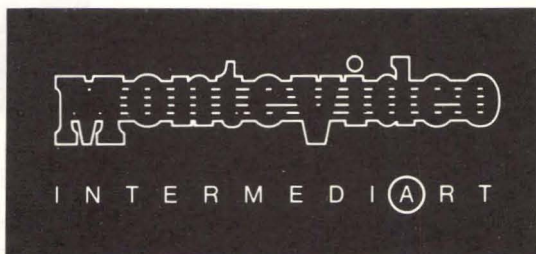
235 MEDIA, Spichernstr. 61, D-5000 Köln 1

tel. 221 523828, fax 221 522741

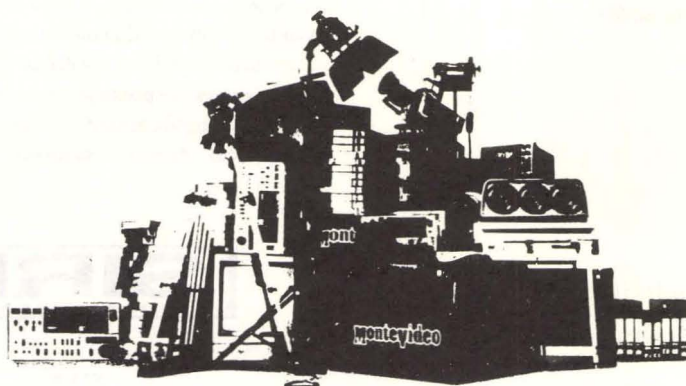
*Moreover:
Media Art
Concepts, All
kinds of
screening
programs & TV
programs*

Volker Anding,
Babeth,
Dara Birnbaum,
Klaus vom Bruch,
Peter Callas,
Brian Eno,
Monika Funke Stern,
Paul Garrin,
Jochen Gerz,
Graf/ZYX,
Ingo Günther,
Alexander Hahn,
Gary Hill,
Hooykaas/Stansfield,
Nan Hoover,
Norbert Meissner,
Ko Nakajima,
Marcel Odenbach,
R.M. Ortiz,
Ulrike Rosenbach,
Lydia Schouten,
Servaas,
Steina & Woody
Vasulka,
Vedder/ Gruber
and more.

Mediamatic
160
vol. 4 # 3



SINGEL137 ADAM TEL: 23.71.01.



DISTRIBUTIE EN PRODUCTIEFACILITEITEN VOOR KUNSTENAARS

COMPILED BY ARIANE SEYDEL

Calendar

THE NEXT MEDIAMATIC CALENDAR RUNS FROM
MAY 20 TILL OCTOBER 1.
SEND YOUR INFO BEFORE THE END OF APRIL.

BELGIUM

BRUSSELS 23 FEBRUARY - 4 MARCH

Festival du dessin animé et du film d'animation.
PALAIS DES CONGRÈS, Bd. Charlemange 41,
tel.02 2310945

Leuven March

Experimental Film, recent developments in the
USA. Contact: stuc, Van Evenstraat 2D,
tel.016 236773

LEUVEN APRIL

Experimental Film, recent developments in the
USA. Contact: stuc, Van Evenstraat 2D,
tel.016 236773

LEUVEN MAY

Experimental Film, recent developments in
Galeta, Yugoslavia. Contact: stuc
Van Evenstraat 2D, tel.016 236773

LUIK 15 - 17 MARCH

2e Festival video international - Etats-Visions-,
festival video DE LIÈGE, rue de Rotterdam 8,
tel.041 526585

CANADA

MONTREAL 21 APRIL - 20 MAY

ANE METTE RUGE AND JACOB F. SCHOKKING,
video installations by danish artists
GALLERY OBORO

MONTREAL 6 - 16 JUNE

6e Festival international de films et videos de
femmes, video made by women

DENMARK

COPENHAGEN 3 MARCH - 1 APRIL

GRETE - LIS BIBALO, Norwegian artist with
mixed media - "But Sound of Water over a
Rock" (T.S. Eliot) - video installation -
granite - bronze sculpture - new
composition music - celloconcert Huset
VIDEO GALLERIET, Radhusstr.13,
tel.33 135949

COPENHAGEN 20 APRIL - 13 MAY

GARY HILL, 3 installations and tapes, Huset
VIDEO GALLERIET, Radhusstr.13,
tel.33 135949

RANDERS 4 MAY - 29 JULY

Video Road, INSTALLATION BY KJELL
BJORGEENGEN. RANDERS ART MUSEUM,
tel.86 422738

COPENHAGEN 1 - 8 JUNE

2. Copenhagen Film + Video workshop festival
one of the seminar issues will be the State
of Europe a European Film & Video Co-
production Project with a selective and
simultaneous cinema release in Berlin,
Hamburg, London, Amsterdam, Brussels,
Paris, Madrid, Rome etc.. Contact: THE
DANISH FILM WORKSHOP, tel.31 241624

FINLAND

HELSINKI 11 - 13 MAY

Kuopio International Video Festival. Contact:
MUURY/AV ARK, Mannerheimintie 13 C,
tel.90 442657/407553

PORI 17 FEBRUARI - 1 APRIL

Video Road, installation by KJELL
BJORGEENGEN. PORIN TAIDEMUSEO,
tel.39 412220

FRANCE

CALAIS MARCH / APRIL

LA SAISON VIDEO screenings:
22 March Video Rock
12 April Video Photo 2. MAISON POUR
TOUS, 81 Bd. Jacquard, tel.21 346953

CLERMONT-FERRAND 17 APRIL - 5 MAY

5eme festival Vidéoformes, installations,
screenings, conference, competition.
Contact: VIDÉOFORMES, 1112 bd
Montchalmet, 63130 Royat,
tel.33 73359952

DOUVRAIN 23 MARCH

la saison vidéo Vidéo Danse 5 videos
MAISON DU TEMPS LIBRE, 2 rue Séraphin
Cordier, tel.21 798011. Contact: LA
SAISON VIDEO, 42 rue de la Madeleine,
59800 Lille

LILLE MARCH

LA SAISON VIDEO screenings:

12 March Infographie et Video. GOETHE
INSTITUT, 98 rue des Stations,
tel.20 570244

22 March Video Sensuelles. LA M.A.J.T., 40
rue de Thumesnil, tel.20 521829
28 March Le pays des Autres. LA FNAC, 9
Place Général de Gaulle, tel.20 307230.

LYON 23 MARCH - 20 MAY

Status of sculpture, 10 american artists.
Contact: ELAC tel.78 422739

MONS-EN-BAROEUL MARCH

LA SAISON VIDEO screenings:
2 March Videastes Chiliens, video from
Chili
15 March MICHEL JAFFRENNOU, 4 videos
20 March Video et chorégraphie.
LA STATION VIDEO, FortMac Donald,
tel.20 049574

MONTBELIARD 13 - 17 JUNE

5th Montbeliard International Video and
Television Festival, compeition, screenings
dealing with the topics death, love and
war, lectures dealing with culture and
television etc.. Contact: tel.81944560

PARIS 7 MARCH - 7 MAY

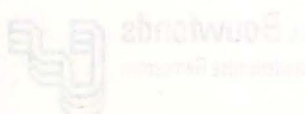
Tendances Multiples, video of the eighties,
works by among others MARC CARO, JEAN-
LUC GODARD, GARY HILL, THE VASULKAS AND
THIERRY KUNTZEL. CENTRE GEORGES
POMPIDOU, Contact: tel.42 771233

PARIS 4 MAY - 1 JULY

ANE METTE RUGE and JACOB F. SCHOKKING.
Videoinstallations. MAISON DU DANEMARK,
142 Avenue des Champs-Elysées.

PARIS 5 - 12 JUNE

2e International biennial art film festival. Films
and videos about the relationship between
cinema and art: fiction and documentary.
CENTRE GEORGES POMPIDOU, Contact:
tel.42 771233



KUNST RAI 90

INTERNATIONAL ART FAIR

30 MAY - 4 JUNE 1990

RAI AMSTERDAM



nv **Bouwfonds**
Nederlandse Gemeenten



C A L E N D A R

SAINT-HERBLAIN 22 - 25 MARCH

International Video Festival Saint-Herblain.
ONYX ESPACE CULTUREL Contact: PEC,
37 rue de Coulmiers, 44000 Nantes,
tel.01 747593

VILLENEUVE D'ASCO MARCH

la saison video, 10 March PETER GREENAWAY,
5 videos / 31 March *A propos de Fernand*
Leger MUSEE D'ART MODERNE, Allée du
Musée, tel.20 054246. 17 March *Carte*
Blanche a Paul Laurent la rose des vents,
Rue van Gogh, tel.20 910202. Contact:
LA SAISON VIDEO, 42 rue de la Madeleine,
59800 Lille

GERMANY

BERLIN 9 - 20 FEBRUARY

3. *Videofest 90*, East-German videoculture.
Contact: MEDIENOPERATIVE,
tel.30 2628714

BONN MARCH

ANNA & BERNHARD BLUME, GALERIE
PHILOMENE MAGERS, Händelstr.13,
tel.0228 650575

BONN APRIL

STEPHAN HUBER, GALERIE PHILOMENE
MAGERS, Händelstr.13, tel.0228 650575

BONN MAY

MARCEL ODENBACH, GALERIE PHILOMENE
MAGERS, Händelstr.13, tel.0228 650575

Frankfurt 16 - 21 March

Art Frankfurt 1990, fair for contemporary
art. KUNSTMESSE FRANKFURT GMBH, Ludwig-
Erhard-Anlage 1, tel.069 740226

Leipzig 13 March

Mediakunst und Intermediakunst in the DDR
and BRD. Symposium. HOCHSCHULE FÜR
GRAFIK UN BUCHKUNST, Dimitroffstr. 11,
tel.3913211. Contact: Dieter Daniels
tel.0228 220709

MARL 10 JUNE

4. *Marler Video-Kunst-Preis*,
SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN, Creiler
Platz, tel.02365 105624

OBERHAUSEN 19 - 25 APRIL

36. *Internationale Westdeutsche Kurzfilmtage*
Oberhausen: international short film motto
"Way to the Neighbour".
Christian Steger Strasse 10
tel.02 08 8252652

GREAT BRITAIN

BIRMINGHAM 15 MARCH

Electric Eyes, prog 4. wide angle. Contact:
FILM AND VIDEO UMBRELLA.
tel.01 4972236

DURNHAM 28 - 31 MARCH

Pride of Place, national conference on the
Arts in rural areas, includes screenings
of film and videoworks covering rural
issues and communities. Contact: Rick
Welton, ARTS DEVELOPMENT ASSOCIATION,
tel.0325 465930

GATTSHEAD MAY - OCTOBER

A New Necessity-First Tyne International,
new attitudes in contemporary art, large
scale sculpture, painting, video, audio,
performance art, artist-designed gardens.
Contact: Andrew Lacey, JOY SPAIEKA
ASSOCIATES, 21 Wellington St., London,
tel.011 4412407784

HULL 10-11 MARCH

Fim & Video Mini Festival. Contact: HULL
TIME BASED ARTS, 8 Posterngate,
tel.0482 216446

LEEDS 8 FEBRUARY - 15 MARCH

Woman on the big screen, films by woman
directors with supporting programme of
animated shorts by woman. LEEDS
ANIMATION WORKSHOP, 45 Bayswater
Row, tel.0532 484997

LEICESTER 6 MARCH

KENNETH ANGER, retrospective of the
American underground master's films,
also includes films by STAN BRAKHAGE,
MAYA DEREN & BRUCE CONNOR. PHOENIX
ARTS, Contact: FILM AND VIDEO UMBRELLA.
tel.01 4972236

LIVERPOOL 19 MAY - 9 JUNE

North Face, 3 video installations by IVAN
UNWIN, MIKE STUBBS/DICK POWELL AND
ISABELLA EMSLIE. BLUECOAT GALLERY,
School Lane, tel.051 7095689

LONDON 15 MAY - 31 JULY

Magical Lanterns, the art and artistry of
the lanternist. MUSEUM OF THE MOVING
IMAGE, South Bank, tel.01 9283535

LONDON 15 - 30 JUNE

Edge 90, selection of Edge 90 projects.
see Newcastle Upon Tyne. London
contact: tel.01 7293007

MANCHESTER FEBRUARY - MARCH

New Contemporaries 1990, student art
works, paintings, photos, installation
works and three video pieces.
CORNERHOUSE GALLERY

NEWCASTLE UPON TYNE

The spirit of Cultivation, visual art project
for the South American rain Forests, in
ass. with TYNE INTERNATIONAL 1990.
Contact: Chris Wainwright,
8 Balmoral Terrace, South Gosforth,
tel.091 2847375

NEW CASTLE UPON TYNE 17 - 20 MAY

Edge 90, installations, performances,
sculpture, video library & two day
conference. Contact: EDGE 90, 1 Black
Swan Court, Westgate road,
tel.091 2320862

PLYMOUTH 17 FEBRUARY - 17 MARCH

Intimate Distance, show of photo works by
woman featuring video pieces by MONA
HATOUM. Contact: tel.0752 660060

HUNGARY

BUDAPEST 6-7 APRIL

The Media is with Us! international
symposium on the role of television in
the Romanian Revolution MŰCSARNOK.
Contact: Péter Szigeti tel.361 122-9425

JAPAN

TOKYO 23 APRIL

Biennial Tokyo, Kyoto, Wakayama

NETHERLANDS

AMSTERDAM 17 FEBRUARY - 1 MARCH

Greater than one, music installation. TORCH
GALERIE, Prinsengracht 218,
tel.020 260284

AMSTERDAM 3 MARCH - 29 MARCH

EDLON GARNET, photoworks & sculpture.
TORCH GALERIE, Prinsengracht 218,
tel.020 60284

AMSTERDAM 7 - 31 MARCH

AGNES HEGEDUS, installation. GALERIE RENÉ
COELHO, Singel 137, tel.020 237101

AMSTERDAM 31 MARCH - 29 JULY

Energieën, international artists, architects,
designers, includes GARY HILL, CINDY
SHERMAN, PETER STRUYCKEN, ROB SCHOLTE,
STEDELIJK MUSEUM,
Contact: tel.020 5732660

AMSTERDAM 4 - 28 APRIL

LEE COX, *The untitled, the observed*. GALERIE
RENÉ COELHO, Singel 137, tel.020 237101

Media matic
163
4.100

RECTIFICATION

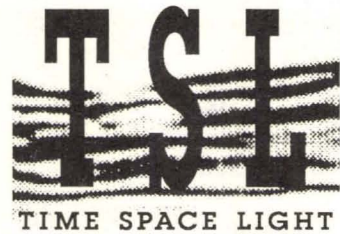
In Mediamatic vol.4 no.1/2, an essential paragraph of Dieter Daniels' article: *Archeoloog patentiert marginale Dates*. From *George Brecht's Notebook of 1959* (p.53) was accidentally omitted. In this paragraph, which is printed below, George Brecht comments on his work *Television Piece* (never realised).

On the pages just before the TV proposal I was working out a way to use a table of random numbers to organise a piece for radios, that is the tuning, volume (loud/soft), duration etc. would be chosen at random using the table. This is what I meant by 'Apply these principles to television': six, nine, twelve or more TV-sets would be placed next to and on each other as shown in the drawing, with a translucent sheet of plastic in front of them. The tuning of the stations, brightness, contrast, durations etc. would be determined using random numbers, for each set independently of the other sets. The plastic sheet would lend a certain unity to the piece - you might be able to make out figures on the TV-screens, maybe not. Nowadays there would be randomly-controlled color too.

(George Brecht, march 29, 1989)

In Mediamatic vol.4 no.1/2 is een essentieel onderdeel van het artikel *Gepatenteerde Archeoloog patentiert marginale Dates*. Uit *George Brecht's Notebook of 1959* (p.53) van Dieter Daniels weggefallen. Het gaat om de uitleg van George Brecht bij zijn (nooit uitgevoerde) werk *Television Piece*. Hieronder is alsnog de verklarende tekst van George Brecht afgedrukt.

Mediamatic
164
vol.4
no.1/2



AUDIO - VISUELE MANIFESTATIE 17 T/M 25 MAART 1990
17-03 Tentoonstelling: Opening en uitvoering geluidsproject Georges Smits. **15.00 uur. 18 t/m 25-03** Installaties van: • Michal Shabtay • Georges Smits • Jeffrey Shaw • Dorita Savert • Elsa Stansfield / Madelon Hooykaas. **Openingstijden: ma t/m vr 10.00/18.00 uur. za, zo 13.00/17.00 uur. Behalve za 24-03.**

A/V dagen: Gedurende de dag tapes van buitenlandse kunstenaars. 's Avonds van **19.30/21.00 uur** inleidingen over de actuele audio - visuele kunst. **21-03** België: keuze en inleiding Frank Vranckx. **22-03** Duitsland: keuze en inleiding Heiko Daxl. **23-03** Frankrijk: keuze en inleiding Anne Marie Duguet.

24-03 Symposium: Thema: Audio - visuele kunst als autonome discipline. Inleidingen door: • Jan Kenis (B) • Heiko Daxl (BRD) • Maurice Nio (NL) • Willem Velthoven (NL) • Anne Marie Duguet (F). **Openingstijden: 10.30/15.30 uur.** Discussie o.l.v. Frank Lubbers. Uitvoering geluidssculptuur door Toine Horvers van **12.45/13.15 uur.**

Academie Minerva sektor kunstvakopleidingen RHG
 Gedempte zuiderdiep 158 Groningen.



eringa professioneel
 audio- en videotechniek

C A L E N D A R

AMSTERDAM 2 - 31 MAY

LAURENCE ANDREWS, installation GALERIE
RENÉ COELHO, Singel 137, tel.020 237101

AMSTERDAM 30 MAY - 4 JUNI

KUNST RAI 1990, International Art Fair,
with *IMAGO Fin de Siècle in Dutch*
Contemporary Art RAI

AMSTERDAM JUNE/JULY

JEFFREY SHAW, DIRK GROENEVELD - *The*
Legible City. DE BALLE, Kleine
Gartmanplantsoen 10, tel.020 233673

AMSTERDAM 6 - 30 JUNE

THOMAS MOHR, video, paintings, GALERIE
RENÉ COELHO, Singel 137, tel.020 237101.
Gallery closed July-August.

AMSTERDAM SEPTEMBER

scheduled : LIVINUS. GALERIE RENÉ COELHO,
Singel 137, tel.020 237101

DEN HAAG 7 FEBRUARY - 28 MARCH

The Language of Image and Sound, lectures
and films. HAAGS GEMEENTE MUSEUM,
Stadhouderslaan 41, Contact:
tel.070 3514181

DEN HAAG 0 MARCH

Symposium *Development of*
international "Media-Art" and The situation
of Media-art in the Netherlands. Contact:
Tom van Vliet, Kijkhuis tel: 070644805.
HAAGS GEMEENTE MUSEUM,
Stadhouderslaan 41, tel.070 3514181

Eindhoven March- /-June

JAMES COLEMAN
14 January-4 March *Box*
11 March-29 April *Living and Presumed*
Death
6 May-24 June *Seeing for Oneself*
STEDELIJK VANABBEMUSEUM

Eindhoven 17 February - 18 March

CHRISTOPHE CHARLES,
sound installation WENYON & GAMBLE,
sculpture/holography MICHEL AUBREY,
sculptures. APOLLOHUIS,
Tongelreestraat 81, tel.040 440393

GRONINGEN MARCH

HEINER HOLTAPPELS, multi-media
installation. DE SALON, Kattendiep 23 1,
tel.050 133265

GRONINGEN 17-25 MARCH

Time Space Light audio-visual
manifestation with symposium on AV-art
as autonomous discipline, various multi-
media presentations ABK MINERVA,
tel.050 185454

GRONINGEN APRIL

BILL SPINHOVEN, multi-media installation.
DE SALON, Kattendiep 23-1,
tel.050 133265

GRONINGEN MAY

v2, multi-media installation. DE SALON,
Kattendiep 23-1, tel.050 133265

MIDDELBURG 3 FEBRUARY - 3 MARCH

BILL SPINHOVEN, video-installation
Another time, visualisation of Albert
Einstein's time-space relations. STICHTING
BEELDENDE KUNST ZEELAND,
Kuijperspoort 22, tel.01180 11443

ROTTERDAM 27 FEBRUARY - 25 MARCH

GUILAUME BIJL, ten of his projects (1979-
89) will be reconstructed in the rooms of
WITTE DE WITH. Contact: WITTE DE WITH,
CENTER FOR CONTEMPORARY ART,
Witte de Withstr. 50

ROTTERDAM 7 FEBRUARY - 11 APRIL

History of Film, a nine evenings course
consisting of three parts: silent film,
classic film and modern film. Contact:
Foto- & VIDEOSCHOOL, Nieuwemarkt 1a,
tel.010 4334051

ROTTERDAM 10 FEBRUARY - 17 MARCH

MARJOLEINE BOONSTRA, GERDA HAHN,
HELENA VAN DER KRAAN, MARIANNE
PASTOR, LON ROBBÉ, photoworks,
PERSPEKTIEF, Eendrachtsweg 21,
tel.010 4145766

ROTTERDAM 24 MARCH - 28 APRIL

BRIAN GRIFFIN, *Work*, photoworks,
PERSPEKTIEF, Eendrachtsweg 21,
tel.010 4145766

SWITZERLAND

GENÈVE 3-6 APRIL

6es Rencontres Médias Nord-Sud,
broadcasting manifestation
Contact: GEN LOCK tel.022 293639

UNITED STATES

BOSTON 10 JANUARY - 11 MARCH

As part of currents: *Making*
news/Making history: Live from Tiananmen
Square. A five channel audio/video
installation by SHU LEA CHEANG. *The*
Watch Detail. An interactive videodisc by
BILL SEAMAN, a poetic musing on time.
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART,
955 Boylston Street, tel.616 2665152

BOSTON 10 JANUARY - 11 MARCH

media and revolution:
Paper Tiger Television Exclusive Report: How
was History Wounded? by SHU LEA CHEANG
and JUN JIEH WANG. *From Woodstock to*
Tiananmen Square: Ted Koppel's Long
March produced by PAPER TIGER
southwest. INSTITUTE OF CONTEMPORARY
ART, 955 Boylston Street,
tel.616 2665152

BOSTON 10 JANUARY - 11 MARCH

literary visions: An international program
of video, visual interpretations of text
and the written word. Work of JOAN
JONAS, SANJA IVEKOVIC, GARY HILL, LUC
BOURDON, ALAIN JOMIER & JEAN-LOUIS LE
TACON. INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART,
955 Boylston Street, tel.616 2665152

BOSTON 30 MARCH - 20 MAY

The Expulsion of the Moors, a theatrical,
multi-media, seven channel video/film
installation by RAUL RUIZ.

Uprising: Videotapes on the Palestinian
Resistance, work of MONA HATOUM, MAI
MASRI, JEAN CHAMOUN and others.
INSTITUTE OF CONTEMPORARY ART,
955 Boylston Street, tel.616 2665152

BUFFALO 20 JANUARY - 11 MARCH

HAMISH FULTON: *Selected Walks 1969-*
1989, retrospective of the work of
English artist HAMISH FULTON will
present works created over the past two
decades. ALBRIGHT-KNOX ART GALLERY,
1285 Elmwood Avenue,
tel.716 8828700

BUFFALO 24 MARCH - 22 APRIL

43rd Western New York Exhibition,
paintings, drawings, sculpture,
constructions, prints, photographs,
videotapes and 16mm films made by
artists living or studying in the eight
counties of Western New York.
ALBRIGHT-KNOX art gallery,
1285 Elmwood Avenue, tel.716
8828700

LOS ANGELES 27 FEBRUARY - 1 APRIL

Recreations, works by video artists
ZACHARIAS KUNUK, QAGGIQ AND VICTOR
MASAYESVA, *Ritual Clowns* LACE GALLERY,
1804 Industrial Street, tel.213 6245650

Mediamatic
165
4.100

Colophon

UITGEVER/PUBLISHER
Stichting MEDIAMATIC Foundation
Binnenkadijk 191
1018 ZE Amsterdam Nederland
© 020-241 054 ☎ 020-263 793

REDACTIE/EDITORS
Willem Velthoven
Jans Possel
Maurice Nio
Geert Lovink
EINDREDACTIE/FINAL EDITOR:
Jans Possel
DRUKWERK/PRINTED MATTER:
Geert Lovink
KALENDER/CALENDAR:
Ariane Seydel.

CONTRIBUTING EDITORS
Alfred Birnbaum
c/o Commerc 64 3E 2A, Barcelona
Jorinde Seydel
c/o Calle Puertaferri 20 3 2A
Barcelona

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

VERTALERS/TRANSLATORS
Jim Boeckbinder, Amsterdam (NL-GB)
Barbara Groenhart, Amsterdam (D-NL)
Petri Hoogendijk/Herman van
Keulen/Paul van Linde,
Groningen (SE-NL)
Marion Olivier/Gay Wylie,
Eindhoven (NL-GB)
Linda Pollack, Maastricht (NL-GB)
Fokke Sluiter, Groningen (NL-GB)
Ann Thursfield-Stinglwagner,
Bonn (D-GB)

VORMGEVING/DESIGN
Velthoven Ontwerp, Amsterdam
Willem Velthoven
& Peter Hermanides

SWARZENEGGERS
Berend Strik, Amsterdam

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/
CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE:
ANNA ABRAHAMS filmhistoricus/ film
historian, Amsterdam.
ADILKNO foundation for the
advancement of illegal knowledge,
Amsterdam.

MARGA BIJVOET kunsthistoricus/art
historian, Amsterdam.
BILWET stichting ter bevordering van
illegale wetenschap,
Amsterdam.

BIBI DE BRUIJN kunsthistoricus/art
historian, Amsterdam.

RAF CUSTERS journalist, Brussels.
ERRKI HUHTAMO schrijver/writer,
Turku/Budapest.

FRIEDEMANN MALSCH
kunsthistoricus/art historian,
Cologne.

ARJEN MULDER
intellectueel/intellectual,
Amsterdam.

GER PEETERS buitenlands
correspondent/ foreign
correspondent.

JOS DE PUTTER redacteur/editor of
Skrien, Amsterdam.

BEREND STRIK beeldend
kunstenaar/artist, Amsterdam.

FRED WAGEMANS senior curator of
Museum Fodor in Amsterdam.

LEX WOUTERLOOT reli-specialist
/Bilwet-medewerker, Amsterdam.

COVER ILLUSTRATION:
Gerald van der Kaap, *I await the end of
art with optimism*, 1990 detail 45°.

ZETWERK/TYPE-SETTING
Letter & Lijn, Groningen.

DRUK/PRINTING
Drukkerij Giethoorn, Meppel.

BIJDRAGEN worden belangstellend
tegemeet. Desalniettemin
kunnen wij geen
verantwoordelijkheid aanvaarden
voor toegezonden tapes, foto's etc.
Als prijs gesteld wordt op
teruzending;
retourporto bijsluiten.

CONTRIBUTIONS are looked forward to
with interest. Still we can not take any
responsibility for tapes, photos etc.
sent to us. If you want your material
returned, please enclose return
postage.

DEZE UITGAVE is mede mogelijk
gemaakt door een financiële
ondersteuning van het Ministerie
van wvc.

THIS PUBLICATION was also made
possible by the financial support of the
Dutch Ministry of Culture.

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION
Nederland: Betapress, Gilze / Stichting
Mediamatic

Australia: Manic Ex-Poseur
Melbourne, Vic. © 03-429 1915.

Canada: Marginal Distribution,
Toronto Ontario © 416-767 5168

Great Britain: Central Books,
London © 01-407 5447

Spain: Metrònom,
Barcelona © 93-310 1626

West Germany: 235 Video,
Cologne © 0221-523 828

USA: Bernard deBoer
Nutley NJ 07110 © 1201-667 9300

ABONNEMENTEN

4 nummers/issues:
Nederland/België:
particulieren f40,-
instellingen/bedrijven f55,-
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

OTHER COUNTRIES:

individuals Dfl.52,-
institutions Dfl.67,-
Subscriptions can start every issue
and will be renewed tacitly unless
terminated before appearance of the
last issue of the current subscription.

COPYRIGHT

Mediamatic & Authors

instelling/bedrijf

institution/company

naam

name

adres

address

telefoon

fax?

telephone

begin abonnement met nummer:

issue to start subscription with

Benelux:

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

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

Other countries, surface mail:

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

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

Other countries, air mail:

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

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

cheque included

send me an invoice

handtekening

signature



to: Mediamatic

Binnenkadijk 191

1018 ZE Amsterdam

The Netherlands



Abonneert

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

❶ nummer gratis, of ❷: de afgelopen

jaargang tegen de speciale prijs van f30,-

Voor cadeau-abonnementen geldt hetzelfde.

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

U



Subscribe!

A subscription saves you time and money.

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

Introductory offers: ❶ issue free,

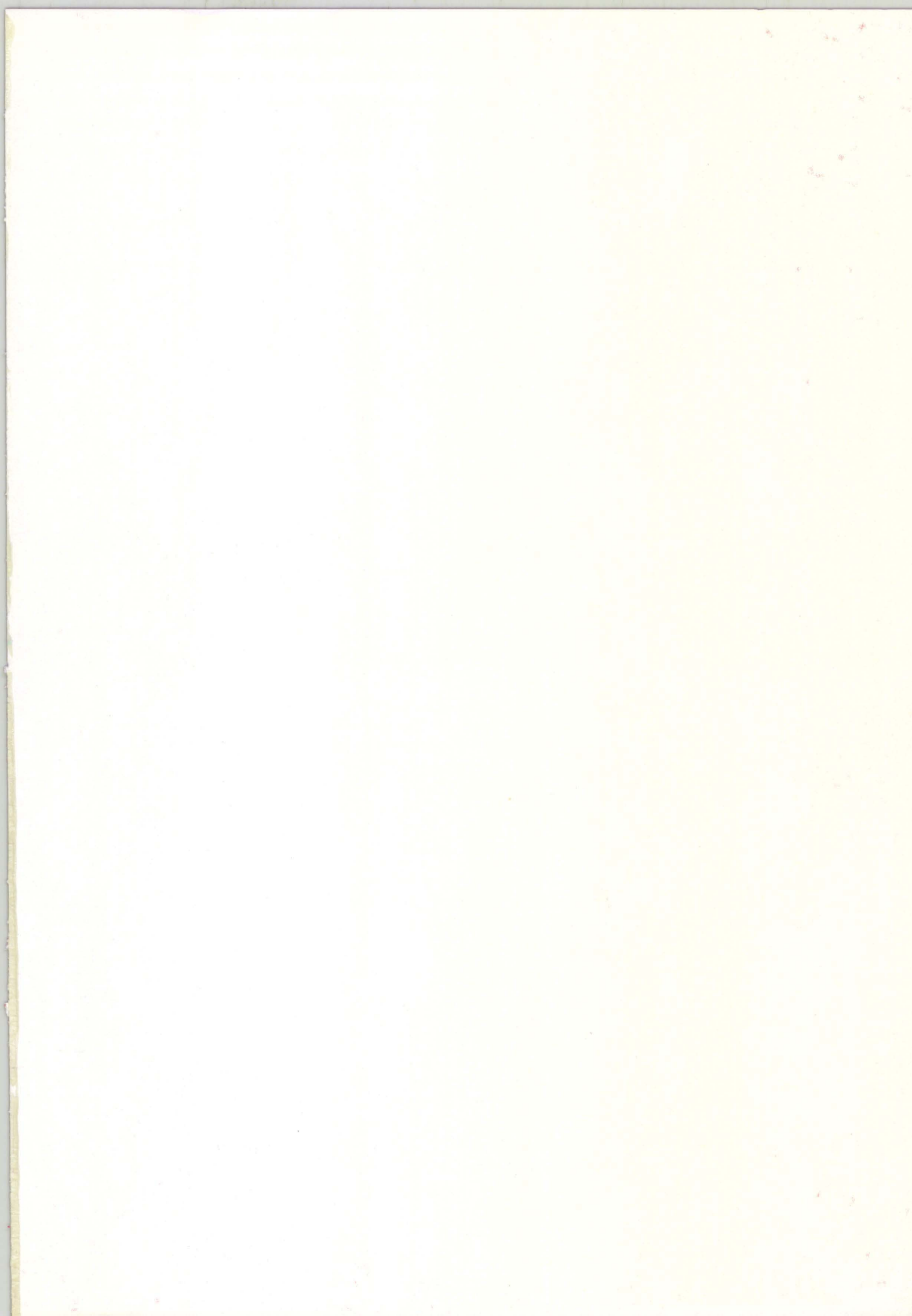
or ❷: 4 back issues for Dfl.35. Gift

subscriptions work the same way. ✚ state

name and address of the receiver on this

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

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



*Through the Telly and what Mrs. Toy
found there - Gulliver in Figurine Land -
Entre-Image - Face to Face with Fame -
Intelligente Media - Body Conspiracy - We
Deal in Real - The Fend Faxes -
TV Dante - The Dante Sheets - Ambiguous
Figures - Maybe this Time
(I win) - The Perfect Machine - La Logique
de l'Usage - Postmodern Currents*