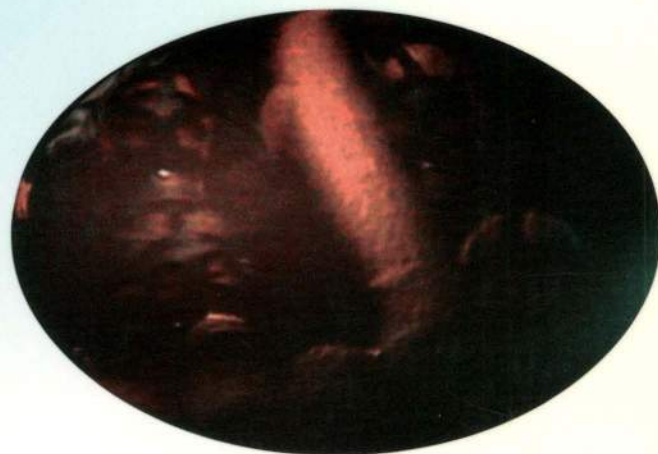


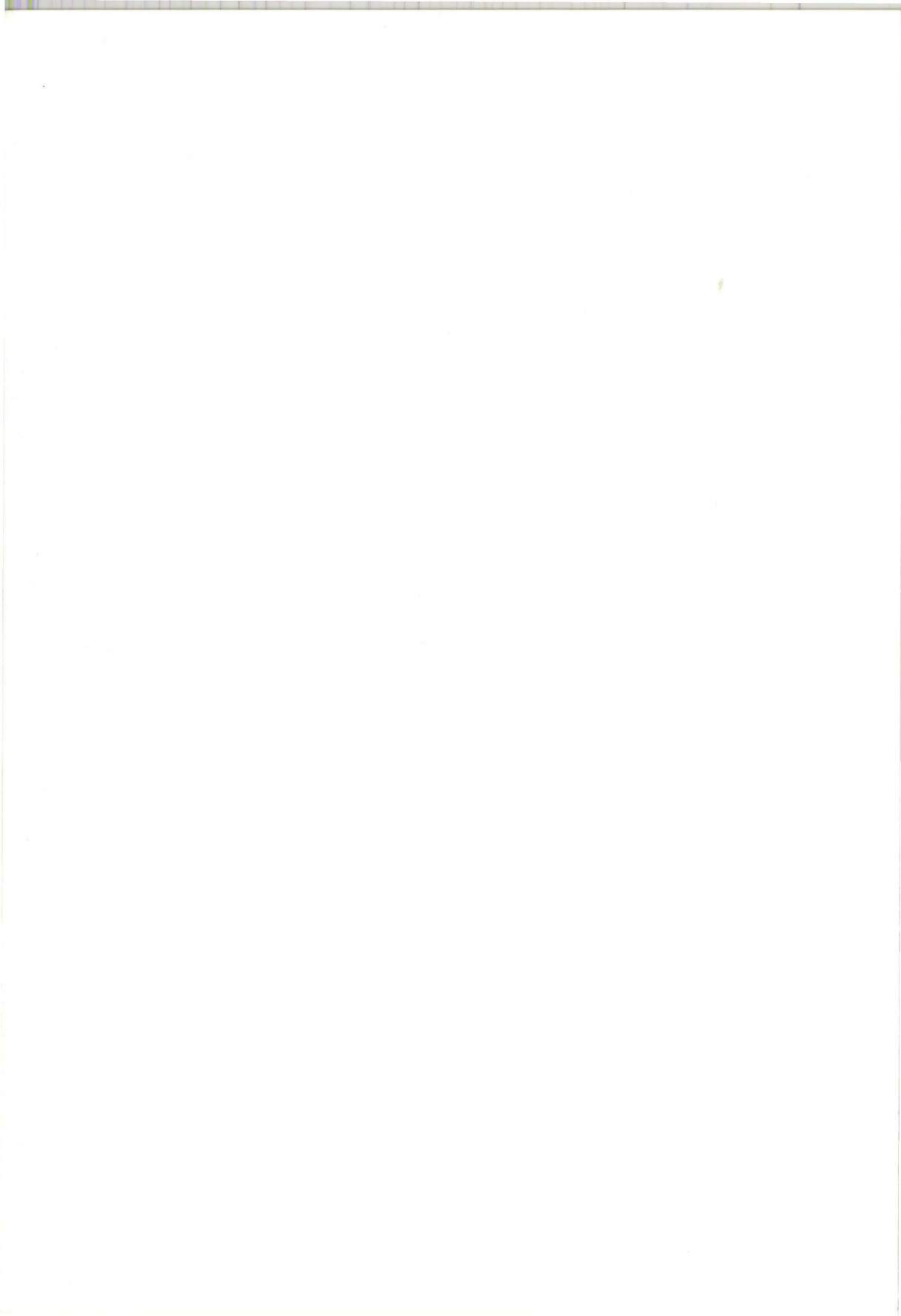


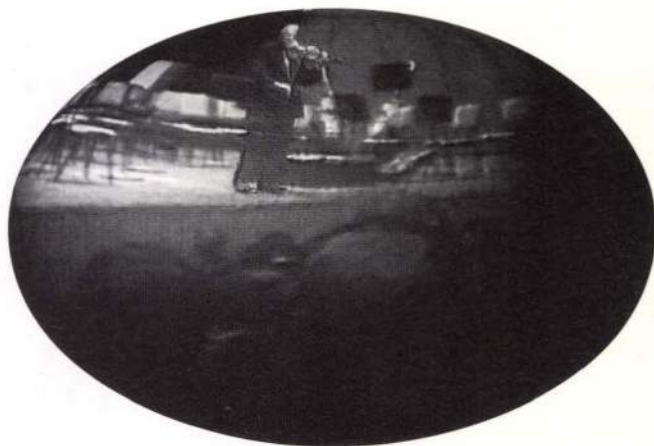
*Mediamatic* VOL 6 # 1



NO PANIC!



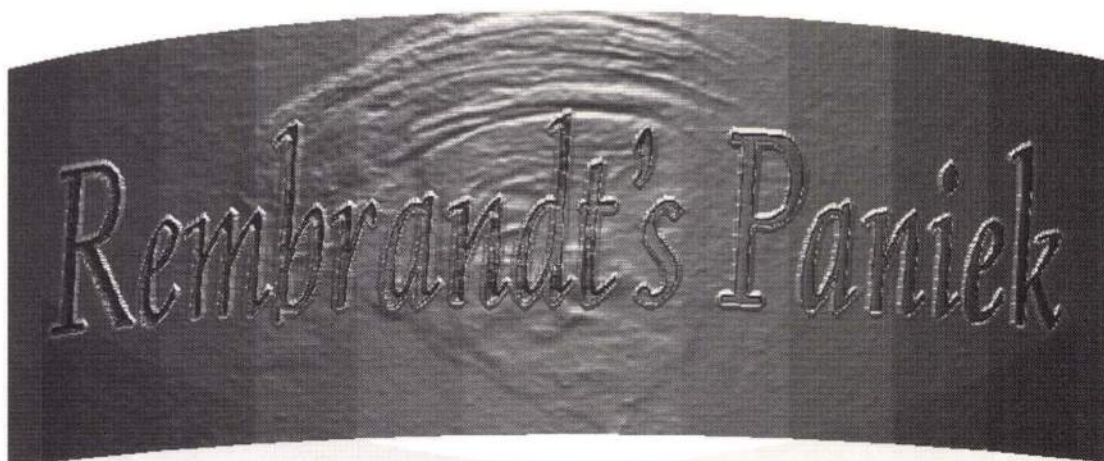




- 2 JORINDE SEYDEL *Rembrandts Paniek*  
8 ARTHUR & MARILUISE KROKER *The Virtual World*  
12 JULES MARSHALL *Panic Biology*  
20 BILWET *Actuele Media*  
21 GEERT LOVINK *Deutsches Denken: Dietmar Kamper*  
31 GEERT LOVINK *Deutsches Denken: Norbert Bolz*  
42 ADILKNO *Topical Media*  
43 PAUL GROOT *Panic Word Processing*  
51 SONJA SNOEK *Fantasmagoria*  
60 STEVEN BODE *Mosaics of Light*

PRINTED MATTER:

- 64 GEERT LOVINK *Arsenale der Seele / Armaturen der Sinne*  
65 JULES MARSHALL *The Difference Engine*  
67 PAUL GROOT *Perspektief, Erotic Desire*  
68 JORINDE SEYDEL *Engelen*  
69 LEX WOUTERLOOT *The Glenn Gould Reader*  
71 MARIËTTE VAN STRALEN *The Books of Groningen*  
73 VIKTOR GERENZ *Probleme der Künstlichen Intelligenz*  
74 DIRK VAN WEELDEN *Panic Encyclopedia*  
77 ARIANE SEYDEL *Calendar*  
80 Colophon



REMBRANDT VAN RIJN HEEFT LAST VAN NACHTMERRIES, MET DE VRESELIJKE BEELDEN. VANNACHT NOG DROOMDE HIJ DAT HIJ  
GEDWONGEN WERD DRIE VAN ZIJN DIERBAARSTE SCHILDERIJEN OP TE ETEN... SINDS EEN SPECIAAL INGESTELDE COMMISSIE EROPUIT IS  
ZIJN OEUVRE TE VERNIETIGEN EN ZIJN NAAM TE BESMETTEN GAAT HET NIET GOED MET DE SCHILDER. HIJ MAAKT ZICH GROTE ZORGEN.

**Melancholia**

pagina 2

☞ REMBRANDT VAN RIJN IS TROUBLED BY NIGHTMARES CONTAINING THE MOST HORRIBLE IMAGES. JUST LAST NIGHT, HE DREAMED  
THAT HE WAS FORCED TO EAT THREE OF HIS MOST PRIZED PAINTINGS... EVER SINCE A SPECIALLY CREATED COMMITTEE HAS BEGUN  
TRYING TO DESTROY HIS OEUVRE AND BESMIRCH HIS NAME, THE PAINTER HAS BEEN HAVING A HARD TIME. HE'S VERY WORRIED.

Het ergste vindt hij dat hij alles uit de kranten moet vernemen. Alsof hij niet bestaat. *Valse Rembrandts ontdekt / Tekeningen van Rembrandt blijken niet echt te zijn / Nieuw onderzoek ontmaskert Rembrandts: museumdirecteur ontdaan*, etc. De schande! Bah, elke Rembrandt is een Rembrandt. Een Rembrandt is een Rembrandt is een Rembrandt...

Hoe vaak heeft hij niet geprobeerd een afspraak te maken met dat zogenaamde Rembrandt Research Project en

hoe vaak is hij niet afgewimpeld: *Meneertje kirrekirre, kirrekirre meneertje...* Meneertje! Meneertje lijdt pijn. Die zwaar chemisch en microscopisch bewapende onderzoekers op zoek naar leugens jagen hem de stuipen op het lijf. *De speciale effecten van De Echte* leest hij smalend. *Het geheim van Rembrandt* luidt een andere krantekop in zijn zorgvuldig bijgehouden plakboek. Geheim? Alles wat hij weet en is heeft hij gegeven. Als hij een geheim had zou niemand dat weten, dienten-

gevolge zou het dan niet bestaan. Het raadsel, daar gaat het om. De stakkers kunnen niet leven met het raadsel.

Voor de zoveelste keer begint Rembrandt te tellen: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9...  $3 \times 3 = 9$  Rembrandt zingt zijn lied. Sedert kort 'onecht' zijn: 1 *Portret van de Schilder Hendrick Martensz. Sorgh*, 2 *Het portret van Sorghs vrouw*, 3 *Davids afscheid van Jonathan*, 4 *De Heilige Familie met Sint Anna*, 5 *De man met de gevederde helm*, 6 *Portret van Anna*



☞ The worst thing is that he has to get all of the information about it from the newspapers. As if he didn't exist. *False Rembrandts Discovered/Rembrandt Drawings Prove False/New Research Reveals Rembrandts: Museum Director Mixed Up*, etc. The shame! Pooh, every Rembrandt is a Rembrandt. A Rembrandt is a Rembrandt is a Rembrandt is a Rembrandt...

How many times has he tried to make an appointment with the so called Rembrandt Research Project and how many times haven't they put him off. Those heavily, chemically and microscopically armed researchers, searching for falsehoods, give him gooseflesh. *The Special Effects of the Real Thing*, he reads, with a sneer. *The Secret of Rembrandt* says another headline in his carefully kept scrap book. Secret? He gave everything that he had and that he is... If he'd had a secret, then no one would know it, thus, it wouldn't exist. The mystery, that's what it's all about. The wretches can't stand the mystery...

For the thousandth time, Rembrandt begins to count: 1,2,3,4,5,7,8,9...3 times 3 = 9. Rembrandt sings his song. Declared false, recently: 1 *Portrait of the Painter Hendrick Martensz. Sorgh*, 2 *Portrait of Sorgh's Wife*, 3 *David's Parting with Jonathan*, 4 *The Holy Family with Saint Anna*, 5 *The Man in the Plumed Helmet*, 6 *Portrait of Anna Wijmer*, 7 *Landscape with Coach*, 8 *Man with the Red Cap*. They even have their doubts about 9, a self portrait. He carefully looks in the mirror, a tear in his eye. Who is that man? Rembrandt van Rijn, son of Harmen Gerritsz. van Rijn and Neeltgen Willemsdr. van Zuytbroeck, you do not exist. Help! It goes on and on, the list of doomed paintings and drawings is endless. In the third part of *A Corpus of Rembrandt Paintings*, forty Rembrandts have been 'taken away'. *At the turn of the century, 966 works had been attributed to Rembrandt, but at the end of this one, that will only be a good 300. Around the year 2100,*

calculates. What's to be done? First, go to bed, for once, get some sleep. Without any dinner.

Tonight, as well, the painter is tormented by a bad dream, this time in three parts: in honour of the *Year of Rembrandt* there are receptions, exhibitions and lectures being organised everywhere. Of course, he hasn't been invited to any of these events, but he goes anyway. He manages to get in on the sly, time after time, only to be bowled over in astonishment, again and again.

i. He's at a cocktail party in the Rijksmuseum, and what does he see? Himself, more than a hundred times over: all of the guests look exactly like him. *We are the Rembrandts*, they sing in chorus. *We are the Rembrandts*. He flees, into the room with the *Nightwatch* hanging in it. The enormous painting has been hung with its face to the wall, on the back has been written in big, fluorescent pink letters, with a spray can: *REMBRANDT GO HOME!* (Only after he has awakened does he take note of the spelling mistake)...

ii. He's walking about at a big Rembrandt exhibition, location unknown, and at first sight, he is contented. He sees that they are all hanging there, all the canvases that he's ever painted. He lingers a bit in front of a precious self portrait from 1655 and then only does he notice: next to his signature is scratched *Research Project*. With knocking knees, he walks past his other works and, at each one, reads the words which have been applied as rudely as graffiti behind his precious signature...

iii. Somewhat uneasily, he is sitting on a hard seat in a space resembling a lecture hall at a university, where a lecture is just beginning, by a professor specialised in the 'Rembrandt Image'. *To sum up, one must conclude: Rembrandt had an unpleasant disposition and an untrustworthy character*. Thus does the the professor begin, in a weighty tone and thus does he continue. He repeats these words endlessly, and without stumbling;

only his intonation changes now and again from businesslike to mysterious, from unctuous to commanding. (Later that day, Rembrandt remembers that he has read these words at some point in a book with the title: *Rembrandt: his life, his paintings* by a certain Gary Schwartz.) With a fiery red face, the artist looks around. He sees everyone intently taking notes. Once in a while, the professor adds a comic note, as if to make the weight of his lecture less crushing, by reciting the text in sing song fashion like a naughty child. Grateful giggling...

After this diabolical night, Rembrandt's unease changes definitively into panic. Apocalyptic days follow, in which madness seems just around the corner. The most horrible thoughts... As everyone seems to consider him dead already, he gives up the idea of suicide. He thinks of murder, but who? The Rembrandt Research Project? Nothing guarantees him that his name will be cleared by the deed. What to do? He stops eating, he stops painting. Showering, showering, showering... the warm water offers charitable relief. He showers a good eight times a day, his skin becomes white and wrinkled. While leafing through the newspaper one afternoon, his restless eye suddenly lights on a little advertisement: *Rembrandt Research Project needs scientific assistant. The candidates are required to have: specialized knowledge of the complete Rembrandt oeuvre... Tra, la la...* What must be, must be. Salvation seems at hand. That same night, Rembrandt writes his letter of application. He signs it dr. Witold Finkelstein, a name that has a ring to it. On thin ice, a daring undertaking!

Six days later, the letter arrives inviting him for an interview. He knew it. Rembrandt's heart beats quicker, filled with expectation. On the agreed day, with deadly calm and in his Sunday best, he takes a taxi to the offices of the RRP. Dr. Witold Finkelstein may have a seat. Dr. Witold Finkelstein is given a cup of



Wijmer, 7 *Landschap met koets*, 8 *Man met de rode muts*. Ze twifelen nog aan een 9, zelfportret. Voorzichtig kijkt hij in de spiegel, een traan in zijn oog. Wie is die man? Rembrandt van Rijn, zoon van Harmen Gerritsz. van Rijn en Neeltgen Willemsdr. van Zuytbroeck, U bestaat niet. Help. Het gaat maar door, de lijst van veroemde schilderijen en tekeningen is eindeloos. In het derde deel van A Corpus of Rembrandt Paintings zijn veertig Rembrandts 'afgevoerd'. Rond de eeuwwisseling waren er nog 966 werken aan Rembrandt toegeschreven, maar tegen de volgende eeuwwisseling zullen dat er maar een goede 300 zijn. Omstreeks het jaar 2100 zijn ze op, rekt hij uit. Wat te doen? Eerst maar eens naar bed, slapen gaan. Zonder eten naar bed.

Ook deze nacht wordt de schilder weer gekweld door een boze droom, in drie delen dit keer: ter ere van het Rembrandtjaar zijn er overal recepties, tentoonstellingen en lezingen georganiseerd. Natuurlijk ontvangt hij voor geen van deze evenementen een uitnodiging, maar hij gaat toch. Op slinkse wijze weet hij steeds binnen te dringen om vervolgens van de ene verbijstering in de andere te vallen.

i. Hij bevindt zich op een cocktailparty in het Rijksmuseum en wat ziet hij? Zichzelf, in meer dan honderdvoud, alle gasten gelijken exact op hem. *We are the Rembrandts* zingen ze in koor. *We are the Rembrandts*. Hij vlucht weg de zaal in waar *de Nachtwacht* zich bevindt. Het enorme schilderij hangt omgekeerd aan de wand, op de achterkant van het doek is in fluorescerend roze met een spuitbus in grote letters geschreven *REMBRANT GO HOME!* (Pas na zijn ontwaken realiseert hij zich die spelfout.)...

ii. Hij wandelt rond op een grote Rembrandtentoonstelling, het is onduidelijk waar, en op het eerste gezicht is hij tevreden. Hij ziet dat ze er allemaal hangen, alle doeken die hij ooit

geschilderd heeft. Voor een dierbaar zelfportret uit 1655 blijft hij wat langer stilstaan en dan valt het hem pas op: achter zijn signatuur staat gekrast *Research Project*. Met knikkende knieën loopt hij zijn andere werken af en steeds leest hij die brutaal als graffiti aangebrachte woorden achter zijn dierbare handtekening...

iii. Hij zit wat ongemakkelijk op een harde bank in een collegezaalachtige ruimte alwaar net een lezing begint van een Professor gespecialiseerd in het 'Rembrandtbeeld'. *Resumerend moet men zeggen: Rembrandt had een onaangename dispositie en een onbetrouwbaar karakter*. Zo begint de Professor op gewichtige toon en zo gaat hij door. Eindeloos en zonder haperen herhaalt hij deze woorden, slechts zijn intonatie verandert nu en dan van zakelijk naar geheimzinnig, van zalvend naar bevelend. (Later op de dag herinnert Rembrandt zich dat hij deze woorden ooit gelezen heeft in een boek dat heet *Rembrandt: zijn leven, zijn schilderijen* van een zekere Gary Schwartz.) Met een vuurrood hoofd kijkt de kunstenaar om zich heen. Hij ziet iedereen ernstig aantekeningen maken. Af en toe brengt de Professor een komische noot in, alsof hij de zwaarte van zijn betoog wat minder verpletterend wil maken, door de tekst ondeugend de zaal in te zingen. Dankbaar gegiechel...

Na deze duivelse nacht verandert Rembrandts verontusting definitief in paniek. Er volgen apocalyptische dagen waarin de waanzin om de hoek kijkt. De vreselijkste voorstellingen... Aangezien hij voor iedereen al dood schijnt, verwerpt hij zelfmoord. Hij overweegt moord, maar op wie? Op het Rembrandt Research Project? Niets garandeert hem dat zijn naam door die daad gezuiverd zou worden. Wat te doen? Hij eet niet meer, hij schildert niet meer. Douchen, douchen, douchen... het warme water van de douche schenkt hem weldadige verlichting. Hij doucht wel

acht keer per dag, zijn huid wordt wit en rimpelig. Als hij op een middag de krant doorbladerd, valt zijn rusteloze oog plotseling op een kleine advertentie: *Rembrandt Research Project zoekt wetenschappelijk medewerker. De kandidaten moeten beschikken over een gespecialiseerde kennis van het volledige Rembrandt-oeuvre (...)* Tralalalala... wat gebeuren moet, moet gebeuren. De redding lijkt nabij. Die nacht schrijft Rembrandt zijn sollicitatiebrief. Hij ondertekent met dr. Witold Finkelstein, een naam die klinkt. Glad ijs, een gewaagde onderneming!

Zes dagen later arriveert de brief waarin hij wordt uitgenodigd voor een sollicitatiegesprek. Hij wist het. Vol verwachting klopt zijn hart. Op de bewuste dag neemt hij dodelijk kalm en op zijn paasbest een taxi naar de burelen van het RRP. Dr. Witold Finkelstein mag gaan zitten. Dr. Witold Finkelstein krijgt een kopje koffie. Dr. Witold Finkelstein wordt ondervraagd. Vraag 1: wat staat er op de achterkant van *de Nachtwacht*. Spel de tekst. Vraag 2: Stel dat u een officiële RRP-medewerker was, wat staat u te doen als u met een scherp mesje voor een te onderzoeken Rembrandt staat. Vraag 3: Vul aan: *Resumerend moet men zeggen...* Dr. Witold Finkelstein slaagt met vlag en wimpel. Verder geen vragen, het gaat zoals het gaat. Dr. Witold Finkelsteins hart is gevuld met haat. De volgende dag beginnen, lunchpakketje mee.

Het moet gezegd worden dat Rembrandt van tevoren geen enkele strategie heeft bedacht. Hij heeft geen idee, geen flauw benul wat hem te doen staat, maar het lijkt hem van essentieel belang de Vijand van binnenuit te bestuderen. Het loopt echter gesmeerd, het lijkt allemaal vanzelf te gaan. Dr. Witold Finkelstein ontpopt zich als een briljant wetenschapper die precies op de juiste ogenblikken *Een en ander bewijst dat* weet te poneren. Deze eruditie maakt grote indruk op zijn collega's. En

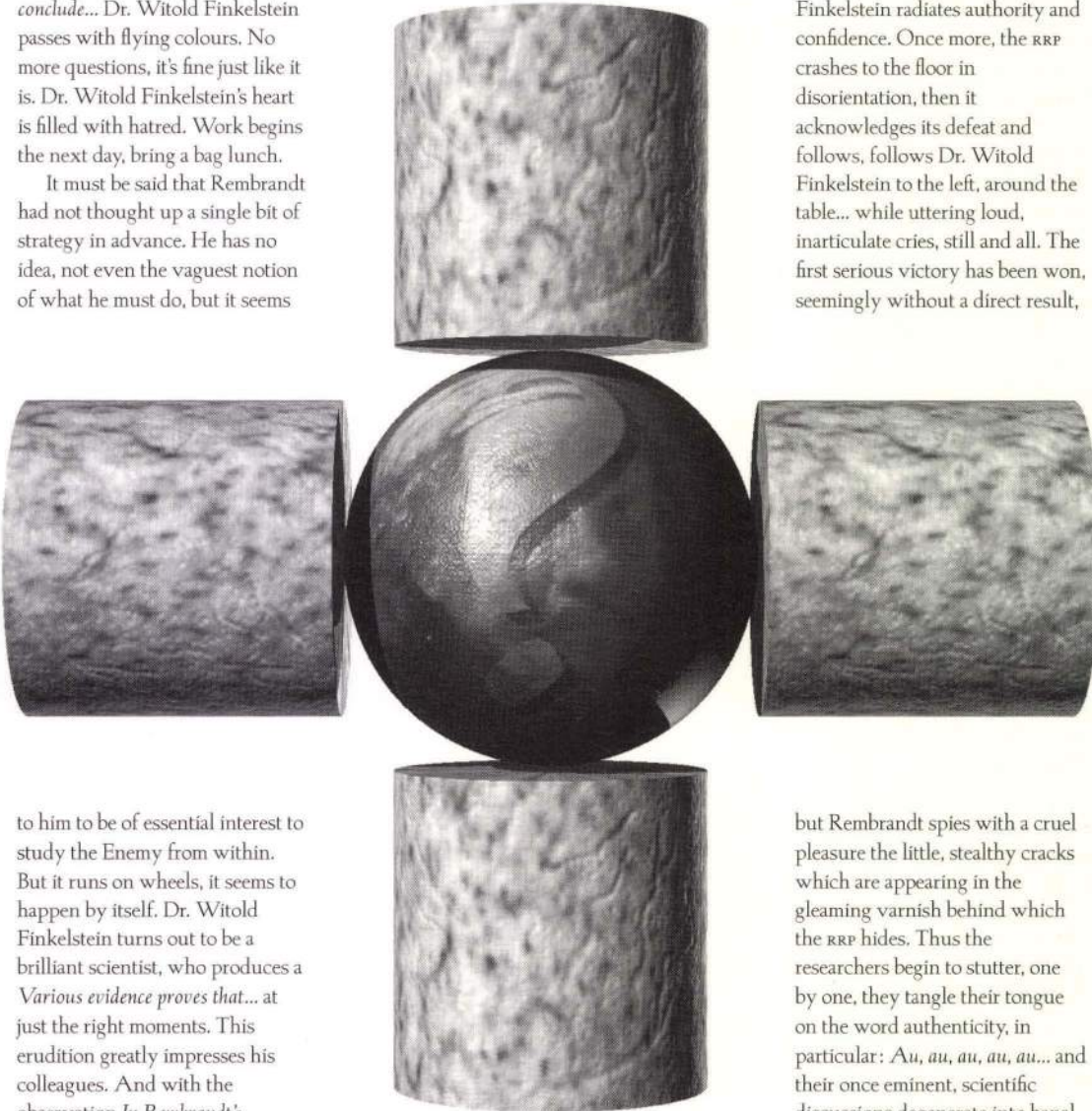


☞ coffee. Dr. Witold Finkelstein is asked a number of questions: Question 1: What is on the back of the *Nightwatch*. Spell the text. Question 2: Imagine that you were an official RRP employee, what are you to do if you are standing in front of a Rembrandt which is to be researched, holding a sharp knife. Question 3: Finish the sentence: *In summary, one must conclude...* Dr. Witold Finkelstein passes with flying colours. No more questions, it's fine just like it is. Dr. Witold Finkelstein's heart is filled with hatred. Work begins the next day, bring a bag lunch.

It must be said that Rembrandt had not thought up a single bit of strategy in advance. He has no idea, not even the vaguest notion of what he must do, but it seems

hours under the shower to wash away the treason. His dark plans begin to take on a solid form. He has the feeling that he's begun to know his 'colleagues'. They have the custom, before beginning on the analysis of one of his paintings, of running three times to the

painting laying on the dissection table, Dr. Witold Finkelstein manages to be the one who leads the ritual table dance. Confusion reigns for a moment, as he goes to the left; there is a chain reaction, which causes everyone except himself to be thrown to the ground. He doesn't give an inch, and once they are all back on their feet, he inexorably moves on in the same direction. Dr. Witold Finkelstein radiates authority and confidence. Once more, the RRP crashes to the floor in disorientation, then it acknowledges its defeat and follows, follows Dr. Witold Finkelstein to the left, around the table... while uttering loud, inarticulate cries, still and all. The first serious victory has been won, seemingly without a direct result,



to him to be of essential interest to study the Enemy from within. But it runs on wheels, it seems to happen by itself. Dr. Witold Finkelstein turns out to be a brilliant scientist, who produces a *Various evidence proves that...* at just the right moments. This erudition greatly impresses his colleagues. And with the observation *In Rembrandt's environment in Amsterdam, people weren't particularly prudish and for Rembrandt himself, it must have meant little more that some gossip that he'd begun an affair with his new housekeeper, after the scandal with her predecessor.* (Schwartz, p. 292), he's won them over for good to his side.

At home, Rembrandt vomits out the learned grimace of Dr.

right around the conference table, while uttering loud, inarticulate cries. And their motto, like their method, is: *Better two Rembrandts gone, than one on the wall.* The first task is to make them turn about.

On a Wednesday afternoon in November, with a new, fresh

but Rembrandt spies with a cruel pleasure the little, stealthy cracks which are appearing in the gleaming varnish behind which the RRP hides. Thus the researchers begin to stutter, one by one, they tangle their tongue on the word authenticity, in particular: *Au, au, au, au, au...* and their once eminent, scientific discussions degenerate into banal quarrelling: *Real! False! Real! False! Real! False!* Coffee cups and potted plants fly through the air in the office. Dr. Witold Finkelstein observes them with invisible, wicked glee.

The next step is the conversion of their loud, inarticulate cries into a powerful, splendid slogan. No sooner said than done, and at the next ritual



met de observatie *In Rembrandts omgeving in Amsterdam was men niet bijzonder preuts en voor Rembrandt zelf zal het niet meer dan wat roddelpraat betekend hebben dat hij een verhouding was begonnen met zijn nieuwe huishoudster, na het schandaal met haar voorgangster* (Schwartz, p. 292) heeft hij hen definitief voor zich gewonnen.

Thuis kostt Rembrandt de geleerde grijs van Dr. Witold Finkelstein uit en staat uren onder de douche om het verraad van zich af te spoelen. Zijn duistere plannen beginnen vaste vormen aan te nemen. Hij heeft het gevoel dat hij zijn collega's allengs leert kennen. Zo hebben ze de gewoonte om alvorens aan de analyse van een van zijn schilderijen te beginnen drie maal rechtsom de vergadertafel te rennen, onder het slaken van luide, ongearticuleerde kreetjes. En hun motto, die gelijk hun methode is, luidt: *Beter twee Rembrandts van kant dan één aan de wand*. Het gaat er allereerst om ze te keren.

Op een woensdagmiddag in november, als er weer een verschilderij op de ontleedtafel ligt, weet dr. Witold Finkelstein het zo te spelen dat hij voorop gaat in de rituele tafeldans. Even is de verwarring groot als hij langs links gaat en ontstaat er een kettingbotsing waardoor iedereen behalve hijzelf op de grond komt te liggen. Hij geeft geen krimp en als ze allemaal weer op hun benen staan, houdt hij onverstoord dezelfde richting aan. Dr. Witold Finkelstein straalt autoriteit en vanzelfsprekendheid uit. Nog eenmaal stort het RRP gedesoriëteerd ten gronde, maar dan toont het zich verslagen en volgt, volgt dr. Witold Finkelstein links de tafel om... onder het slaken van luide, ongearticuleerde kreetjes, dat nog wel. De eerste belangrijke overwinning is echter behaald, ogenschijnlijk zonder direct resultaat, maar Rembrandt bespeurt vol wreed genoeg kleine, geniepige barsjes in het glanzende vernis waarachter het RRP zich verschanst. Zo begin-

nen de medewerkers stuk voor stuk te stotteren, ze breken hun tongen in het bijzonder over het woord authenticiteit: *Au au au, au au au...* En hun voorheen hoogstaande, wetenschappelijke discussies verworden tot banale ruzies: *Echt! vals! echt! vals! echt! vals!* Koffiekopjes en kamerplanten vliegen door het kantoor. Dr. Witold Finkelstein ziet het met onzichtbaar leedvermaak aan.

De volgende stap is het omzetten van hun luide, ongearticuleerde kreetjes in een krachtige, prachtige slogan. Zo gezegd, zo gedaan en bij de volgende rituele tafeldans, linksom alsof het nooit anders was, overstemt dr. Witold Finkelstein het gejam en gegil van het RRP met een bars *Rembrandt! Rembrandt!*, en nog een keer *Rembrandt! Rembrandt!* Verbijsterd verstomt men om hem heen en bijna dreigt het hele zootje weer te vallen. Aarzelend proberen ze hun kreetjes te hervatten, maar meteen is daar dr. Witold Finkelstein met zijn *Rembrandt! Rembrandt!* en ditmaal zet hij door *Rembrandt! Rembrandt! Rembrandt!*... En ja, eerst zachtjes maar steeds luider vallen ze hem bij, *Rembrandt! Rembrandt!* klinkt het tenslotte oorverdovend in koor. Hij heeft ze. *Rembrandt! Rembrandt!* Nu is er geen weg terug meer.

Maar er is nog dat storende motto dat ingelijst boven de deurpost hangt en waar de ogen van de medewerkers tijdens het werk zo vaak naar afdwalen, op zoek naar inspiratie. Op een dag gaat dr. Witold Finkelstein pontificaal op een stoel staan en haalt het weg. Hij doet alsof het de normaalste zaak van de wereld is. Uit de zak van zijn colbert haalt hij een tegeltje dat hij de avond ervoor thuis beschilderd heeft met wat neutrale versierselen en een tekst, in zachtroze, *Beter een paar Rembrandts te veel dan één Rembrandt te weinig*. Hij hangt het op, daalt af en kijkt om zich heen: alle blikken zijn ongelovig naar boven gericht, de monden

hangen kwijlend open en alleen het geluid van het kleine ijskastje is nog hoorbaar. Stilletjes genietend vertrekt dr. Witold Finkelstein — het is immers vijf uur, de werkdag zit erop — groetend tot morgen iedereen zoals hij gewoon is.

Thuisgekomen, douche genomen. Rembrandt realiseert zich dat het nu pas echt spannend wordt. Hij voelt zich raar, leeg en vol tegelijk. Naar bed, naar bed zei Duimelot... Een borrel? Ach, toe maar. De volgende ochtend na zijn *Goedemorgen iedereen* polst hij nieuwsgierig de situatie. Het tegeltje hangt er nog! Ogen die zich er aan verlustigen. Het zit erop, de voorbereidingen zitten erop. Dr. Witold Finkelstein wordt prompt misselijk, maar herstelt zich razendsnel. Het uur en ogenblik van Rembrandt is nabij. Proef op de som. *Tussen twee haakjes, hoeveel Rembrandts denkt U eigenlijk dat er rond de eeuwwisseling zullen zijn?* Dr. Witold Finkelstein vraagt dit op quasi-nonchalante toon aan de medewerker aan het bureau tegenover hem. Met horten en stoten komt het eruit: *rond de eeuwwisseling zal het aantal Rembrandts minstens vervijfvoudigd zijn*. Gezegd is gezegd. Iets viert er zege. Hoezee, hoezee. Kon voorheen elke Rembrandt geen Rembrandt zijn, vanaf heden kan elk schilderij een Rembrandt zijn. *Rembrandt! Rembrandt!* begint het kantoor spontaan te scanderen. Dr. Witold Finkelstein is opeens ontzettend moe, maar de dag gaat voorbij...

En er breekt een nieuwe aan. Rembrandt blijft thuis: dr. Witold Finkelstein is ziek. De overwinningsroes maakt plaats voor gemene twijfel: wie heeft er wat gewonnen? Wat valt hem nu nog ooit te doen? Hij heeft met zijn boekhouders gevochten en zich briljant getoond, maar is het geen gekke wereld waarin linksom of rechtsom beslissend is? De kunstenaar kijkt in de spiegel, ziet de grijnzende smool van dr. Witold Finkelstein. Meneertje.

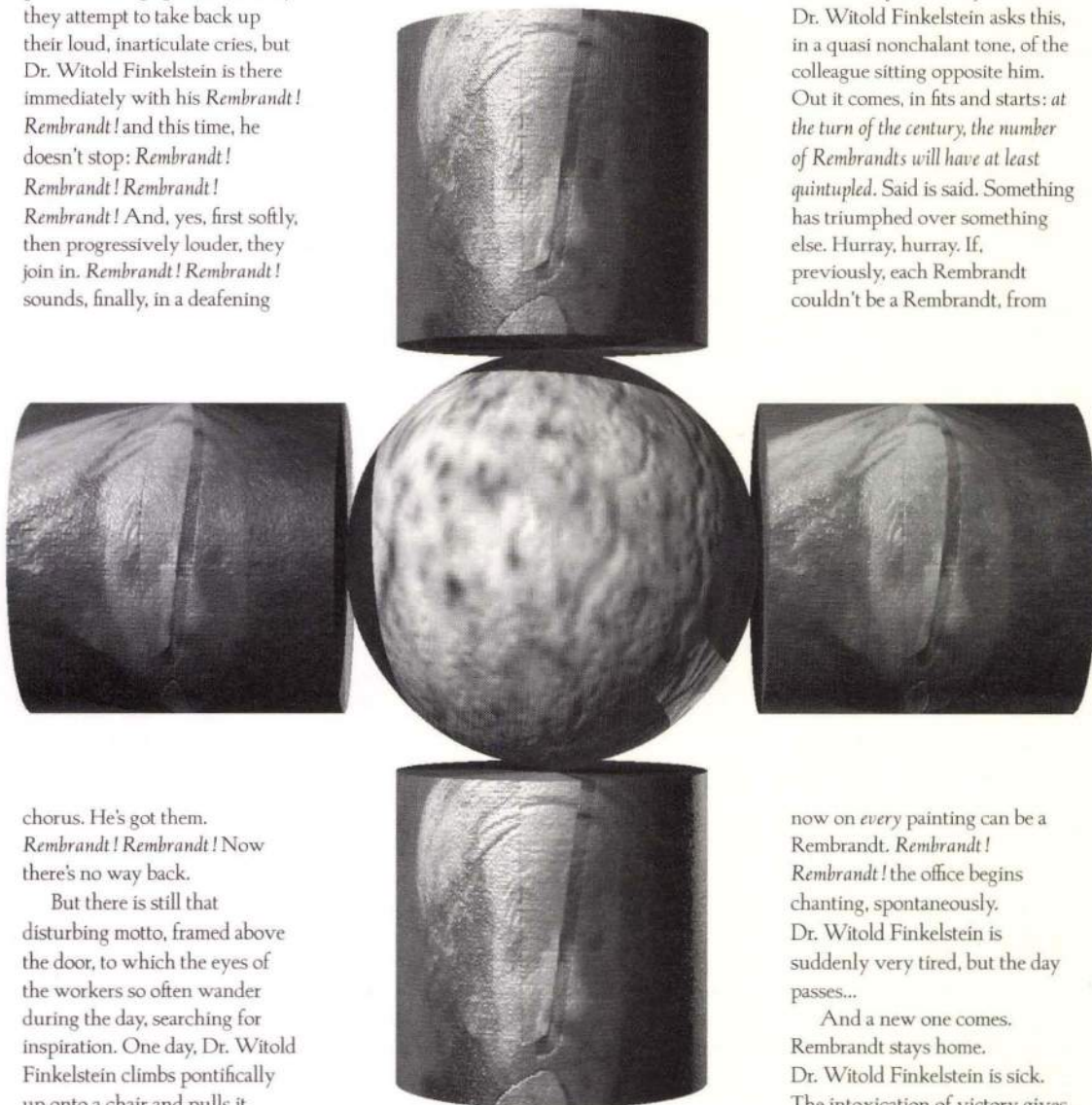


table dance, to the left as though it was never done otherwise. Dr. Witold Finkelstein drowns out the barking and screaming of the RRP with an angry *Rembrandt!* *Rembrandt!* and yet again, *Rembrandt!* Stunned, they fall silent around him and the whole mob is almost at the point of falling again. Hesitantly, they attempt to take back up their loud, inarticulate cries, but Dr. Witold Finkelstein is there immediately with his *Rembrandt!* *Rembrandt!* and this time, he doesn't stop: *Rembrandt!* *Rembrandt!* *Rembrandt!* *Rembrandt!* And, yes, first softly, then progressively louder, they join in. *Rembrandt!* *Rembrandt!* sounds, finally, in a deafening

drooling and only the sound of the little refrigerator is still audible. Repressing his enjoyment, Dr. Witold Finkelstein leaves — it's five o'clock, the working day is finished — with his usual *Good day, everyone.*

Home, and under the shower.

he curiously tests the waters. The tile is still hanging! Eyes which feast on it! It's finished, the preparations are finished! Dr. Witold Finkelstein is suddenly nauseous, but recovers with equal suddenness. The hour and moment of Rembrandt is near. The checking of the sum. *By the way, how many Rembrandts do you think that there will actually be at the turn of the century?* Dr. Witold Finkelstein asks this, in a quasi nonchalant tone, of the colleague sitting opposite him. Out it comes, in fits and starts: *at the turn of the century, the number of Rembrandts will have at least quintupled.* Said is said. Something has triumphed over something else. Hurray, hurray. If, previously, each Rembrandt couldn't be a Rembrandt, from



chorus. He's got them. *Rembrandt!* *Rembrandt!* Now there's no way back.

But there is still that disturbing motto, framed above the door, to which the eyes of the workers so often wander during the day, searching for inspiration. One day, Dr. Witold Finkelstein climbs pontifically up onto a chair and pulls it down. He does it as if it is the most normal thing in the world. From his suit coat pocket, he pulls a tile upon which he has painted some neutral ornamentation and a text, in soft pink, the evening before: *Better a couple of Rembrandts too much than one Rembrandt too few.* He hangs it, climbs down and looks around: all eyes are fixed on high in

Rembrandt realises that the moment of truth has now come, the suspense is at its peak. He feels strange, empty and full at the same time. So, up the wooden hill to Bedfordshire... A drink? Well, why not. The following day, after his *Good day, everyone,*

now on *every* painting can be a Rembrandt. *Rembrandt!* *Rembrandt!* the office begins chanting, spontaneously. Dr. Witold Finkelstein is suddenly very tired, but the day passes...

And a new one comes. Rembrandt stays home. Dr. Witold Finkelstein is sick. The intoxication of victory gives way to ordinary doubt: Who has won what? What shall he do now, ever? He has battled with his bookkeepers and showed himself to be brilliant, but isn't it a crazy world, in which going to the left or the right is the decisive thing? The artist looks in the mirror, sees the grimace of Dr. Witold Finkelstein.

translation JIM BOEKBINDER

8 APRIL 1991, HET ICA IN LONDON: WE STAAN AAN HET BEGIN VAN EEN TWEEDAAGSE CONFERENTIE OVER CULTUUR EN TECHNOLOGIE.

WANNEER WE DE ZAAI BETREDEN, ROLLEN DE KLANKEN VAN MADONNA ONS TEGEMOET. DIT MOET BLIJKBAAR DE OPENINGSREDE VAN ARTHUR EN MARILUISE KROKER ZIJN. ZIJ VORMEN HET THEORETISCH KOPPEL DAT ONDER ANDERE BEKEND IS VAN PUBLIKATIES ALS *The postmodern Scene*, *Panic Encyclopedia* EN *The hysterical Male*.

AL SNEL BLIJKT DAT WE HIER GEEN ACADEMISCHE VERHANDELING KRIJGEN VOORGESCHOTELD, MAAR EEN HEUSE RAP. DE KROKERS KOMEN MET EEN *acl* WAARIN DE BEGRIPPEN LETTERLIJK AAN HET DANSEN WORDEN GEBRACHT. DE HELE WOORDENSCHAT VAN DE CONTEMPORAIINE FILOSOFIE WORDT DOOR ELKAAR GESCHUD ZODAT ONDERWERP EN PRESENTATIE PRACHTIG INEENSMELTEN. PANIEK IS NIET ALLEEN HET ONDERWERP, DE POST-DENKERS GAAN OOK OVER TOT HET ZAAIEN ERVAN. PRATEN WE OVER HET TIJDPERK VAN DE SIMULACIE? DAN GAAN WE NU BEGINNEN MET HET NAPRATEN VAN ONSZELF! KROKER & KROKER SPELEN EEN GELUIDSBAND MET HUN VOORDRACHT AF EN PROBEREN IN DE ZAAI TRED TE HOUDEN MET HET MOORDENDE TEMPO WAARMEE HUN STUDIOSTEM DE HYSTERISCHE UITHALEN VAN DE THEORIE OPLEPELT. HET GESAMPelde WETEN VERBLUFT DE AANWEZIGEN. ER VINDT EEN VERHEVING VAN DE BESPIEGELING PLAATS. DE CONTEMPLATIE KAN VANAF HEDEN OOK FYSIEK OP ONS INWERKEN EN VIA BASDREUNEN ONZE HERSENEN BEREIKEN.

UIT DE 12 INCH VERSIE DIE *Mediamatic* TER BESCHIKKING WERD GESTELD, PRESENTEREN WIJ ONDERSTAANDE *sample* OVER HET VIRTUEEL WORDEN VAN DE KUNST.

**Mediamatic 68.**

pagina 8

# the Virtue

En misschien niet alleen samplermuziek, en de sampler zelf, maar de transformatie van de wereld in een samplermachine: een getransistoriseerde en vervolgens gedigitaliseerde wereld van opflikkerende geheugenimpulsen, die geen ruimte innemen omdat ze niet meer zijn dan de lege quanta van geheugenimpulsen. De kille huiver van het filmscherm met van achteraf beschenen personages. Hier bestaat geen politiek, geen cultuur ook, alleen de plotseling verstrooide stroom van cybernetische pulsen. Een vreemde nieuwe wereld, bevolkt met chip-personages, waarin macht muteert in informatie en informatie op zoek is naar zijn eigen moment van exterminatie. Geen gewelddadige wereld, eerder koud en verleidelijk. En geen opgejaagde wereld — een diep inerte en vertraagde wereld, aangezien alles met een snelheid groter dan die van het licht voortsnel naar de extatische implosie waarin de informatie haar exterminatie bereikt.

Net als de 'nieuwe wereldorde' van George Bush die, zoals Paul Virilio in *De Zuivere Oorlog* stelt, het leven inricht als een permanente voorbereiding op de oorlog — een

drievoudige logica van strategie, tactiek en logistiek. Een oorlogsmachine die, zoals in de Golfoorlog, in naam van de biologie spreekt: *de hersens* (Bagdad) *afsnijden van de uiteinden van de zenuwcellen* (Koeweit), of zoals een generaal zei: *Eerst afsnijden, dan afmaken*. Hier spreekt, zoals Foucault al voorspelde in *De Geschiedenis van de Sexualiteit*, de technologie niet langer de taal van de mechanica, maar schrijft ze zich in in het vertoog van het behoud van de menselijke soort: een teleonomische taal die eindelijk organicistisch is geworden en zichzelf opvoert in medisch jargon als 'het Midden-Oosten zuiveren van besmettingshaarden'.

Evenmin een hete oorlog, maar een nieuwe vorm van koude oorlog. Een virtuele oorlog die, bijna volledig, wordt uitgevochten met kruisraketten die warmtezoekend zijn maar zelf geen warmtesporen achterlaten; die niet te zien zijn met normale oculaire waarneming, maar alleen met optische scanners die het licht van de sterren uit de koude diepten van het universum versterken; die vol zitten met chirurgische groene beelden van laser-geleide raketten,



⊕ APRIL 8, 1991, THE ICA IN LONDON: IT IS THE BEGINNING OF A TWO-DAY CONFERENCE ON CULTURE AND TECHNOLOGY. WHEN WE ENTER THE HALL, MADONNA—SOUNDS COME ROLLING TOWARDS US. THIS WOULD SEEM TO BE ARTHUR AND MARILUISE KROKER'S OPENING SPEECH. TOGETHER, THEY FORM THE THEORIST COUPLE, KNOWN, AMONG OTHER THINGS, FOR PUBLICATIONS SUCH AS *The Postmodern Scene*, *Panic Encyclopedia* AND *The Hysterical Male*.

IT SOON BECOMES APPARENT THAT THIS IS NOT YOUR USUAL ACADEMIC LECTURE BEING DISHED UP HERE, BUT GENUINE RAP. THE KROKERS PRESENT US WITH AN ACT WHICH LITERALLY MAKES THE NOTIONS DANCE. THE ENTIRE VOCABULARY OF CONTEMPORARY PHILOSOPHY IS BEING SHAKEN UP, SO THAT SUBJECT AND PRESENTATION MELT TOGETHER BEAUTIFULLY. PANIC IS NOT ONLY THE ISSUE — THE POST—THINKERS ALSO RESORT TO CREATING SOME. ARE WE TALKING ABOUT THE ERA OF SIMULATION? THEN NOW'S THE TIME TO START PARROTING OURSELVES! KROKER & KROKER PLAY A SOUND TAPE OF THEIR DISCOURSE, TRYING TO KEEP UP, IN THE HALL, WITH THE MURDEROUS PACE OF THEIR STUDIO VOICES SPOUTING THE HYSTERICAL NOTES OF THEIR THEORY. THE SAMPLED KNOWLEDGE BAFLES THE AUDIENCE. REFLECTION IS BEING INTENSIFIED. FROM NOW ON, CONTEMPLATION CAN ALSO HAVE PHYSICAL EFFECTS, AND REACH OUR BRAINS THROUGH BASS DRONES.

FROM THE 12-INCH VERSION MADE AVAILABLE TO *Mediamatic*, WE PRESENT THE FOLLOWING SAMPLE ON ART BECOMING VIRTUAL.

# Virtual World

**Mediamatic 6 # 1**

page 9

⊕ Maybe not just sampler music, and the sampler self, but the transformation of the world into a sampler machine: a digital world of flashing memory impulses which take up no space because they are only empty quanta of memory residues. The cold chill of the screen with back-lit personalities. Here there is no politics and no culture either, but only the suddenly dispersed flow of cybernetic pulses. A strange new world populated by chip personalities where power mutates into information, and information seeks its own moment of exterminism. Not a violent world, but cold and seductive. And not a speeded-up world, but deeply inertial, and slowed down, as everything moves past the speed of light to the ecstatic implosion of the exterminism of information.

Like George Bush's virtual world: his 'new world order' which as Paul Virilio says in *Pure War* organizes life into a permanent preparation for war — a threefold logic of strategy, tactics and logistics. A war

machine, which like in the Gulf war, speaks in the name of biology: *cutting off the brain* (Baghdad) from the *nerve endings* (Kuwait) or as one General said: *First we cut it off, then we kill it*. Here, just as Foucault predicted in *The History of Sexuality*, technology no longer speaks in the language of mechanics, but inscribes itself in the language of the preservation of the species: a teleonomic language which has finally acquired organicity: presenting itself in the therapeutic terms of 'cleansing the Mideast of contaminants'.

Not a hot war either, but a new form of cold war. A virtual war fought, almost in its entirety, with cruise missiles which are heat seeking, but which themselves give off no traces of heat; seen not with normal ocular vision, but with optical scanners which magnify star light from the cold depths of outer space; filled with surgically green images of laser guided missiles with fighter pilots themselves telematic spectators to their own acts of destruction. A



gestuurd door jachtpiloten die zelf de telematische toeschouwers van hun eigen vernietigingswerk zijn. Een scopofiele oorlog, uitgevochten zonder derde dimensie, altijd op het oppervlak van het beeldscherm en het netwerk, en altijd onder het teken van de catastrofe-extase. Of, zoals Nietzsche al zei: *De waarheid is dood; alles is toegestaan.*

Ook niet een associatieve oorlog, integendeel: iets radicaal anders. Zoals de Amerikaanse psycholoog Robert Jay Lifton zei: dit was de eerste oorlog die werd getypeerd door een algehele verbreiding van de dissociatieve neurose, van de radicale distantiëring — tussen de anachronistische televisiekijker en de materiële gevolgen van al die bombardementsvluchten. De mentale dissociatie van wapens en hun virtuele operaties, piloten van jachtvliegtuigen die opstijgen naar het slagveld met *heavy metal* in hun walkman, grote favoriet: Van Halen. Daarnaast de dissociatie van de donkere en ontbrekende materie van het tv-publiek en de materiële geschiedenis van de oorlog: een informatie-oorlog die wordt gepresenteerd alsof hij geen politieke inzet heeft, geen slachtoffers, alleen de fascinerende videospelletjes van laser-geleide bommen. Een beelddissociatie tussen oorlog en geschiedenis die zo totaal kan worden dat zelfs de kruissnelheid van raketten gaat vervelen: MACH 3 is te langzaam, het leger moet nieuwe mediatrucs bedenken om belangstelling te blijven wekken voor de altijd gecensureerde verslaggeving in de media. Het grote semiologische probleem kortom: hoe kan de verleiding van het simulacrum in de woestijn keer op keer haar betoverende werking behouden.

De eerste zuivere designer-oorlog ter wereld: een oorlogsmachine voor promotiedoeleinden die de hele metastase van het geweld opneemt in het scenario van haar reclamecampagne voor de technologische onoverwinnelijkheid c.q. politieke noodzakelijkheid van de nieuwe wereldwanorde. Hier komen technologie en kunst bijeen in wat de leiders van de oorlogsmachine de 'operationele kunsten' noemen, dat wil zeggen: de oorlogsmachine als spectaculaire productie van *zuivere esthetica*. Een 'logistiek van de waarneming' met zo'n enorme intensiteit en gewelddadigheid dat het virtuele vertoog van de oorlogsmachine alledaagse cultuur wordt. Niet alleen operationele kunsten — ook operationele subjecten, operationeel denken, operationele lichamen, operationele cultuur. Het gewelddadige totalitarisme van *virtual reality*, die ook een duistere en ontbrekende kant heeft: de kant van de verdwenen subjecten, de verdwenen kunst, het verdwenen negatieve denken. Virtueel worden is het heersende vertoog van het hypermodernisme.

Kan kunst die weerstand biedt tegen de kolonisatie door de maatschappij van de operationaliteit, een kritisch perspectief behouden? Dat is niet moeilijk. Door namaak te worden. Namaak worden? Het gaat hierbij om een culturele strategie om technologie te begrijpen, waarbij kunst met zo'n enorme intensiteit samenvalt met haar object van kritiek, dat de technologie implodeert en daarbij haar interne semiurgische regels onthult. Om het medialandschap als simulatie te begrijpen moet kunst een simulacrum zijn. Om de virtuele werkelijkheid te begrijpen moet kunst virtueel zijn. Om culturele iconen te begrijpen moet kunst iconisch zijn. Om esthetica te begrijpen moet kunst zuiver technologisch zijn. Operationele kunst met een herinnering aan een menselijke mogelijkheid die nog niet bestaat.

En eerlijk gezegd is kunst altijd een simulacrum geweest, volmaakte namaak. Dat is zowel het geheim van haar fatale

lot als de belofte van haar esthetische verleiding. Hier slaagt kunst alleen voor zover ze de verdwijnende orde van het reële — reële subjecten, reële sex, reële ruimte — dwingt om uit te doven in een virtuele wereld van perspectivische simulacra. Kunst, kortom, als een betoverde simulatie van een *trompe-l'oeil*.

Over kunst spreken alsof het namaak wordt, wil zeggen: de verborgen betekenis van de verleiding van de kunst ontwarren. Want het hart van de kunst bestaat uit een fatale tekenverschuiving, een gewelddadig principe van imminente omkeerbaarheid, waar de tegengestelde polen — figuratie/simulatie, territorialisering van de code/reterritorialisering van de referent — in elkaar omschakelen en dan plotseling verdwijnen. Een alchemie van tekenmutaties. Authentieke kunst/vervalste kunst zijn niet de tegenstrevers in een groot modernistisch tableau, maar de centrale tekens van hypermoderne kunst. Kunst die geleefd wordt op de grens van een protosurrealistische spanning tussen echte namaak (het verdwijnende realiteitsprincipe) en namaak (kunst als tweede en derde orde van de virtualiteit). Precies wat Deleuze en Guattari in *Duizend Niveaus* zeiden: in het hart der dingen bevindt zich een verleidelijke ruimte van offergeweld — afbraak/doorbraak, paranoïde investeringen/schizoïde stromen. Een nulpunt van offergeweld, waar de namaak in kunstvorm slechts verduistert dat de huidige functie van kunst een wanhopige poging behelst om de uitdovende energieën van de namaakwerkelijkheid op te peppen. De strategie, kortom, van de kunstvervalsing als getrouwe esthetische reproductie — volmaakte kopieën — van wat al simulacra van de tweede orde zijn, als om aan te geven dat in de virtuele werkelijkheid alleen de mimesis telt. En hieruit voortvloeiend: namaak worden als volmaakte cultuurkritische kunst — artistieke mimesis — voor een maatschappij waar seriële reproductie de basisstrategie van de namaakwerkelijkheid vormt.

Maar goed, zoals een theoreticus het eens uitdrukte: *Waarom zouden we met elkaar praten als we zo goed met elkaar kunnen communiceren?* Kunst kan de virtuele werkelijkheid begrijpen omdat kunst altijd al virtueel was. Kunst was er altijd op gericht ervaringen esthetisch opnieuw in kaart te brengen. Daarom is kunst tegenwoordig niet gericht op technologie als predator of technologie als slachtoffer, maar is kunst een minotaurische figuur: tegelijkertijd de esthetische taal van de 'operationele kunsten' van de oorlogsmachine, maar ook de taal van de 'namaakkunsten' — samplermuziek, scratchvideo — die ons bevrijden. Kunst, dus, als nulgraad van de strijd tussen twee tegenstrijdige tendensen van de virtuele wereld van de cybertechnologie: de operationele kunsten tegen de onzuivere kunsten. De onzuivere kunsten? Dat is de kunst als kritische sonde van de technologische samenleving. Kunst die erop gericht is virtueel te worden om de operationele kunsten te ondermijnen.

Scratch te worden om het gladde en rimpelloze oppervlak van de simulatie open te breken.

Digitaal te worden om het modernistische relaas van het geluid te overweldigen met 400-sporenmuziek.

Sampler te worden om van binnenuit de heersende cultuuriconen te koloniseren, en ze dan te ontworpen.

Authentiek te worden, kortom, door virtueel te worden: een sjamanistische kunst die het masker van de technologie draagt om zijn demonische aanwezigheid als operationele kunst te verjagen.

vertaling BELWET



⊕ scopophilic war fought without depth, but always on the surfaces of the screen and the network, and always under the sign of the ecstasy of catastrophe. Or as Nietzsche has said: *Truth is dead; everything is permitted.*

And not a war of association, but something radically different. What the American psychologist, Robert Jay Lifton, has said is the first war typified by the generalized neurosis of disassociation — radical distancing — between the anachronic tv viewers and the material consequences of all those bombing runs. The mental disassociation of weapons from their virtual operations, jet fighter pilots who were reported flying into combat listening to heavy metal music, with Van Halen as the band of choice. Second, the disassociation of the dark and missing matter of the tv audience from the material history of the war: an informational war which is presented as one of no political history, no casualties, only fascinating video games of laser-guided bombs. An image disassociation between war and history which can be so complete that even cruised missiles are now boring: 3 MACH is too slow, the army has to think up new media ruses to reawaken interest in always censored media reports. The big semiological problem, then, of reenchanting the seduction of the simulacrum in the desert.

The world's first purely designer war: a promotional war machine which scripts the whole metastasis of violence as an advertising campaign for the technological invincibility, and thus political necessity, of the new world disorder. Here, technology and art combine in what the leaders of the war machine call the 'operational arts': that is, the war machine as a spectacular production of *pure aesthetics*. A 'logistics of perception' to such a degree of intensity and violence, that the virtual language of the war machine becomes the culture of everyday life. Not just the operational arts, but also operational subjects, operational thought, operational bodies and operational culture. The violent totality of virtual reality, which also has a dark and missing side: the side of disappeared subjects, disappeared art, disappeared negative thought. Becoming virtual, then, as the dominant language of hyper-modernism.

How should virtual art, which resists colonization by the society of operations, maintain a critical perspective. That's easy. By becoming counterfeit. Becoming counterfeit? That's a cultural strategy for understanding technology where art actually becomes its object of critique to such a degree of intensity that technology implodes, thereby revealing its inner semiurgical rules. To understand the mediascape as simulation, art must be a simulacrum. To understand virtual reality, art must be virtual. To understand cultural icons, art must be iconic. To understand aesthetics, art must be purely technological. An operational art with a memory of a human possibility that does not yet exist.

To tell the truth, virtual art has always been a simulacrum, a perfect counterfeit. That is the secret of its fatal destiny, and the promise of its aesthetic

seduction. Here, virtual art only succeeds to the extent that it compels the disappearing order of the real — real subjects, real sex, real space — to vanish into a virtual world of perspectival simulacra. Virtual Art, then, as an enchanted simulation of *trompe-l'oeil*.

To speak of virtual art as becoming counterfeit is to tease out the hidden meaning of the seduction of art. For at the centre of art is a fatal sign-slide, a violent principle of imminent reversibility, where the opposing poles — figuration/simulation, territorialization of the code/reterritorialization of the referent — flip into one another, and suddenly vanish. An alchemy of sign mutations. Not so much any longer art authenticity/art forgery as competitors in a great modernist tableau, but as key signs of hyper-modern art. A virtual art which is lived at the edge of a proto-surrealistic tension between the real counterfeit (that's the vanishing reality-principle) and the counterfeit (art as a second and third order of simulation). Just like Deleuze and Guattari said in *A Thousand Plateaus*, that at the centre of things is a seductive space of sacrificial violence — breakdowns/breakthroughs, paranoiac investments/schizoid flows. A degree-zero point of sacrificial violence where the counterfeit in art only works to obscure the function of virtual art today as a desperate way of reenchanting the dying energies of counterfeit reality. The strategy of art as counterfeit, then, as a faithful aesthetic reproduction of already second-order simulacra as if to indicate that in virtual reality only mimesis counts. Consequently, becoming counterfeit as a perfect act of cultural critique — artistic mimesis — for a society where serial reproduction is the basis strategy of the counterfeit real.

But anyway, as one theorist has put it: *Why should we talk when we communicate so well.* Art can know virtual reality so well because art has always been virtual. Art has always been about an aesthetic remapping of experience. That's why art today is neither about technology as predator nor technology as victim, but as a minotaur-figure: simultaneously the aesthetic language of the 'operational arts' of the war machine, but also the language of the 'counterfeit arts' — sampler music, scratch video — which liberate us. Art, then, as a degree-zero point of struggle between two opposing tendencies of the virtual world of cyber-technology: the operational arts against the counterfeit arts. The counterfeit arts? That's art as a critical probe of technological society. Art as all about:

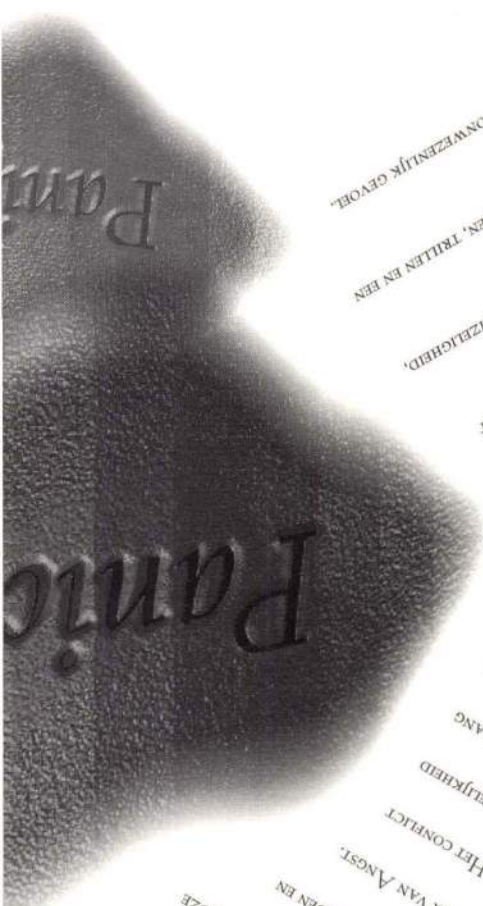
Becoming virtual so as to undermine the operational arts.

Becoming scratch so as to rupture the smooth and unbroken surface of simulation.

Becoming digital so as to overwhelm the modernist recite of sound by laying down 400 tracks of music.

Becoming sampler so as to colonize from within the dominant Icons of culture, and then to distort them.

Becoming authentic, then, by becoming virtual: a shamanistic art which wears the mask of technology in order to dispel its demonic presence as an operational art.



DR. DAVID CLARKE COGNITIEF PSYCHOLOOG

TINTELLENDE HANDEN EN VOETEN, OPUITINGEN EN KOUDE RILJINGEN, ZWETEN, FLAUWVALLLEN, TRILLEN EN EEN ONWAZELIG GEVOEL.

GERAARD GAAT MET LICHAAMLIJKE SENSATIES ALS ADEMOOD, HARTKLOPPINGEN, PIJN IN DE BORST, DUIZELIGHEID, AANVALLEN VAN PANIEK: EEN PLOTSELING OPKOMEND INTENS GEVOEL VAN ANGST OF DREIGEND ONHEIL, DAT

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

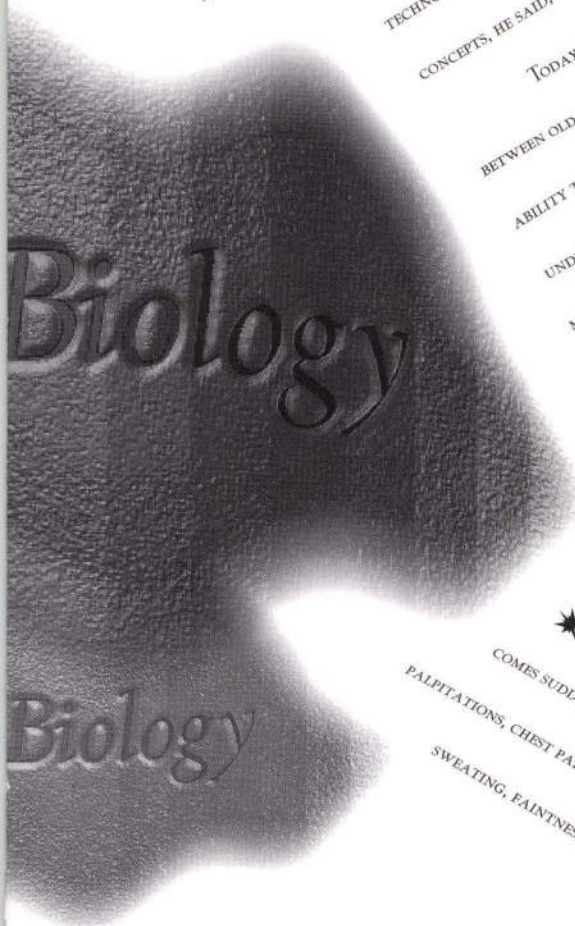
WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

WAT ONS TE WACHTEN STAAT.

VERTROUW IN DIT NIEUWE TIJDPERK VAN PANIEK. DE EPIDEMIOLOGIE VAN PANIEK. DE WETENSCHAP TE ONTDEKKEN. MET VERWAKING EN WANHOOP ZIJN WE AL LANG TUSSEN OUD EN NIEUW VERHIEGT ZICH IN DEZELFDE TECHNOLOGISCHE EN CULTURELE OVERGANG NOG VEEL STEKKEK. HET CONFLICT IDEEN UIT VROEGE TIJDEN WILDEN WANHOOP OPlossen, LEEFDEN WE HEDENDAAGSE PROBLEEM MET METHODEN EN OP HET OGEBLIK IS DEZELFDE TECHNOLOGISCHE EN CULTURELE OVERGANG NOG VEEL STEKKEK. HET CONFLICT MARSHALL McLuhan OP DAT IN PERIODEN VAN TECHNOLOGISCHE EN CULTURELE OVERGANG ONVERANDERLIJK TALLOZE GROEITEN VAN VERWAKING EN DIEPE WANHOOP OPlossen, LEEFDEN WE HEDENDAAGSE PROBLEEM MET METHODEN EN AT IN 1968, VOORDAT FAX, KABELTELEVISIE EN PERSONAL COMPUTERS HUN INTREDDE HADDEN GEDAAN, MERKTE



\* Long ago (1968), in the days before fax, cable TV and personal computers, Marshall McLuhan noted that innumerable confusions and a profound feeling of despair invariably emerge in periods of technological and cultural transitions. As a result of trying to do today's job with yesterday's tools and concepts, he said, we were living in an Age of Anxiety. Today, that same technological and cultural transition is intensified dramatically. Conflict between old and new is increasing at the same rate as communications networks are decreasing our ability to escape knowing so. Confusion and despair are old hat in the new Age of Panic. An understanding of the epidemiology — the biology — of panic may shed some light on what we might expect.



\* Panic attacks: An intense feeling of apprehension or impending doom which comes suddenly and has associated physical sensations, such as breathlessness, palpitations, chest pain, dizziness, tingling in the hands and feet, hot and cold flushes, sweating, faintness, trembling and feelings of unreality.

DR. DAVID CLARKE cognitive psychologist

Eén op de twintig mensen in Groot-Brittannië heeft wel eens een aanval van paniek en er is weinig reden om aan te nemen dat deze cijfers drastisch verschillen van die in andere post-industriële samenlevingen. Deze gevoelens treden zo plotseling en zo hevig op dat degenen die hieraan ten prooi vallen vaak denken dat er lichamenlijk of geestelijk iets vreselijks met ze gebeuren gaat, dat ze flauw zullen vallen, de controle over zichzelf verliezen, een hartaanval krijgen of gek worden. Aan sommige aanvallen gaat een duidelijk herkenbaar moment of korte periode van angst vooraf, maar andere komen zomaar ineens op. Aanvallen kunnen opgewekt worden door allerlei prikkels, van buitenaf — zoals naar de supermarkt gaan —, maar nog vaker door prikkels van binnenuit, een bepaalde gedachte of voorstelling (dit zijn zeer kortdurende en vaak bizarre beelden: men ziet zichzelf liggen in een kist of op straat in elkaar zakken), of door een bepaalde sensatie. Volgens Dr. Clarke, die aan de Universiteit van Oxford onderzoek doet naar paniek, kunnen aanvallen door experimenten op allerlei manieren worden opgeroepen, bijvoorbeeld door toediening van sodiumlactaat of yohimbine, door teveel koffiedrinken en door opzettelijk hyperventileren — maar alleen bij mensen die al eerder aanvallen hebben gehad. In hoeverre deze mensen de experimenten aange-naam vonden of niet werd bepaald door hun verwachtingen en van wat ze zich herinnerden van vorige ervaringen, wat erop kan wijzen dat deze middelen alleen maar paniek oproepen bij patiënten als de lichamenlijke ervaringen op een bepaalde manier worden geïnterpreteerd.

Dit onderzoek wijst erop dat bij het cognitieve gedragsmodel van paniek niet zozeer gebeurtenissen op zich, maar eerder de verwachtingen en interpretaties van mensen verantwoordelijk zijn voor aanvallen. Bij angst hebben de belangrijke interpretaties te maken met lichamenlijk of psychosociaal gevaar. In het dagelijkse leven zijn er veel objectief gevaarlijke situaties en waarnemingen zijn vaak realistische taxaties van dreiging: bijvoorbeeld als een auto recht op iemand afkomt of als een straatover een mes trekt. In zulke gevallen is de automatische en reflexmatige activering van ons angstpatroon een juiste reactie. Maar angst kan omslaan in paniek als de lichamenlijke sensaties die bij normale angstreacties horen totaal verkeerd geïnterpreteerd worden. Die verkeerde interpretatie houdt in dat men denkt dat deze sensaties gevaarlijker zijn dan ze in werkelijkheid zijn.

Deze lichamenlijke reacties stammen uit ons evolutionaire verleden en waren oorspronkelijk bestemd om ons te beschermen tegen gevaar in een primitieve omgeving. Door angst treden er in ons autonome zenuwstelsel veranderingen op die ons voorbereiden op vechten, vluchten of flauwvallen. Hiertoe behoren remming van het gedrag op dat moment en het afspeuren van de omgeving naar mogelijke bronnen van gevaar. Om precies te zijn, informatie van binnen en van buitenaf bereikt in de hersenstam de noradrenerge zenuwcellen, die op hun beurt weer een belangrijke rol spelen in de

controle van het autonome zenuwstelsel. Prikkeling van deze zenuwcellen veroorzaakt een waterval-effect, waarbij zenuwen, prikkeloverdragers en hormonen betrokken zijn, die via elektrochemische weg informatie overbrengen. Zelfs in ons lichaam zijn de media de boodschap.

### Ons Emotionele Oerbrein

In *Bladerunner* van Ridley Scott onderscheidt de klonenjager mensen van klonen door een serie vragen te stellen die erop gericht zijn een autonoom antwoord aan het licht te brengen. Hij vertrouwt eigenlijk op het feit dat alle menselijke wezens onwillekeurige fysiologische reacties vertonen, niet zozeer op reële gebeurtenissen, maar op beelden, geluiden, herinneringen of geuren. Wij noemen dat emoties en die emoties komen voort uit onze oerhersens, die zich 250 miljoen jaar geleden ontwikkeld hebben. Dit deel van de hersens, dat we kennen als het Limbische systeem of hersenstam, bevindt zich bovenaan ons ruggemerk en is daarmee verbonden, evenals met onze perifere en interne sensibele receptoren. Bovenop de hersenstam bevindt zich het stuk hersenen waarop we het meest trots zijn, de één-centimeter-grote hersenschors, die verantwoordelijk is voor ons 'hogere' of rationele denken. Ons emotionele oerbrein mag dan aan het oog onttrokken zijn, het doet, zoals we weten, wel degelijk van zich spreken.

Gewoonlijk treden aanvallen van paniek op als iemand halverwege of aan het eind van de twintig is. Het is dan ook niet toevallig dat onderzoekers hebben gevonden dat belastende gebeurtenissen in een leven veelvuldig de stoot geven tot het optreden van aanvallen, meestal als er een crisis dreigt. Mensen die aan aanvallen van paniek lijden hebben meestal gestoorde opvattingen omtrent zichzelf en hun omgeving, vooral met betrekking tot kwesties als acceptatie, competentie, verantwoordelijkheid, controle en de angstsymptomen zelf. *Als mijn baas tegen me schreeuwt, moet ik wel waardeloos zijn, of Als niemand mijn etentje geslaagd vindt, zal ik wel saai zijn.* Met andere woorden, de meeste paniek is tegenwoordig eerder psychosociaal dan lichamenlijk van aard: een deadline, iemands status op zijn werk, vervuiling in de Golf etc. Werk, relaties en de eco-politieke toestand in de wereld zijn in de plaats gekomen van sabeltandtijgers als oorzaken van paniek. Moderne stedelingen leven onder hoogspanning en kunnen geen kant op.

De therapie voor mensen die er dergelijke rampzalige misvattingen op na houden behelst rationalisatie van hun angsten door een mengeling van empirisme (ze worden geholpen te beseffen dat ze geen hartaanval hebben als ze hun hart voelen kloppen), uitleg van wat paniek inhoudt, training in ontspanning om de positieve feedback van aanvallen te doorbreken en men krijgt bezigheidsschema's om de tijdsdruk en andere oorzaken van de angst te verminderen. Tenslotte worden ze aangemoedigd om hun automatische gedachten verbaal te bestrijden.

Waar de cognitieve wetenschappers het maar niet over hebben is de angst dat we terecht in paniek raken.



## Mediamatic 6#1

pagina 14

This article's illustrations are based on the faces of the earth in *SimEarth's Gaia Window*. *SimEarth* is an excellent environmental simulation game published by Maxis. *Highly recommended!*





★ One in twenty people in the UK experience panic attacks at some time, and there's little reason to believe figures differ dramatically in other post-industrial societies. The suddenness and intensity of the sensations often leads the victim to believe they are in danger of some physical or mental disaster such as fainting, losing control, having a heart attack or going mad. Some attacks follow a clearly identifiable precipitating event or short period of anxious rumination, but others are quite out of the blue. A wide range of stimuli provoke attacks, both external — such as going to the supermarket — but more often by an internal thought, or visual image (extremely brief and often bizarre: seeing oneself lying in a coffin or collapsed in a public place), or a sensation. Dr. Clarke, an Oxford, UK-based researcher into panic says attacks can be experimentally provoked by a wide range of agents and drugs, including an infusion of sodium lactate, yohimbine, drinking too much coffee and voluntary hyperventilation — but only in individuals with a history of attacks. The extent to which people experienced the experiments as pleasurable or not was determined by their expectations and recall of previous experiences, suggesting the agents may not promote panic in patients unless the bodily experiences are interpreted in a particular way.

As a result of these studies, the cognitive behavioural model of panic suggests that it is not events per se but rather people's expectations and interpretations of events which are responsible for attacks. In anxiety, the important interpretations relate to physical or psychosocial danger. Indeed, in everyday life there are many situations which are objectively dangerous and individuals' perceptions are often realistic appraisals of threat — a car driving straight towards you, or a mugger pulling a knife. In such situations, the automatic and reflexive activation of our normal anxiety programme is appropriate. But anxiety can turn to panic due to the *catastrophic misinterpretation* of the bodily sensations involved in the normal anxiety responses. The misinterpretation is in believing these sensations are more dangerous than they really are.

This set of responses is inherited from our evolutionary past and was originally designed to protect us from harm in a primitive environment. The anxiety programme produces changes in autonomic (involuntary nervous system) arousal as preparation for fighting, fleeing or fainting. These include inhibition of ongoing behaviour and selectively scanning the environment for sources of danger. More specifically, information about the external and internal world reach the noradrenergic neurons in the brain stem, which in turn play an important role in the control of the autonomic nervous

system. Their excitation produces a cascading effect involving nerves, neurotransmitters and hormones carrying information in electrochemical format. Even inside our bodies, the media are the message.

### Our Emotional Reptile Brain

In Ridley Scott's *Bladerunner*, the eponymous replicant hunter sorts out the men from the toys by asking a series of questions designed to elicit an autonomic response. He in effect relies on the fact that all humans portray involuntary physiological responses not just to real world events, but to images, sounds, memories or smells. We call them emotions and they are an inheritance of our reptilian brain, evolved 250 million years ago. That brain, known as the Limbic system or brain stem, perches atop, and is connected to, our spinal cord and thence to our peripheral and internal sense receptors. Sitting on top of this is the bit of brain we're most proud of, the centimetre-thick cortex responsible for our 'higher', or rational thinking. Our emotional reptile brain may be wrapped up out of sight, but as we know, it doesn't keep its mouth shut much of the time.

The most common time of onset of panic attacks is one's mid-to-late twenties. Not coincidentally, researchers have found that stressful life events frequently trigger the onset of attacks, most involving threat of a future crisis. Sufferers commonly hold dysfunctional assumptions about themselves or the world, mostly revolving

around issues of acceptance, competence, responsibility, control and the symptoms of anxiety themselves: *If my boss shouts at me I must be useless, If everyone doesn't enjoy my dinner party, I must be boring.* In other words, most panic today is psychosocial rather than physical in nature. The deadline, one's status at work, pollution in the Gulf, jobs, relationships and the eco-political state of the earth have replaced sabre-toothed tigers as panic-inducers, leaving modern urbanites all stressed up with nowhere to go.

Therapy for these catastrophic misinterpreters involves rationalization of their fears through a mixture of *collaborative empiricism* (they are helped to appreciate that they do not have a heart attack when they can feel their blood pounding), education about panic, training in distraction to remove a link in the positive feedback loop of attacks and given activity schedules to reduce time pressure and other anxious concerns. Finally, they are encouraged to verbally challenge their automatic thoughts.

What the cognitive scientists don't address is the fear that we are *right* to panic. Many sources of anxiety are not catastrophic misinterpretations: our employment





Veel bronnen van angst zijn helemaal geen misvattingen: de maatschappij kan het snel veranderende werkgelegenheids- en arbeidspatroon inderdaad niet meer bijbenen; de wereld wordt echt steeds meer verpest door vervuiling; de economie wordt steeds chaotischer; collega's vallen echt dood op hun 45ste en de wereldbevolking rijst inderdaad de pan uit, ondanks hongersnood.

### De Gaia Hypothese

McLuhan gaf de schuld van dit paniek-milieu aan het betrekkelijk moderne arbeidspatroon dat 'werk' heet. Van de 15de tot de 20ste eeuw werd door het alfabet en de druktechniek een fragmentarisch werkproces gecultiveerd en aangemoedigd, een proces van specialisering, scheiding en fragmentatie van de verschillende arbeidsfasen. Auteurschap zoals we dat tegenwoordig kennen — een individuele prestatie en het boek als economisch product — was praktisch onbekend voor de komst van de druktechniek. Doordat teksten mechanisch vermenigvuldigd konden worden, ontstond er een lezerspubliek van verschillende individuen met verschillende standpunten. Door de steeds meer op de consument gerichte cultuur kwamen kwalificaties als authenticiteit en bescherming tegen diefstal en plagiaat in het geding. Het idee van copyright — het exclusieve recht om een literair of artistiek werk te reproduceren, publiceren en verkopen — was geboren. McLuhan zag dat door de elektronische technologie uit 'het publiek' 'de massa' was ontstaan. *Door middel van fotokopiëren kan iedereen informatie verspreiden.* Nu hebben we computernetwerken, desk top publishing, desk top video en goedkope recorders om ze af te spelen; het verzamelen, bewaren en verspreiden van informatie is een stuk makkelijker — en persoonlijker. Brede informatie voor de massa is vervangen door gerichte informatie voor en door individuele personen en belangengroepen. McLuhans massa is een onbeperkte hoeveelheid massa's geworden, die zelfs virtuele bevolkingsgroepen overlapt. We kiezen nu wat, wanneer en van wie we iets willen weten (tot op zekere hoogte dan).

Alle media zijn uitbreidingen van een of andere menselijke functie, of dit nu psychisch of fysiek is. Een uitbreiding van een zintuig verandert onze manier van denken en doen, onze opvattingen over de wereld. De nieuwe technologie eiste volgens McLuhan dat we de weelde van het fragmentarische standpunt verlieten voor een meer gelijkgeschakelde zienswijze. In feite reageerde de cultuur, ook in McLuhans tijd, hier al op.

De technologie had ons de middelen gegeven om de aarde als één systeem te beschouwen. In 1967 publiceerde James Lovelock de 'Gaia Hypothese' (de hypothese dat Gaia, de aarde, een complexe eenheid is waarvan de biosfeer, de atmosfeer, de oceanen en het land deel uitma-

ken; het geheel vormt een feedback- of cybernetisch systeem met de capaciteit onze planeet gezond te houden door het chemische en fysieke milieu te beheersen). Onze relatie met de aarde, die verbroken was door enkele eeuwen industriële consumptiemaatschappij gebaseerd op overheersing van de natuur, zou gaan veranderen.

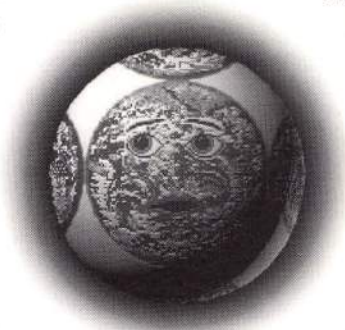
Lovelocks hypothese werd verder uitgewerkt door filosofen als Peter Russell, die in *The Awakening Earth* zegt dat Gaia 18 van de 19 eigenschappen van levende wezens heeft zoals die geformuleerd zijn in de Algemene Systeem Theorie; de enige eigenschap die (nog) niet gevonden is, is reproductie. In dit licht bezien is McLuhans idee dat de elektronische media een uitbreiding zijn van ons zenuwstelsel een te eenvoudige voorstelling van zaken. De elektronische media zijn de uitbreidingen van onze lichamelijke media.

Meer dan 3000 satellieten, die op de steeds breder wordende grens van onze informatieketen zijn gestationeerd, zijn de zintuigen van onze planeet. Zij ontvangen informatie over ons milieu, zowel interne (de staat waarin Gaia verkeert) als externe (het heelal waarin Gaia zich bevindt). Zenders stralen deze informatie door en doen de planeet baden in informatiesignalen, net zoals hormonen een soort communicatieservice leveren die integreert in de activiteiten van de verschillende celgroepen door in onze eigen lichamen rond te kirkelen. Duizenden kilometers koper en glas enerveren het lichaam aarde en brengen steeds preciezere digitale informatie van zenuwknoop naar zenuwknoop, van orgaan naar orgaan, net zoals zenuwen dat doen in ons eigen lichaam en deze informatie wordt weer afgeleid, getransformeerd en vermeerderd door uitgebreide telefoonverbindingen — de digitale synapsen van het zenuwstelsel van Gaia.

Als mensen als Lovelock en Russell gelijk hebben dat de aarde één biologische eenheid is, is het dan niet voorstelbaar dat de aarde zelf in paniek raakt? Het is het werk van ons zenuwstelsel en maag-darmstelsel om ons lichaam in een staat van evenwicht te houden en om de temperatuur en het niveau van ontbonden gassen en voedingsstoffen etc. binnen acceptabele waarden te houden. Hiertoe behoort ook de prikkel tot een paniecreactie als zich een levensbedreigende situatie voordoet. Als wij een deel van Gaia zijn, in hoeverre is ons collectieve intellect dan ook een deel van Gaia?

### De Informatie-Revolutie

Derrick de Kerkhove van het McLuhan Instituut in Toronto gelooft dat taal — het medium van informatie — gezien kan worden als de software van het individu, de software van de menselijke soort of de software van onze planeet. Vormen wij als soort een Aards zenuwstelsel en hersenen, die bewust veranderingen in het milieu kunnen voorzien? Of we het nu leuk vinden of niet, we





★ and job patterns *are* changing faster than society can adapt; the world *is* getting more and more fucked up by pollution; economies *are* becoming increasingly chaotic; your colleagues *do* drop dead aged 45; world population *is* going through the roof, despite the famines.

### Gaia Hypothesis

McLuhan laid the blame for this environment of panic on the relatively recent pattern of work known as 'jobs'. From the 15th century to the 20th, the alphabet and print technology fostered and encouraged a fragmenting process, a process of specialism, detachment and fragmentation of the stages of work. Authorship as we know it today — individual effort related to the book as an economic commodity — was practically unknown before the advent of print technology. Mechanical multiples of the same text created a reading public, consisting of separate individuals walking around with separate fixed viewpoints. The rising consumer-oriented culture became concerned with labels of authenticity and protection against theft and piracy. The idea of copyright — the exclusive right to reproduce, publish and sell the matter and form of a literary or artistic work — was born.

McLuhan saw that electronic technology had created 'the mass' out of 'the public'. *With photocopying anyone can publish.* Now we have computer networks, desk top publishing, desk top video and cheap recorders to play them on, the collection, storage and dissemination of information is an order of magnitude easier — and more personal. Broadcasting of information to the mass has been replaced by narrowcasting to and from individuals and interest groups. McLuhan's mass has become an unlimited number of masses, overlapping virtual communities. We now choose what we want to know, when we want to know and from whom we wish to hear it from (to an extent). All media are extensions of some human faculty — psychic or physical. The extension of any one sense alters the way we think and act — the way we perceive the world. The new technology, said McLuhan, demanded that we abandon the luxury of the fragmentary posture for a more unified outlook. In fact, culture was already responding, even as McLuhan spoke.

Technology had delivered the means of looking at the earth as a single system. In 1967, James Lovelock published his Gaia Hypothesis (that the earth is a

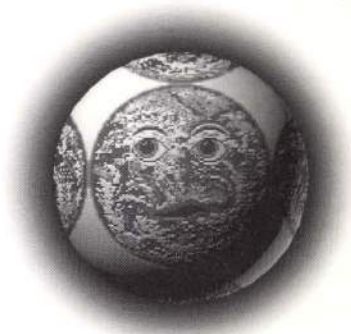
complex entity involving the biosphere, atmosphere, oceans and soil; the totality constituting a feedback or cybernetic system with the capacity to keep our planet healthy by controlling the chemical and physical environment). Our relationship with the earth, disrupted by several centuries of industrial consumer culture based on the domination of nature, was starting to change.

Lovelock's hypothesis was extended by philosophers like Peter Russell, who in *The Awakening Earth* argues that Gaia has 18 of the 19 traits of living things as formulated in the General System Theory; the only trait not (yet) found is reproduction. Looked at this way, it is now apparent that McLuhan's idea that electric media are an extension of our nervous system was an oversimplification. Electronic media are the extensions of our bodily media. More than 3000 operational satellites, stationed on the growing edge of our information nexus are the sense organs of our planet, receiving information about our environment, both internal (the state of Gaia) and external (the universe in which it lives). Transmitters beam it down, bathing the planet in information signals, just as hormones provide a communication service that integrates the activities of diverse clusters of cells by swirling through our own bodies. Thousands of miles of copper and glass enervate the body earth, carrying more precise digital information from node to node, or organ to organ, just as nerves do in our own body, shunted, transformed and amplified by vast phone exchanges — the digital synapses of the Gaian nervous system.

If the Lovelock and Russell are right that the earth is a single biological entity, is it not conceivable that it might itself panic? Our nervous and endocrine systems work to keep our bodies in a state of homeostasis, keeping our internal temperature, levels of dissolved gases and nutrients and so on within parameters acceptable for life. This includes the triggering of panic states when life-threatening situations are perceived. If we are a part of Gaia, to what extent is our collective intelligence also a part of Gaia?

### The Information Revolution

Derrick de Kerkhove of the McLuhan Institute in Toronto believes that language — the medium of information — may be seen as the software of the individual, the software of the human species or the software of the planet.





beginnen al als zodanig te functioneren. Zoals Lovelock zei: *Onze technische inventiviteit en ons steeds geavanceerder communicatienetwerk hebben de waarnemingsmogelijkheden van de aarde sterk vergroot. Door ons is de aarde nu wakker en zich bewust van zichzelf, zij heeft zich weerspiegeld gezien in de ogen van astronauten en de televisiecamera's van rondcirkelende satellieten.*

Als dit wat teveel 'New Age-achtig' klinkt, stel u dan maar eens voor hoe onze hersenen functioneren als controlesysteem: we weten het niet precies. Eén hypothese is echter dat bij een reactie in het gedrag alle of bijna alle zenuwcellen in de hersenen betrokken zijn en dat verschillende reacties de statistische uitkomst zijn van subtiel verschillende patronen van zenuwactiviteit. Als de statistische conclusie van het wereldinformatienetwerk op een gegeven moment is dat de zaak er knap uitzichtloos voorstaat, dan is paniek in de media over de hele wereld de natuurlijke reactie.

Een algemene fout van menselijke systemen is dat een correctie, de negatieve feedback, te vroeg of te laat wordt toegepast: denk maar eens aan een dronkard die onvast naar een lantaarnpaal loopt, welke 'op hem afkomt en tegen hem aanbotst', terwijl het de alcohol is die zijn reactievermogen vertraagt, waardoor hij niet in staat is op tijd uit te wijken; of iemand die leert autorijden, die het stuur helemaal omgooit omdat hij niet op tijd in de gaten heeft dat hij afwijkt van zijn koers. Als er een substantiële vertraging van een reactie optreedt, vooral wanneer gebeurtenissen plaatsvinden binnen een redelijk scherp afgebakend tijdsinterval, kan de correctie van een negatieve op een positieve feedback uitlopen. Een hevige schommeling kan het resultaat zijn. Het is al vreselijk wanneer het achter het stuur van een auto gebeurt — maar hoe zit het als dit zou gebeuren met de hele biosfeer?

Als we de historie als collectieve soort erop nagaan, in het bijzonder onze relatie met het wereldmilieu, kunnen we een serie herhalingen onderscheiden. Er zijn perioden van snelle technologische ontwikkeling die schijnbaar leiden tot een milieuramp. Hierop volgt een periode van stabiliteit en coëxistentie met een nieuw en gewijzigd ecosysteem. Het jagen, door bossen in brand te steken, in het Stenen Tijdperk leidde tot de vernietiging van de ecosystemen van de bossen, maar dit werd gevolgd door het ontstaan van de ecosystemen van de grote savannen en een nieuwe periode van coëxistentie. In Engeland leidden de *Acts of Enclosure*, die de toegang tot het gemeenschappelijke land verboden, tot de opkomst van het typisch Engelse landschap met de door heggen omzoomde gebie-

den — indertijd werd dit als een ecologische ramp beschouwd.

De snelle verspreiding van informatie over het milieu helpt de tijdsconstante van onze reacties op nadelige veranderingen te verminderen. Technologie — vooral computers, die alle andere apparaten hebben samengevoegd tot een semantisch netwerk — heeft onze capaciteit om informatie te vergaren, vergelijken en manipuleren enorm vergroot. Anderla heeft berekend dat, als we de hoeveelheid informatie in de wereld die een goed opgeleide burger ter beschikking staat in het jaar 1 van onze jaartelling stellen op 1 eenheid (R.A. Wilson noemt deze *J of Jezus*), het 1500 jaar duurde om deze te verdubbelen en nog eens 250 jaar om dit weer te verdubbelen.

Met andere woorden, de burger uit 1750 had vier maal zoveel informatie ter beschikking als de burger uit het jaar 1. In 1900 was dit verdubbeld tot 8j en in 1950, toen de televisie begon op te komen, was het nog eens verdubbeld (16j); de hoeveelheid informatie van de wereld verdubbelde weer in het volgende decennium en in 1967 — het begin van de informatie-revolutie — had deze 64j bereikt. In het laatste jaar dat door Anderla werd bestudeerd, 1973, had een mens 128 maal meer informatie tot zijn beschikking dan zijn tegenhanger in het jaar 1. De meest recente schatting van het verdubbelingscijfer tegenwoordig is eens per 18 maanden.

De wiskundige Theodore Gordon toonde aan dat naarmate de informatiestroom sneller gaat, het aantal fractals in een systeem toeneemt, d.w.z. de wereld wordt steeds gekker en minder voorspelbaar. Verder wees Lovelock zelf op het volgende: *Net zoals aangetoond is dat een mens die verlies aan zintuiglijke waarneming ervaart aan hallucinaties lijdt, zou het zo kunnen zijn dat de makers van ecologische modellen die in steden wonen eerder gevoelig zijn voor nachtmerries dan voor de realiteit. Met onze nieuwe hardware beginnen we aan de eerste ontdekkingsreizen naar de wereld van de informatie — de ideeënruimte. Zal dit opnieuw leiden tot een verstoring van het milieu? Is de vervuiling van de ideeënruimte al begonnen met de vaagheid en entropie van taal vergeleken met vroeger?*

Zo ja, hoe komt de aarde dan te weten of de wereldwijde aanvallen van paniek van de media te wijten zijn aan een rampzalige foute inschatting of een realistische inschatting van de problemen? En hoe komt u dat te weten?

Informatie is het gehalte van de informatie die wordt uitgewisseld met de buitenwereld, daar we ons eraan aanpassen en onze aanpassingen eraan kenbaar maken en daarom is effectief leven, leven met de juiste informatie. Er is geen weg terug uit *cyberspace*.

vertaling NOOR VAN DAM



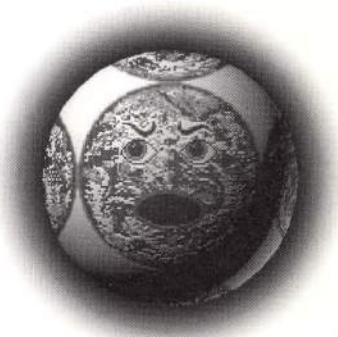
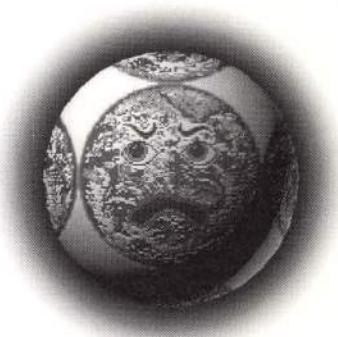
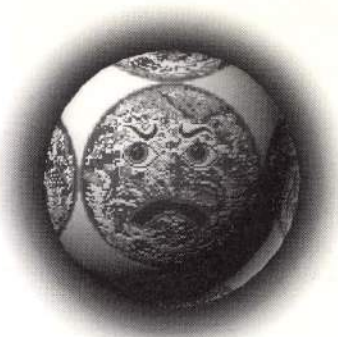
★ Do we as a species constitute a Gaian nervous system and a brain which can consciously anticipate environmental changes? Whether we like it or not, we are already beginning to function in this way. As Lovelock said, *Our technical inventiveness and increasingly subtle communications network has vastly increased the earth's range of perception. Through us, it is now awake and aware of itself, it has seen the reflection of its face in the eyes of astronauts and the tv cameras of orbiting satellites.*

If that sounds overly New Age, consider how our own brains function as control systems: we don't really know. One hypothesis, though, is that a behavioural response may involve all or most of the neurons in the brain, different responses being the statistical outcome of subtly different patterns of neural activity. If the statistical outcome of the world's information network sometime in the future is that things are looking pretty desperate, then global media panic is the natural response.

A common failing of human systems is the application of the correcting effort, the negative feedback, *too soon or too late*: think of the drunk's unsteady course towards a lamp post which 'comes out and hits him', as the alcohol slows his reactions and he is unable to take avoiding actions in time, or the learner driver swinging the steering wheel from side to side through failure to sense in time a drift from his intended course.

Where there is substantial delay in closing the loop of a feedback system, especially when events happen in a fairly sharply defined interval of time, the correction can turn from a negative to a positive feedback. Violent oscillation can result — terrifying when it happens at the wheel of a car — how about if/when it happens to the entire biosphere?

If we look back through history as a collective species, particularly our relationship with the global environment, we can discern a series of repetitions. There are rapid periods of technological development leading to what seems to be an environmental catastrophe. This is followed by a period of stability and coexistence with a new and modified ecosystem. Stone Age fire-drive hunting led to the destruction of the forest ecosystems, but was followed by the establishment of the great savannah ecosystems and a new period of coexistence. The Acts of Enclosure in England, which



denied access to the common land led to the emergence of the English landscape with its rich hedgerow habitats — regarded at the time as an ecological disaster.

The rapid dissemination of information about the environment helps reduce the time constant of our responses to adverse changes. Technology — especially computers, which have fused all other machines together in a semiotic web — has enormously increased our capacity to collect, compare and manipulate information. Anderla calculated that if we take the amount of information in the world available to a well-educated citizen for perusal in the year 1 AD as 1 unit (R. A. Wilson calls it a *J* or *Jesus*), it took 1500 years to double and another 250 years to double again. In other words, the citizen of 1750 had four times as much information at his disposal as the citizen of 1. By 1900, it had doubled again to 8*J*, by 1950, when tv started to pick up steam, it had doubled again (16*J*); the information content of the world doubled again in the next decade and by 1967 — the beginning of the information revolution — it had reached 64*J*. The final year studied by Anderla, 1973, a human had 128 times more information at his disposal than his counterpart in 1 AD. The most recent estimate for the rate of doubling today is once every 18 months.

The mathematician Theodore Gordon demonstrated that as information flow accelerates, the number of fractals in a system increases, i.e., the world is getting weirder and less easy to predict. Furthermore, as Lovelock himself pointed out: *Just as a man who experiences sensory deprivation has been shown to suffer hallucinations, it may be that (environmental) model builders who live in cities are prone to nightmares rather than realities. With our new hardware we embark on the first explorations of the rich world of information, idea space. Will this lead to another environmental disturbance? Has the pollution of idea space already begun in the haziness and increased entropy of language compared with what it used to be?*

If so, how will the earth know whether its global media panic attacks are due to catastrophic misinterpretation or a realistic appraisal of the problems? How will you? Information is the content of what is exchanged with the outer world as we adjust to it and make our adjustments felt upon it, therefore to live effectively is to live with adequate information. There is no opting out of cyberspace.



Stel je voor het is oorlog, en niemand kijkt tv ¶ Informatie pur sang straalt zo'n beschikbaarheid uit dat het louter afstoting oproept. Als *Dasein* in optima forma is het net iets meer dan het leven kan verdragen. De data kunnen nooit geaccepteerd worden voor wat ze zijn. Ze moeten aan het klinken worden gebracht via de geavanceerde apparatuur om vervolgens te worden bewerkt. Technologische updatings van afspeelmachine is continu nodig, omdat de data anders weten te ontsnappen en al vegeterend hun hardnekkig zwijgen hervinden. Slijtage en verweer zijn grote issues in de wereld van de opname- en afspeelindustrie. Data op magneetband of cd verschuilen zich razendsnel achter een rustgevende ruis en zijn al binnen luttele jaren niet meer leesbaar voor betekenisgeving, luistergenot of andere vormen van *smoothing*. Pas nadat de data door de *smooth*-generators tot leven zijn geblazen, kunnen ze amuseren. Geen recreatie zonder creatie. Telefoon kijken en filmblikken luisteren is niet langer entertainment maar getuigt van een ware obsessie. ¶ In de periode dat de berichten nog per zeilschip werden verzonden, werd hun de mogelijkheid gegund om uit te rijpen tot berichtgeving. Door data oud te laten worden veranderden ze in nieuws. Alleen in het gezelschap van opinies en commentaren kon de mededeling ontkomen aan de vernietigende opmerking: *Wat gaat mij dit aan?* Door consolidatie en concentratie van de binnengekomen gemengde berichten, wist de redactie dagelijks de suggestie van een samenhangend wereldbeeld te wekken. Het substantiële jasje waarin de eledere sensatie werd aangeboden, maakte het de burgerij mogelijk het nieuws op te nemen als programmaonderdeel van het dagelijks leven. Het kon algemene belangstelling wekken, aangezien het zich voordeed als gereguleerde inbreuk op het ritueel van het eigen bestaan. Het nieuws kwam van buiten en zorgde binnen voor de nodige reacties die zich als gespreksstof door de volksgemeenschap verbreidden en daar voor de benodigde samenhang zorgde. ¶ Door de versnelling in het transportwezen deed het actualiteitsprincipe zijn intrede. De absolute tijd bepaalt meer en meer het belang van het voorval. De tijdstrook wordt steeds smaller waarin een message nog kan paraderen als thema van de dag. Een exempel: op 23 januari 1766 bericht de *Amsterdamsche Courant* dat de Deense koning ern-

rituele inname van wereldweetjes opnieuw een collectief karakter aannam. De journaals werden platforms voor de plaatselijke nationaliteiten. Het tijdsdicaat dat de programmeurs via hun *rvy*-bodes en -ladders aan het volk oplegden, liet het prettige gevoel achter zelf te hebben gekozen als men inschakelde. Programmatische media vooronderstellen dat de consument subject is en dus met de makers meegaat in het plaatsen van een *zinscontext* rond de vertoning. Wanneer de data weten te ontkomen aan dit dictaat en de tv een meubelstuk wordt, vergelijkbaar met het dressoir met de familiefoto, doen de actuele media hun intrede. Zij verschijnen als inbreuk op het programma. De fatale actualiteit van het verkeer (filemelding, spookrijder) wordt ingezet als dwangmiddel om ingeschakeld te blijven - zelfs als men thuis zit. Het leven zelf wordt opgevat als verkeersstroom die ononderbroken door moet gaan. ¶ In eerste instantie breekt het nieuws in op het programma, maar dan komt er een eigen kanaal voor de inbraak. Het vermogen van actualiteit om een hiërarchie van belang te suggereren waardoor voordringen mag, had als onvoorzien gevolg dat de mediagebruiker als subject fragmenteerde: zijn keuzemogelijkheid bezweek waar het de actuele media betrof. De gelijkwaardigheid tussen nieuws en entertainment werd hersteld door de actualiteit te parkeren op een eigen golfteugel. Maar daarmee werd tegelijk de aanspraak opgegeven dat media een universele aanspraak hadden op de groep tussen 8 en 88. Iedere minderheid kreeg zijn eigen message. Het idee van het te veroveren marktsegment werd daarmee integraal onderdeel van het mediale en de onbekrompen kanaalproliferatie kon een aanvang nemen. ¶ Het geheim van de actuele media is zich dusdanig als een media apart te profileren, dat alle programmatische media tijdelijk worden uitgeschakeld. Het nu of nooit van de actualiteit laat zich niet combineren met duurzame kijkersbinding. Het hitserige karakter van de spontane nieuwsoepwelling blijkt al na een dag of wat kijken tot leders verrassing een bij uitstek geconstrueerd showkarakter te hebben. Wie uit is op wat achtergronden kan maar beter een boek lezen of een praatje met de burens gaan maken. Actualiteit en nieuws sluiten elkaar uit. Zodra de actuele media live persconferenties gaan uitzenden waar de journalisten naderhand nieuws van moeten bakken, is het interval vernietigd waarin iets nog nieuws kan worden: we zien

lende versies hebben bediscussieerd? Wanneer het publiek permanent in de positie van de journalist wordt geplaatst, moet de kijker wel voortdurend schakelen om zijn bericht op tijd af te hebben. Aldus wordt de receptietijd op actieve wijze ingevuld. ¶ Afval was altijd al puur object. De onzinnige behoefte om vergaarde data te consolideren in een eindproduct (zoals dit leuk gededesigned kwartaalschrift), leidt tot het verheugende gevolg dat er voortdurend afval bijkomt. Niemand hoeft die bladen te lezen, want iedereen weet met welke programma's ze zijn opgemaakt. Maar wat zijn betekenis verliest, herwint zijn geheim. Overtollige media hebben hun zwijgen hersteld. Het ligt in de natuur van data dat ze het vermoeden wekken met meerdere te zijn. Ze worden altijd groepsgewijs aangetroffen. Op zichzelf staand kan een data wel opereren, maar niet gerecipeerd worden. Ieder data is er een en houdt er een eigenzinnig karakter op na. Data kunnen niet zomaar worden aangesproken, eerst moet bekend zijn welke taal ze spreken. Data kijken wil zeggen er objecten van maken: afval. ¶ Actuele media zijn media in progress. Ze zijn niet meer in staat kant-en-klare features af te leveren, maar blijven rondlopen in ruw materiaal. De avantgarde van de harde info verkent momenteel de volgende fase, waarin aanvaard is dat eindproducten overbodig zijn. Zij testen obsessief de datastofzuigers uit die in hun laboratoria zijn ontwikkeld. Het verzamelen, aantrekken, oprapen, aftappen, uitknippen, kopiëren, categoriseren, opslaan, hergroeperen en bovenal bewaren van data is hun levensinvulling. Geheel in de lijn van de soevereine media hebben ze niet langer een publiek nodig om zich uit te leven op hun onderwerp. Ze staan allengs paf van de onuitputtelijkheid van hun databronnen. Net als in de traditionele computersamenlevingen voeren ze het ritueel op waarin het teveel aan data dat de maatschappij produceert wordt uitgedoofd. Maar deze antropologische visie op archaische verzoeningsmechanismen miskent dat de gehele samenleving met dit afvalprobleem kampt: het gevaar dat de hoeveelheid data de grens van hun kritische massa overschrijden en exploderen is groot. Een handjevol priesters met hun datastofzuigers kunnen weinig uithalen tegen de dreiging dat cruciale datadragers in vlammen opgaan. ¶ Ook de miniaturisering van de dataopslag is niet de oplossing voor de dreigende overload, maar juist een bijdrage aan de vergro-

## Mediamatic 6#1

pagina 20

stig ziek is. Op 28 januari brengt ze het nieuws dat *Kopenhagen in bitteren Rouwe is gedompeld omdat de geliefde monarch is weggerukt door den Dood*, terwijl hij in werkelijkheid al op 14 januari was overleden. Het moment dat de vorst overleed duurde aldus twee weken. In de telematica is dit regime van het interval verpletterend verslagen en wordt het verhalen over elders een never-ending story. Men levert de berichten niet langer in porties af, maar in een constante stroom die zich oriënteert op de plaatselijke tijd. Nieuws komt niet meer naar je toe maar is permanent aanwezig. Het heeft niet meer z'n vaste moment binnen de verplichtingen van alledag, maar kan naar believen worden binnengehaald. ¶ De eigenzinnige dagindeling werd voorheen aan banden gelegd door de geprogrammeerde media. Die wisten rond de info een nieuwsaura op te trekken door het te selecteren, op te sparen en aan te kleden zodat de

de journalisten de zaal uitlopen om door te gaan bellen wat we zojuist allemaal gezien hebben. ¶ Wanneer we op de bulletinboards de wereldschrijvers kunnen volgen bij het vervaardigen van hun prijswinnende romans, we via een filmnet meekijken bij filmopnames in Hollywood van avondvullende vertoningen die vele maanden later nog eens worden uitgebracht, wanneer telefoongesprekken tussen wereldleiders direct worden ingeplugd op de zenders, wanneer we de studio-opnamen van de nieuwe cd van een wereldmuzikant live op de radio kunnen volgen en wanneer we alleen nog reportages zien over de manier waarop reportages bijeen worden gesprokkeld, dan komt het eindproduct zo lang na de actualiteit dat het als afvalproduct opzij wordt geschoven. Wie zal nog de moeite nemen een disk te kopen als we maandenlang de registraties van het nieuwe nummer hebben bijgewoond en uitgebreid de verschil-

ting ervan. En ook de gecompriëerde microdata blijven objecten die terugslaan. Evenals materieel afval kunnen data niet worden vernietigd, maar slechts worden verplaatst. Het ecologische antwoord hierop in de vorm van datapreventie (*voorkomen is beter dan opslaan*) leidt onvermijdelijk tot mediavrije zones à la de Goelag-archipel en een pedagogische censuur die bijvoorbeeld data-intensieve perioden uit de geschiedenis zal uitwissen. Al deze oplossingen zijn denkbaar dus achterhaald. Alleen de strategie van de datarecycling, die informatie wil terugvoeren tot gebeurtenissen en fenomenen, voor deze wederom als data in het rad van de mythische geschiedenisopvatting kunnen doordraaien, biedt enig uitzicht op een effectieve bezwering van de immanente datagroei. Misschien moesten we de data maar hun eigen gang laten gaan en ze zonder enige sturing of zingeving van buitenaf aan elkaar toevertrouwen.



# Deutsches Denken KAMPER

AFGELOPEN WINTER VERBLEEF GEERT LOVINK IN BERLIJN OM NADER KENNIS TE MAKEN MET DE DUITSE MEDIATHEORIE. DEZE WORDT BEDREVEN DOOR EEN LOSSE GROEP INTELLECTUELEN DIE DOOR HUN KLASSIEKE ACHTERGROND DE FLONKERENDE WERELD VAN DE HIGH TECH KUNNEN CONFRONTEREN MET EEN STOKOUD BEGRIPPENKADER, ZONDER DE TECHNIEK OP TE HEMELN OF BIJ VOORBAAT TE BEKRITISEREN.

WAT DE DUITSE MEDIATHEORIE ZO KENMERKT IS HAAR AANDACHT VOOR DE LICHAAMELIJKE KANTEN VAN DE OMGANG MET DE MEDIA. ZIJ GELOOFT NIET LANGER DAT ER EEN AFSTAND TUSSEN HET SUBJECT EN HET BEELD OF HET GELUID ZOU BESTAAN. KIJKEN EN LUISTEREN ZIJN FYSIEKE, TACTIELE ERVARINGEN GEWORDEN. TEVEN KAN VAN DE MEDIATHEORIE GEZEGD WORDEN DAT ZIJ GEEN METAFYSICA BEDRIJFT, MAAR EEN STERKE BELANGSTELLING VOOR DE HARDE FEITEN OVER DE WERKING VAN DE TECHNIEK AAN DE DAG LEGT. HET LIEFST ZOU DEN NIEUWE BEGRIPPEN OVEREEN MOETEN KOMEN MET DE DESIGN VAN DE HARDWARE. DE MEDIATHEORIE ZIET ZICHZELF ALS EEN PAUZENUMMER, IN AFWACHTING VAN EEN ADEQUATE OMSCHRIJVING VAN DE COMPUTER.

OP ZOEK NAAR DE PLAATS DIE EEN TOEKOMSTIGE MEDIATHEORIE ZOU KUNNEN INNEMEN, HAD LOVINK EEN GESPREK MET TWEE EXPONENTEN VAN DE DUITSE MEDIATHEORIE, NORBERT BOLZ EN DIETMAR KAMPER.

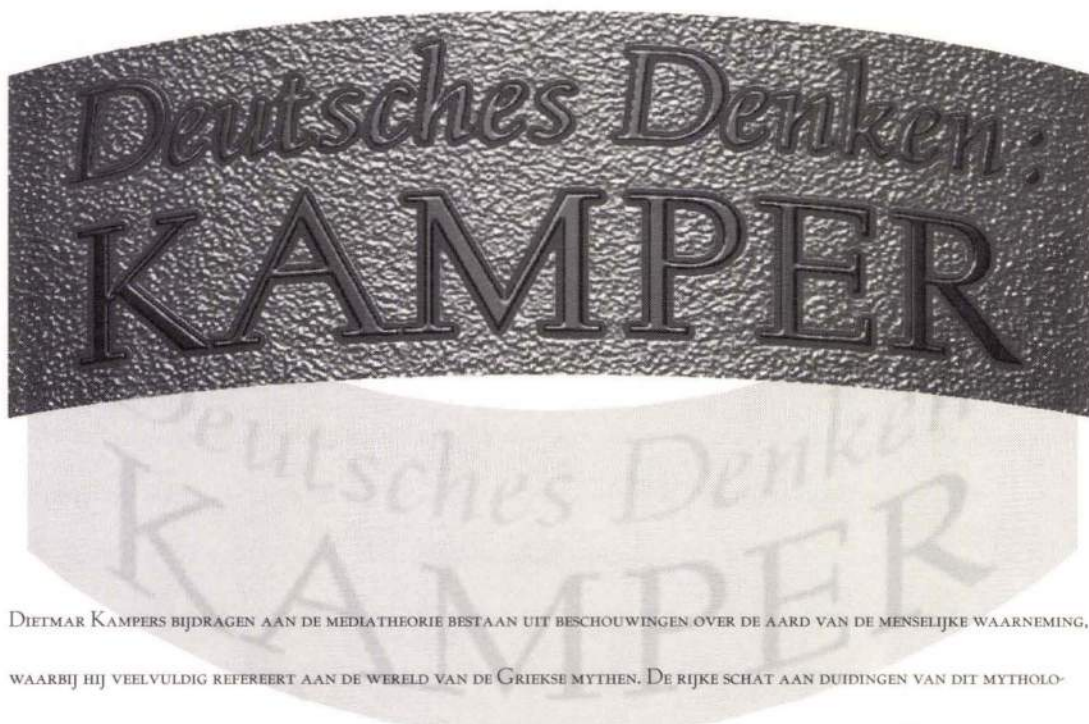
GEERT LOVINK SPENT LAST WINTER IN BERLIN IN ORDER TO BECOME BETTER ACQUAINTED WITH GERMAN MEDIA THEORY, WHICH IS PRACTICED BY A GROUP OF UNATTACHED INTELLECTUALS. BECAUSE OF THEIR CLASSICAL BACKGROUND, THEY CAN CONFRONT THE GLITTERING WORLD OF HIGH TECH WITH AN AGE-OLD CONCEPTUAL FRAMEWORK, WITHOUT GLORIFYING TECHNOLOGY OR BEING TOO CRITICAL OF IT IN ADVANCE.

WHAT CHARACTERISES GERMAN MEDIA THEORY IS THE AMOUNT OF ATTENTION IT PAYS TO THE PHYSICAL ASPECTS OF RELATIONS WITH THE MEDIA. THEY NO LONGER BELIEVE THAT A DISTANCE EXISTS BETWEEN THE SUBJECT AND THE IMAGE OR SOUND. LOOKING AND LISTENING HAVE BECOME PHYSICAL, TACTILE EXPERIENCES. AT THE SAME TIME, ONE CAN SAY OF MEDIA THEORY THAT IT DOES NOT ENGAGE IN METAPHYSICS, BUT, RATHER, DISPLAYS A GREAT INTEREST IN THE HARD FACTS ABOUT THE EFFECT OF TECHNOLOGY. ACCORDING TO THEIR VIEW, THE NEW CONCEPTS OUGHT TO BE IDENTICAL TO THE DESIGN OF THE HARDWARE. MEDIA THEORY SEES ITSELF AS AN ENTR'ACTE, IN ANTICIPATION OF AN ADEQUATE DESCRIPTION OF THE COMPUTER.

IN SEARCH OF THE PLACE WHICH A FUTURE THEORY OF THE MEDIA MIGHT OCCUPY, LOVINK TALKED TO TWO EXPONENTS OF GERMAN MEDIA THEORY, NORBERT BOLZ AND DIETMAR KAMPER.

# BOLZ Deutsches Denken

DIETMAR KAMPER werd geboren in 1936 en studeerde filosofie en pedagogie. Sinds 1979 is hij professor in de sociologie aan de Freie Universität in West-Berlijn. Hij is redactielid van het tijdschrift *Tumult* en heeft samen met Christoph Wulf talloze artikelenbundels uitgegeven, o.a. over het lachen, het heilige, de terugkeer van het lichaam en de schone schijn. De wetenschap die Dietmar Kamper bedrijft wordt door hemzelf omschreven als historische antropologie. Zijn bekendste boek *Zur Geschichte der Einbildungskraft* is onlangs uitgekomen als



DIETMAR KAMPERS BIJDAGEN AAN DE MEDIATHEORIE BESTAAN UIT BESCHOUWINGEN OVER DE AARD VAN DE MENSELIJKE WAARNEMING, WAARBIJ HIJ VEELVULDIG REFEREERT AAN DE WERELD VAN DE GRIEKSE MYTHEN. DE RIJKE SCHAT AAN DUIDINGEN VAN DIT MYTHOLOGISCH UNIVERSUM WENDT HIJ AAN IN ZIJN EXPERIMENT OM DE HEDENDAAGSE TECHNIEK IN BEGRIPPEN TE VATTEN. ZOALS UIT HET HIERONDER AFGEDRUKTE INTERVIEW, DAT EIND JANUARI 1991 IN BERLIJN PLAATSVOND, BLIJKT LEGT KAMPER BIJ DEZE BENADERING EEN ZEKERE VOORZICHTIGHEID AAN DE DAG OM RUIMTE TE GEVEN AAN NIEUWE INZICHTEN.

## Mediamatic 6 #1

pagina 22

pocket bij de uitgeverij Rowohlt. De boeken die hijzelf schrijft verschijnen over het algemeen bij Hanser Verlag in München, zoals *Zur Soziologie der Imagination* en *Das gefangene Einhorn*. Het laatste werk dat daar verscheen had als titel *Hieroglyphen der Zeit*, met als ondertitel *Texte vom Fremdwerden der Welt*.

DIETMAR KAMPER'S CONTRIBUTIONS TO MEDIA THEORY CONSIST OF WRITINGS ABOUT THE NATURE OF HUMAN PERCEPTION, IN WHICH HE OFTEN REFERS TO THE WORLD OF GREEK MYTHOLOGY. HE MAKES USE OF THE TREASURE TROVE OF INTERPRETATIONS IN THIS MYTHOLOGICAL UNIVERSE IN HIS EXPERIMENTS, WHICH ARE AIMED AT A CONCEPTUALISATION OF CONTEMPORARY TECHNOLOGY. DIETMAR KAMPER DISPLAYS A CERTAIN CAUTION IN TAKING THIS APPROACH; DURING THE FOLLOWING TALK, WHICH TOOK PLACE IN LATE JANUARY, 1991 IN BERLIN, THIS ALLOWS NEW INSIGHTS TO COME ABOUT.

*Bij het uitbreken van de Golfoorlog deed Paul Virilio in een interview met het Berlijnse dagblad Die Tageszeitung een oproep de tijd terug te veroveren. Hij stelt daarin dat we allereerst de beelden moeten analyseren en interpreteren, alvorens te gaan protesteren. Hoe zou zo'n analyse eruit kunnen zien?*

Ik denk zeker dat we enig voorbehoud in acht dienen te nemen willen we niet vervallen in de mentaliteit van de huidige commentatoren, die slechts in staat zijn ons voor de keuze te stellen, of het een... of het ander te vinden. We herinneren ons nog allemaal de hypothese van Virilio en Kittler dat de media nakomelingen zijn van de oorlog. Wat mij verbluft heeft aan de Golfoorlog is dat de media ons beelden hebben onthouden. Men voert dat terug op de militaire censuur, maar ik vermoed dat er iets anders aan de hand is. Al deze beelden stralen een aura van competentie uit. Tot

vervelens toe worden we overtuigd van het feit dat de mens de situatie meester is. We krijgen alleen niet te zien of dat inderdaad het geval is. De beeldselectie draait uit op een aanbidding van het absolute wapen, zoals Virilio dat noemt. Dat is ongehoord en op den duur ondraaglijk. Zolang er geen beelden van de smerige oorlog vertoond worden, schijnt de mens de situatie heer en meester te blijven. Maar zodra de smerige beelden binnendruppelen, is het met deze competentie gedaan. Dit betekent dat beelden niet langer de macht van mensen tonen. Hebben ze wellicht een eigen macht, een eigen strategie? Zou de angst van de verslaggevers voor de oorlogsbeelden ermee te maken hebben dat beelden niet langer de macht van de mens vergroten?

Ik vermoed dat vanwege het merkwaardige beeldenverbod en de apotheose van de competentie, de beelden een andere status zullen krijgen dan we tot nu



¶ When the Gulf War broke out, Paul Virilio made an appeal in the Berlin daily newspaper *Die Tageszeitung* for a reconquest of time. In it, he claims that we must first analyse and interpret the images, before protesting. How might such an analysis look?

I think that we must employ a certain reserve if we wish to avoid falling into the mentality of contemporary commentators, who are only capable of presenting us with the choice of either thinking the one... or: the other. We all still remember Virilio and Kittlers' hypotheses that the media are offspring of the war. What dumbfounds me about the Gulf War is that the media are denying us images. Officially, it's based on considerations of military secrecy, but I think that something else is going on. All of these images radiate an air of competence. Over and over, ad nauseum, we're convinced of the fact that they're in control of the situation. Only, we're not allowed to see whether that indeed is the case. The selection of images amounts to an adoration of the absolute weapon, as Virilio terms it. That is unheard of and unbearable, in the long run. As long as no images of the dirty war are shown, human beings continue to appear to be the lord and master of the situation. But as soon as the dirty images begin filtering in, that competence is done for. This means that images no longer show the power of people. Do they indeed have power of their own, a strategy of their own? Does the reporters' fear of the images have to do with the fact that the images no longer increase the power of human beings?

I suspect that because of the remarkable ban on images and the apotheosis of competence, that the images will acquire another status than that which we have been used to up to now. They no longer illustrate instrumental appropriation. The excessive use of images in past decades has led to the images' causing a reaction to the viewers and makers. In ancient religions, the ban on images was effected because they were thought to amplify human beings' potential for power. Now that interaction with images has become extremely commonplace, the images lose their potential power for those who use them.

At the moment, I lean toward viewing the image more as a window than as a mirror. The mirrors have been shattered to pieces. Historically considered, the mirror stage is finished, which brings about a great anxiety. The fantasms which Freud and Lacan saw as emergency solutions which offered something of a foothold have disappeared. What remains is the naked fear of a hard reality. This new situation raised the question of the extent to which we can exist in a myth-free space, stripped of any symbolic order at all. The excessive use of images places us before the question of who is actually playing a game with who. Perhaps we will become aware now that images have always played a game with us and a new passion for images which no longer submit themselves or serve for submission will come into being.

In *Hieroglyphen der Zeit*, you write: because of the erosion of virtually all criteria, the authentic is glorified more and more, and simulation is denigrated. With regard to this, you appeal not for a return to the authentic, but for a mimetic undermining of simulation, that which Baudrillard

calls the strategy of appearances. How should we picture this, in this media world?

People are used to opposing simulation to authenticity, a deception which is considered the opposite of realness. In our relations with the media, it's been apparent to me for some time that both authenticity and simulation are on the same side. They belong together. If you long for something authentic because of a lack, then you yourself are not. Someone who is alive doesn't know this desire at all. If one wishes to be authentic, one has only the means of simulation at one's disposal. Then one journeys into history in search of moments which radiate realness, while, in my opinion, they never came into being because of an urge to be authentic — one already simply was. The simulated realness which results from this is ultimately not real either, causing one to dispatch it as simulation... that's an endless spiral.

I believe that opposed to this is mimetic behaviour, which can't be traced back to imitation (*Nachahmung*). As early as the Greek fathers of the mimesis idea, we find the fallacy that something like authenticity can be brought about by upbringing. In both Aristoteles and Plato, mimesis as an imitation of nature is based on a lack, which inescapably results in simulation. In fact, the entire imitation concept is based on a misconception about the meaning of mimesis. This actually has its origins in the capacity of the human being for play. When children play, they don't simply imitate the world of adults. They possess a power which one could describe as a premonition (*Vorahnung*). They develop a premonition in order to achieve a specific goal. The same thing has been discovered among the so-called childlike primitives: they portray the rain, marriage, etc. From these rituals came a foundation for human culture. Everyone who is aware of this will understand that this desire to bring about analogies isn't just an attempt to imitate something already existing, but that this power gives rise to something that didn't exist previously. Mimesis is original and creates a new world, that of imagination and fantasy, of artificiality and art, which can be assigned a reality of its own. The relapse into fundamentalism in evidence everywhere at the moment, is the inability to play, to attain a distance from one's self and regard one's self with irony, to be humorous, take yourself less seriously. This is only possible with the help of play. As soon as people lose the ability to play, they begin warring. In earlier times, people lessened this by means of war games. Up until the 18th century, one can say, in retrospect, war was also a kind of game. Today, war results in a complete state of emergency, the only things at stake are life and death. The keynote of everything which is staged in the theatre of war is a bloody state of emergency. The ability to play has become one of the stakes. That is the reason for my appeal for a revival of mimesis, as a way of departing by means of fantasy from the established paths, abolishing automatisms. That may cause irritation and confusion among our dead-serious, fantasy-less fellow human beings, but otherwise, those like yourself and I, who hold to a playful relationship towards ourselves and others, are in danger of going under. Once play disappears, difference will too, and only more of the same will

DIETMAR KAMPER WAS BORN in 1936 and studied philosophy and pedagogy. Since 1979, he has been professor of sociology at the Freie Universität in West Berlin. He is one of the editors of the magazine *Tumult* and, together with Christoph Wulf, has published countless collections of articles, about laughter, the holy, the return of the body and the deceptive beauty of appearances, among other subjects. Dietmar Kamper describes the science which he practices as 'historical anthropology'. His most well-known book *Zur Geschichte der Einbildungskraft* has

## Mediamatic 6 # 1

page 23

recently been published in a pocket edition by Rowohlt. His own books are usually published by Hanser Verlag in München (for example, *Zur Soziologie der Imagination* and *Das Gefangene Einhorn*). The latest of his works to be published was *Hieroglyphen der Zeit*, with the sub-title *Texte vom Fremdwerden der Welt*.





## Mediamatic 6#1

pagina 24

toe gewend waren. Ze illustreren niet langer de instrumentele toeëigening. Het overdadig beeldgebruik van de afgelopen decennia heeft ertoe geleid dat de beelden een terugwerking veroorzaken op de kijkers en makers. In de oude religies werd het beeldenverbod afgekondigd omdat ze het machtspotentieel van de mens zouden vergroten. Nu de omgang met beelden zeer gangbaar is geworden, verliezen de beelden voor de gebruikers hun potentiële macht.

Ik neig ertoe op het moment het beeld eerder te zien als een venster dan als een spiegel. De spiegels liggen in stukken. Het spiegelstadium is historisch gezien voorbij, wat een grote angst met zich meebrengt. De fantasma's die Freud en Lacan als noodoplossingen zagen die enig houvast boden, zijn verdwenen. Wat overblijft is de naakte angst voor de harde werkelijkheid. Deze nieuwe situatie werpt de vraag op in hoeverre wij in een mythevrije ruimte kunnen verkeren, ontdaan van iedere symbolische orde. Het overmatig beeldgebruik stelt ons voor de vraag wie eigenlijk met wie een spel speelt. Misschien worden we ons er nu wel van bewust dat beelden altijd al een spel met ons

hebben gespeeld en ontstaat er een nieuwe passie voor de beelden die zich niet langer onderwerpen of ter onderwerping dienen.

*In Hieroglyphen der Zeit schrijft u dat door de erosie van vrijwel alle criteria het authentieke meer en meer wordt verheerlijkt en de simulatie wordt zwartgemaakt. U pleit in dit verband niet voor een terugkeer naar de authenticiteit, maar voor het mimetische ondergraven van de simulatie, hetgeen Baudrillard de strategie van de schijn noemt. Wat moeten we daar in deze mediawereld ons bij voorstellen?*

Men is gewend de simulatie tegenover de authenticiteit te plaatsen, een misleiding die het tegendeel zou zijn van echtheid. In de omgang met media is het mij al langer duidelijk geworden dat zowel simulatie als authenticiteit beide aan één kant staan. Ze horen bij elkaar. Als je vanuit een gebrek verlangt naar iets authentieks, ben je het niet. Iemand die leeft, kent dat verlangen helemaal niet. Wil men authentiek worden, dan heeft men alleen de middelen van de simulatie tot





**Mediamatic 6 # 1**

page 25

It remain. One can dispatch this as blasphemy. Play is indeed directed against deadly earnestness, which asks for sacrifices and must make them.

How would mimesis in the present situation look? In this regard, I've described a paradoxical state which I've called 'conscious self-deception'. It creates skills for dealing with pain, hunger and desire. This doesn't relieve people, but it does make it possible for them not to hold the world to which they're condemned to be the only possible one. When play disappears, one can only go through life as a perpetrator or a victim.

*You speak of the fremdwerden der Welt. Is it possible, perhaps, to speak of a fremdwerden der Medien, as a consequence of the influence of the flood of images?*

If we conclude that the images have a strategy of their own and that human beings no longer dispose of them instrumentally, but, rather, should approach them as a partner, these relations with images strike us as being strange. The continuous pressure to have to transcend causes the old distinction between one's own, trusted

environment and the alien world outside to be undermined. It is replaced with a permanent immanence. The dialectic between appropriation and alienation, such as the great critics of the bourgeois 19th century described, has developed itself in such a way that it has become difficult to speak of an 'alien world outside'. In the midst of this immanence is the inventor of this world, astonished at the seemingly infinite appropriation of all that 'outside'. Like a wizard, he is astonished at his own success, unable to comprehend how he accomplished all those magic tricks. His magic formulas have become reality. The same strange awareness makes itself master of us when we see the media expanding. This is what I mean by *fremdwerden der selbstgemachten Welt*. The media landscape is the field upon which the extent to which the inventions are getting out of hand becomes visible. Theoreticians display an ambiguous attitude toward this *fremdwerden*, sometimes they deplore the one, exult in the other and vice versa. I do, too. The creation of an artificial environment causes one to forget one thing, namely, one's self. This 'stepping out of one's self' is splendidly expressed by Hegel when he says that *humanity has gotten*



zijn beschikking. Men gaat dan in de geschiedenis op zoek naar momenten die een echtheid uitstralen, terwijl die volgens mij nooit tot stand kwamen vanuit een drang naar authenticiteit. Men was het gewoonweg. De gesimuleerde echtheid die hieruit resulteert, is uiteindelijk toch weer niet echt, zodat men het afdoet als simulatie... dat is een eindeloze spiraal.

Aan de andere kant staat mijns inziens een mime-tisch gedrag, dat niet te herleiden valt tot nabootsing (*Nachahmung*). Al bij de Griekse vaders van de mimesis-gedachte vinden we het misverstand dat door opvoeding zoets als authenticiteit kan worden bewerkstelligd. De mimesis als een nabootsing van de natuur is zowel bij Aristoteles als bij Plato gebaseerd op een gebrek, dat onvermijdelijk uitmondt in simulatie. De hele nabootsingsleer is in feite gefundeerd op een misverstand over de betekenis van de mimesis. Deze gaat eigenlijk terug op het vermogen van de mens om te spelen. Als kinderen spelen bootsen ze niet zomaar de wereld van de volwassenen na. Ze bezitten een kracht die je zou kunnen omschrijven als een voorgevoel (*Vorahmung*). Ze ontwikkelen een voorgevoel om een bepaald doel te bereiken. Datzelfde heeft men ook bij de zogenaamde kinderlijke natuurvolkeren ontdekt: zij beelden de regen uit, het huwelijk, etc. Uit deze rituelen ontstond een fundament voor de menselijke cultuur. Iedereen die daarvan op de hoogte is zal begrijpen dat dit verlangen om overeenkomsten tot stand te brengen niet zondermeer iets bestaands wil nabootsen, maar dat vanuit deze kracht iets ontstaat dat voorheen nog niet bestond. De mimesis is origineel en brengt een eigen wereld voort, die van de verbeelding en de fantasie, van de kunstmatigheid en de kunst, waaraan een eigen realiteit kan worden toegekend.

De terugval in fundamentalisme, die nu overal zichtbaar wordt, is het onvermogen om te spelen, afstand te nemen en zichzelf te ironiseren, humoristisch te zijn. Dat kan alleen met behulp van het spel. Zodra mensen de mogelijkheid tot spelen verliezen, beginnen ze met oorlogvoering. In vroeger tijden verminderde men dat met oorlogsspelen. Tot in de 18de eeuw, kan men terugblikkend zeggen, was de oorlog ook een soort spel. Tegenwoordig draait de oorlog uit op een complete noodtoestand, het gaat alleen nog om leven of dood. Alle enseneringen op het krijgstoneel komen in het teken te staan van een bloedige noodtoestand. Het vermogen om te spelen is op het spel komen te staan. Vandaar mijn voorstel om de mimesis weer in roulatie te brengen, als een mogelijkheid om met de fantasie de gebaande paden te verlaten, automatismen op te heffen. Dat wekt weliswaar irritatie op en zaait verwarring onder de doodserieuze, fantasieloze medemens, maar degenen zoals u en ik die er een speelse omgang met zichzelf en anderen op na houden, zouden anders wel eens kopje onder kunnen gaan. Als het spel zoek is, zal het andersoortige verdwijnen en slechts meer van hetzelfde overblijven. Dat kan men afdoen als blasfemie. Het spel richt zich inderdaad tegen de dodelijke ernst, die om offers vraagt en offers moet brengen.

Hoe zou de mimesis er in deze actuele situatie uitzien? Ik heb in dit verband een paradoxe toestand

beschreven die ik het 'bewuste zelfbedrog' genoemd heb. Het scheidt vaardigheden om met de pijn, de honger en het verlangen om te gaan. Dit ontlast de mensen niet, maar het geeft ze wel de mogelijkheid de wereld waartoe ze veroordeeld zijn niet voor de enigst mogelijke te houden. Wanneer het spel eenmaal is verdwenen, kan men alleen nog als dader of slachtoffer door het leven gaan.

*U heeft het over het fremdwerden der Welt. Zou er onder invloed van de beeldenvloed wellicht ook gesproken kunnen worden van een fremdwerden der Medien?*

Als we constateren dat de beelden er een eigen strategie op na houden en de mens de beelden niet langer instrumenteel inzet maar ze als partner dient tegemoet te treden, komt deze beeldomgang vreemd op ons over. Door de voortdurende dwang te moeten transcenderen wordt het oude onderscheid tussen de eigen, vertrouwde omgeving en de vreemde buitenwereld ondergraven. Ervoor in de plaats komt een permanente immanentie. De dialectiek tussen toeëigening en vervreemding, zoals de grote critici van de burgerlijke 19de eeuw die hebben beschreven, heeft zich dusdanig verder ontwikkeld dat het moeilijk wordt om nog langer te spreken van een onbekend 'buiten'. Te midden van deze immanentie zit de uitvinder van deze wereld en verwondert zich over de oneindig lijkende toeëigening van al dat 'buiten'. Als een tovenaer verbaast hij zich over zijn eigen succes, niet begrijpend hoe hij al die tovertrucs voor elkaar heeft gekregen. Zijn toverspreuken zijn werkelijkheid geworden. Zo'n vreemde gewaarwording komt ook over ons wanneer we de media zien uitdijen. Dat bedoel ik met het *fremdwerden der selbstgemachten Welt*. Het medialandschap is het veld waarop zichtbaar wordt in welke mate de gedane uitvindingen uit de hand lopen. Theoretici tonen een ambivalente houding over dit *fremdwerden*, soms betreuren ze het ene, en juichen ze het andere toe en vice versa. Dat heb ik ook. Het scheppen van een kunstmatige omgeving leidt ertoe dat men één ding vergeet, namelijk zichzelf. Dit uittreden uit zichzelf komt prachtig tot uitdrukking in de formulering van Hegel dat 'de mensheid zich naar buiten heeft gewerkt'. Dat is een grandioze vaardigheid die tot dusver niet bestond.

Een tijd lang heb ik de gedachte van Günther Anders aangehangen, dat men als reactie op deze zelfgemaakte wereld schaamte vertoont. Maar toen hij dat zo formuleerde had hij nog niet zulke media-ervaringen opgedaan als wij. Als we even afzien van de ernstige situatie van dit moment, zouden we kunnen zeggen dat we ons vooral kunnen verbazen over de vermogens die tot onze beschikking staan. Daar zit ongetwijfeld een element in van zelfaanbidding. Maar dat bedoel ik niet. Ik zie een opmerkzaamheid en verantwoordelijkheid, niet in morele zin, maar in vragende zin. We vragen ons niet af wat het antwoord zou kunnen zijn, maar hoe de vraag zou kunnen luiden, waarop mensen al bij voorbaat hebben gereageerd. Dat men daarop vooruit is gelopen heeft zeker te maken met de mimetische vermogens en de kracht



*outside of itself.* That is a grand skill which hadn't existed, up to then.

For quite a while, I was a follower of Günther Anders' idea that one reacts to this self-made world with shame. But when he formulated that, he hadn't had the kind of media experience which we do. Leaving aside the critical situation of the present moment, we could say that we might be especially astounded at the capabilities which we dispose of. This doubtless contains an element of self-adoration, but that's not what I mean. I see an attentiveness and responsibility, not in a moral sense, but in a questioning sense. We don't wonder what the answer might be, but, rather, what the question might be, to which people have already reacted in advance. The fact that people are a step ahead must certainly have to do with mimetic capabilities and the power possessed by the images. The ban on images that we find in the oldest writings of our culture, is, at the same time, a ban on breaking out of this traditional society. With the advent of the New Age comes a great enthusiasm for appropriating the world and making it humane with the help of images. One could say that working with images is pre-eminently human. Hans Sedlmeyer once claimed the opposite: the idea that in God's plan for creation, the characters who create the imagination don't occur. Thus, in order to give them a place, people in the Middle Ages situated images in hell. Thus, the Modern Age would be hell par excellence. The world which human beings have made for themselves, would therefore have to be branded as hell. I don't require that. I don't want to reverse the claim, either. The power of dialectics is based on reversals. If you want to depart from that, you mustn't reverse your position, you must 'paraverse' it, take up a position next to it. Paradox means 'departing from the teachings'. One doesn't contradict them, one takes up a position next to them. One doesn't stand things on their head completely, just a bit. Fantasy offers you a chance to get off the track, to oppose nature. A self made world doesn't necessarily have to wind up with *Star Wars*, this stage can be conquered. The world created for ourselves doesn't necessarily have to be destroyed because it's all our own fault. In this respect, we aren't in the same position as Goethe's sorcerer's apprentice. It isn't that we've invented things which we can't free of the curse that is on them. We haven't even understood what it is we've invented, yet. The sorcerer has to go back to school. Without forgetting about the dark side, or pronouncing everything which is happening holy in advance, we can undertake experiments with mixed feelings, experiments which were never possible, before.

*In your contribution to the collection Bildmaschinen und Erfahrung, you claim that new technologies can't be covered with one theory. What might be the element which connects the new media theories?*

The artificial world which has been created is characterized by polyvalence. It's not centered. Where could the centre lie, anyway? Practice refutes any theory, that's become obvious to me in my meetings with video artists and with radio and television makers. This doesn't mean that we should lay aside the technical apriori being

researched by Kittler. The questions he raises are of great historiographical interest, but don't apply to all periods. I would like to turn back the time machine and take a look at how the artificial world must have looked when there were no microphones or technical image reproduction. Just as in the case of the exchanging of paradigms in the natural sciences, one can't claim that earlier practices were superfluous or even wrong. That which is applicable to a special area, can't become a generalisation. We're not so far along that we can claim that video has taken over film theory. Once I've seen a lot of video art, I quit seeing anything at all. I wonder why video makes it possible once again to delve into systems of thought. Because video isn't image production, it's image destruction. Images aren't built up, they're broken down. The images are worked on, and, often, it's thought that is unleashed on them. This kind of development isn't linear, like people often think when technical innovations happen. The media move on different levels. You could indeed claim that the media give us new insights about the human body and that the order which we encounter within them might be of crucial significance for the relationship between the different media theories. What caresses the eye, pleases the ear and stimulates the tactile sense can coincide quite well in a physical reality which doesn't per se have to be portrayed on a monitor.

Language will remain in the game, as will writing.

Writing about media which lay on the other side of the written word will continue to exist, in light of the fact that reflexive capabilities develop only very slowly. An alliance comes into existence, but what supplies the inner coherence no longer needs to be 'the concept' or that one theory, or the plane upon which certain patterns are created, like the images on a tv screen or the imaginary spaces which can be entered with the help of cyberspace technology. The cyberspace which we know to date is too much oriented to imitation and attempts to create a disguised form of authenticity. It will only become interesting when video and radio makers, film makers and writers come together and distribute their knowledge. We find ourselves at present in a phase of remarkable competition between the different media, which also makes itself felt in theory. That will pass. I hope that the way out will have a physical dimension, which prescribes an order in which one expresses various time dimensions via the body. In the construction of the human world I see time emerge as a secret pattern. That's the time which we've actually lost, time in its whole extent and multiplicity. Then it will have to become clear that there's a difference between short and long time, that the duration of a human life can't be compared with that of stars, that light is not the absolute measure of all things, but that a mixture of shadow and light is absolutely necessary, that past, present and future are dimensions in time which require different media. I've never understood how one can narrate about the future. One can only narrate about the past. One can only fight with the present, a battle must be waged for it. One can't do otherwise than prophesise about the future, and, as far as that goes, I'm a strict follower of the Old Testament. Every person has gifts of prophecy, if he only knows how to mobilize the power in that direction. Words do





die beelden bezitten. Het beeldenverbod dat we in de oudste geschriften van onze cultuur aantreffen, is tevens een verbod om uit deze traditionele samenlevingen te breken. Met het aanbreken van de Nieuwe Tijd ontstaat een groot enthousiasme om met behulp van beelden de wereld toe te eigenen en een menselijke wereld te maken. Je zou kunnen zeggen dat het werken met beelden het menselijke bij uitstek is. Hans Sedlmeyer heeft eens het tegenovergestelde beweerd: in Gods plan voor de schepping zouden de figuren die het inbeeldingsvermogen voortbrengen, helemaal niet voorkomen. Om ze een plaats te geven zou men in de Middeleeuwen daarom de beelden in de hel hebben gesitueerd. Zo geredeneerd zou de Moderne Tijd de hel bij uitstek zijn. De eigen wereld die de mens geschapen heeft, zou daarom als hel gebrandmerkt moeten worden. Voor mij hoeft dat niet. Ik wil dat ook niet omdraaien. De macht van de dialectiek baseert zich op omkeringen. Als je daar vanaf wilt, moet je niet gaan omkeren, maar 'parakeren', d'r naast gaan zitten. Paradoxie betekent 'afwijkend van de leer'. Men spreekt de leer niet tegen, maar gaat ernaast zitten. Niet de zaken compleet verdraaien, maar een beetje. De fantasie biedt je de kans om uit de band te springen, tegen de natuur op te bieden. De eigen gecreëerde wereld hoeft niet per se te eindigen in *Star Wars*, dat stadium kan best overwonnen worden. De eigen wereld die geschapen is hoeft niet per se te worden vernietigd omdat het allemaal onze eigen schuld is. In dat opzicht bevinden we ons niet in de situatie van de tovenaarsleerling van Goethe. Het is niet zo dat wij zaken hebben uitgevonden die we niet van hun vloek kunnen ontdoen. We hebben nog niet eens begrepen wát we hebben uitgevonden! De tovenaarsleerling moet terug naar de schoolbank. Zonder de schaduwzijde te vergeten of alles wat er gebeurt bij voorbaat voor heilig te verklaren, kunnen we met gemengde gevoelens experimenten aangaan die nog nooit mogelijk waren.

*In uw bijdrage aan de bundel Bildmaschinen und Erfahrung stelt u dat de nieuwe technologieën niet in één theorie gevangen kunnen worden. Wat zou het verbindend element tussen de verschillende mediatheorieën kunnen zijn?*

De kunstmatige wereld die is ontstaan, kenmerkt zich door polyvalentie. Ze is niet gecentreerd. Waar zou het centrum ook moeten liggen? De praktijk weerlegt iedere theorie, dat is me bij ontmoetingen met videokunstenaars en radio- en tv-makers wel duidelijk geworden. Dat betekent niet dat we de technische apriori's, zoals Kittler die onderzoekt, naast ons neer moeten leggen. De vragen die hij opwerpt zijn historigrafisch van groot belang, maar ze gaan niet voor alle periodes op. Zo zou ik graag de tijdsmachine terugdraaien en kijken hoe de kunstmatige wereld eruit gezien moet hebben in de tijd toen er nog geen microfoons waren of technische beeldreproductie. Zoals het geval is bij de paradigmawisselingen in de natuurwetenschappen, kan men evenmin stellen dat vroegere praktijken overbodig of onnodig worden of zelfs verkeerd zouden zijn. Wat voor een speciaal gebied opgaat, kan niet veralgemeniseerd worden. We zijn





It indeed have a structure which is aimed at the future: once spoken, one must prove one's words, follow them with one's deeds. One must account for them, either to one's self or to others. The future shines through the word once spoken. Images, on the other hand, show us a special mixture of past and present. In this respect, tv is rigid: everything immediately becomes the past. The tv does not participate in the unfolding of time. To me, the microphone and sound recording equipment are an enigma. I find them provocative. One is challenged to say something which hasn't been said before, insights come into being of which one was completely unaware and which would never have surfaced in the loneliness of the study. We're rightfully witnessing the disappearance of the unidirectional, linear media theories, which are making way for a physical, multidimensional agglomeration.

*In November of 1990, you organised a conference in the Literaturhaus in Berlin with the title Das Ohr als Erkenntnisorgan — zur Anthropologie des Hörens. In light of the dominance of the eye, can we see this discussion as an attempt to rehabilitate the ear?*

To my amazement, what emerged from this seminar is that the ear isn't just a passive organ which obediently records. The idea was to do more listening than speaking. In the beginning, we were able to do so only with great difficulty, which is already an indication of how unusual it is to assign the human ear a power of its own, which isn't only subservient to thought, but also to speech. What someone has to say, is highly dependent on the extent to which he is listened to and who is listening. No pure research has been done on that. What everyone does know is that if you can't hear yourself, you can't say a single sensible word or that you can only make sentences with great difficulty. The ear specialist Tomatis from Nice ran into this problem after the Second World War. He cured opera singers by teaching them to listen better. The voice healed on its own, as the source of the singers' complaints was not their voices but their hearing. This discovery in physiology parallels the re-appearance of the Jewish oral narrative tradition in this century, in which one assumes that the ear is a tiny step ahead of what one wishes to say. The ears have a small head start on speech, so the voice can be corrected. As Rosenstock-Huessy said: if people would listen to themselves better, so much nonsense wouldn't be talked. As soon as one listens to another accurately, he also stops talking nonsense. I've tried that out with students and found it to be true.

The ear, which has been declared dead, possessed such power in the Middle Ages, but it was only used to enforce blind obedience and servility. Now that the eye has attained the peak of its capabilities and is becoming overloaded, a new chapter of reason can be opened up with the ear. It's remarkable how, from various different angles, one arrives at the point at which the eye loses itself in looking, while the ear finds itself in hearing. That's such an asymmetrical result that research into it must be promising.

translation JIM BOEKBINDER





nog niet zo ver dat we kunnen stellen dat video de filmtheorie heeft overgenomen. Als ik veel videokunst heb gezien, zie ik niks meer. Ik vraag me af waarom de video het mogelijk maakt weer in de denksystemen te duiken. Video is namelijk geen beeldproductie, maar beeldvernietiging. De beelden worden niet opgebouwd maar afgebouwd. Er wordt aan de beelden gewerkt en vaak is het denkwerk dat op de beelden wordt losgelaten. Zulke ontwikkelingen verlopen niet lineair, zoals men vaak denkt als er technische innovaties optreden. Media bewegen zich op verschillende vlakken. Je zou wel kunnen stellen dat de media ons nieuw inzicht verschaffen over het menselijk lichaam en dat de ordening die we daarin aantreffen wel eens van doorslaggevende betekenis zou kunnen zijn voor de relatie tussen de verschillende mediatheorieën. Wat het oog streelt, goed in het gehoor ligt en de tastzin prikkelt kan heel goed samenkomen in een lichamelijke realiteit die niet per se op een monitor hoeft worden afgebeeld. De taal zal in het spel blijven, net als het schrijven. Het schrijven over media die aan gene zijde van het schrift liggen zal blijven bestaan aangezien de reflexieve vermogens zich maar langzaam ontwikkelen. Er ontstaat een verbond, maar wat daarbinnen de samenhang verschaft hoeft niet langer 'het begrip' of die ene theorie te zijn, ook niet het vlak waar bepaalde patronen op ontstaan, zoals de afbeelding op het beeldscherm of de imaginaire ruimtes die met behulp van cyberspacetechnologie kunnen worden betreden. De cyberspace die we tot nu toe kennen is nog te veel op nabootsing uit en streeft naar een verkapt vorm van authenticiteit. Interessant wordt het pas als video- en radiomakers, filmers en schrijvers bijeenkomen en hun kennis laten circuleren. We bevinden ons nu nog in een fase waarin een merkwaardige concurrentie plaatsvindt tussen de verschillende media, die zich ook in de theorie doet gelden. Dat gaat wel over. Ik hoop dat de uitkomst een lichamelijke dimensie heeft, die een ordening voorschrijft waarin men via het lichaam verschillende tijdsdimensies tot uitdrukking brengt. In de constructie van de menselijke wereld zie ik de tijd als een geheim patroon naar voren komen. Dat is de tijd die we eigenlijk verloren hebben, de tijd in zijn hele omvang en veelvoud. Dan zal duidelijk moeten worden dat er een verschil bestaat tussen de korte en lange tijd, dat de levensduur van de mens niet kan worden vergeleken met die van de sterren, dat het licht niet de absolute maatstaf van alle dingen is, maar een mengeling van schaduw en licht absolute noodzaak is, dat verleden, heden en toekomst tijdsdimensies zijn die verschillende media nodig hebben. Ik heb nooit begrepen hoe men over de toekomst kan vertellen. Verhalen kan men alleen over het verleden. Het heden kan men alleen bevechten, daar moet strijd om worden gevoerd. En over de toekomst kan men niet anders dan profetie bedrijven, wat dat betreft volg ik strikt het Oude Testament. Ieder mens bezit profetische gaven, als hij de kracht in die richting maar weet te mobiliseren. De woorden hebben inderdaad een structuur die in de toekomst wijst: eenmaal uitgesproken dient men zijn woorden waar te maken en daarnaar te handelen. Men dient rekenschap af te leggen, hetzij aan zichzelf, hetzij

aan anderen. Door het uitgesproken woord schijnt de toekomst heen. Beelden daarentegen laten ons een bijzondere mengeling van heden en verleden zien. Televisie is wat dat betreft star: alles wordt ogenblikkelijk verleden tijd. De tv neemt niet deel aan het ont-plooien van de tijd. Een raadsel vormen voor mij de microfoon en de geluidsopnameapparatuur. Die werken op mij provocerend. Men wordt uitgedaagd iets te beweren wat voorheen nog niet gezegd is, er ontstaan inzichten waar men nog geen weet van had en die in de eenzaamheid van de studeerkamer nooit naar boven zouden zijn gekomen. De eenduidige, lineaire mediatheorieën zien we dus terecht verdwijnen en plaatsmaken voor een lichamenlijk, multidimensionaal verbond.

*In november 1990 heeft u een conferentie in het Berlijnse Literaturhaus georganiseerd met als titel Das Ohr als Erkenntnisorgan — zur Anthropologie des Hörens. Zouden we gezien de dominantie van het oog deze gespreksronde kunnen interpreteren als een poging het oor te rehabiliteren?*

Tot mijn verrassing kwam uit dit seminar naar voren dat het oor niet zomaar een passief orgaan is dat slechts gehoorzaam opneemt. De bedoeling was om meer toe te horen dan te spreken. In het begin lukte dat maar moeizaam, wat al aangeeft hoe ongebruikelijk het is om aan het menselijk oor een eigen kracht toe te schrijven, die niet alleen in dienst van het denken staat, maar ook in dienst van het spreken. Wat iemand te zeggen heeft, hangt sterk af van de mate waarin hij gehoor vindt en wie de toehoorder is. Daar is nog absoluut geen onderzoek naar verricht. Wat iedereen wel weet is dat als je jezelf niet kan horen, je geen zinnig woord kunt uitbrengen of dat de zinnen maar heel moeilijk tot stand komen. De oorarts Tomatis uit Nice is na de Tweede Wereldoorlog op dit probleem gestoten. Hij genas operazangers door ze beter te leren luisteren. De stem heelde dan vanzelf, aangezien de zangers niet leden aan hun stem maar aan hun hoorvermogen. Deze ontdekking op het gebied van de fysiologie loopt parallel met de joodse luister- en verteltraditie die in deze eeuw weer is opgekomen en waarin men er vanuit gaat dat het oor een fractie vooruitloopt op datgene wat men wil zeggen. De oren hebben een kleine voorsprong op het spreken, zodat de stem kan worden gecorrigeerd. Zoals Rosenstock-Huessy al zei: als men beter naar zichzelf zou luisteren, zou er niet zoveel onzin worden uitgesproken. Zodra men de ander nauwkeurig toehoort, praat hij ook geen onzin meer. Ik heb dat bij studenten uitgeprobeerd en het klopt inderdaad.

Het voor dood verklaarde oor bezat in de Middeleeuwen zo'n kracht, alleen werd het toendertijd ingezet om een blinde gehoorzaamheid, een horigheid af te dwingen. Nu het oog op de top van zijn capaciteiten is aangeland en overbelast raakt, kan met het oor een nieuw hoofdstuk van de rede worden opgeslagen. Het is opvallend hoe vanuit verschillende hoeken men op het punt terecht komt dat het oog zich verliest in het kijken, terwijl het oor zichzelf terugvindt in het horen. Dat is zo'n asymmetrische uitkomst dat het onderzoek hiernaar veelbelovend moet zijn.





DE WEST-BERLIJNSE FILOSOOF NORBERT BOLZ GENIET INTERNATIONALE BEKENDHEID ALS SPECIALIST VAN WALTER BENJAMINS *Passagen-Werk*. IN 1989 BEWEES HIJ KENNER TE ZIJN VAN DE MODERNE KLASSEKERS MET DE PUBLIKATIE VAN ZIJN BOEK *Auszug aus der Entzauberten Welt*. BOLZ BEKIJKT DAARIN HET FILOSOFEISCHE EXTREMISME TUSSEN DE TWEE WERELDOORLOGEN NIET LANGER ALS IETS DAT ACHTERAF VEROORDEELD MOET WORDEN. MET DEZE GOED UITGERUSTE BAGAGE VOL MET 19DE-EEUWSE BEGRIPPEN IS NORBERT BOLZ SEDERT ENIGE JAREN OVERGESTAPT NAAR DE WERELD VAN DE 20STE-EEUWSE MEDIATECHNOLOGIEËN. ONDERSTAAND GESPREK VOND BEGIN JANUARI PLAATS IN BERLIJN.

THE WEST GERMAN PHILOSOPHER NORBERT BOLZ ENJOYS INTERNATIONAL FAME AS A SPECIALIST IN WALTER BENJAMIN'S *Passagen-Werk*. HE PROVED HIMSELF TO BE AN EXPERT ON MODERN CLASSICS WITH THE PUBLICATION OF HIS BOOK *Auszug aus der Entzauberten Welt* (*Departure from the demystified world*). IN IT, BOLZ TREATS THE PHILOSOPHICAL EXTREMISM BETWEEN THE TWO WORLD WARS NO LONGER AS SOMETHING WHICH MUST BE CONDEMNED IN RETROSPECT. A NUMBER OF YEARS BACK, WITH THIS WELL-EQUIPPED LUGGAGE FILLED WITH NINETEENTH CENTURY CONCEPTS, BOLZ CHANGED OVER TO THE WORLD OF TWENTIETH CENTURY MEDIA TECHNOLOGIES. THE FOLLOWING CONVERSATION TOOK PLACE LAST JANUARY IN BERLIN.

In *Auszug aus der Entzauberten Welt* you deal with a very wide range of different thinkers, from Walter Benjamin and Ernst Bloch to Carl Schmitt and Ernst Jünger. For the most part, you indicate what they have in common. According to you, they all display a negativity with respect to their own time. Does this also apply to their view of technology? To what extent did they go further than simply instrumental criticism of technology?

The blind spot of thought between the two World Wars is the technological apriori of individual thought. An exception, perhaps, would be Walter Benjamin and Ernst Jünger, who show an awareness of this in some passages. Benjamin and Jünger occasionally depart from an

instrumental view of technology, which regards machines as objects which are situated in the outside world. Jünger's 'organic construction' indicates synergy between man and machine. This is a formulation which comes close to McLuhan's 'extensions' of the individual body, the senses and the central nervous system. Not 'outside', that is. The claim is still made that media are objects which one can turn off and shove into the corner. That's possible, but the function no longer has the character of a tool. Intellectuals, especially, have difficulty seeing media as prostheses. The media addicts are evidence that we aren't simply dealing with a tool here. To Lacan, these gadgets are objects which are desired, 'object lower case a', detached parts of the individual's body. In this way, the utopias of the thirties,

After a long career as lecturer in philosophy at the Freie Universität of Berlin, Norbert Bolz is now a free-lance researcher. He is a permanent participant in the publications and conferences which are initiated by the West German research project *Media and Literature Analysis* in Kassel (two such group publications are reviewed in this issue of *Mediamatic*) and is associated with the name of Friedrich Kittler (in *Mediamatic* 3 # 4 an overview can be found of Kittler's ideas). Bolz's recent work, which supplies the 'materiality of the media' with a history, might easily be seen as a part of this

## Mediamatic 6 # 1

page 31

group research. *Eine kurze Geschichte des Scheins*, a treatise about the philosophical background of the 'ancient duel between semblance and being', was recently published by the Wilhelm Fink Verlag. In this book, after a long tour through Nietzsche's works, Bolz arrives at 'digital aesthetics', a subject with which he will be occupied in the near future.

Nadat Norbert Bolz lange tijd werkzaam was als Privatdozent Philosophie aan de Freie Universität in Berlijn, is hij nu freelance onderzoeker. Hij is vaste deelnemer geworden aan de publicaties en conferenties die het West-Duitse onderzoeksproject *Media en Literatuuranalyse* in Kassel op poten zet (zie voor een bespreking van twee van zulke publicaties de boekenrubriek achterin) en waar de naam Friedrich Kittler aan verbonden wordt (zie *Mediamatic* 3 # 4 voor een overzicht van het gedachtengoed van Kittler). Het recente werk van Bolz, dat de materialiteit van de media van een geschiedenis voorziet, zou gemakkelijk gezien



## Mediamatic 6 # 1

pagina 32

kunnen worden als onderdeel van dit gemeenschappelijke onderzoek. Onlangs verscheen bij Wilhelm Fink Verlag *Eine kurze Geschichte des Scheins*, een traktaat over de filosofische achtergronden van het antieke duel tussen schijn en zijn. Na een lange rondwandeling door het werk van Nietzsche belandt Bolz hierin uiteindelijk bij de digitale esthetica, een onderwerp waar hij zich de komende jaren mee bezig zal houden.

*In Auszug aus der Entzauberten Welt behandelt u de meest uiteenlopende denkers, van Walter Benjamin en Ernst Bloch tot Carl Schmitt en Ernst Jünger. U wijst daarin vooral op hun overeenkomsten. Zij zouden allemaal een negativiteit ten opzichte van hun tijd aan de dag leggen. Geldt dat ook voor hun houding ten opzichte van de techniek? In hoeverre gingen zij verder dan een instrumentele kritiek daarop?*

De blinde vlek van het denken tussen de wereldoorlogen is het technologische apriori van het eigen denken. Misschien met als uitzondering Walter Benjamin en Jünger die zich in sommige passages van hun werk daarvan bewust worden. Af en toe verlaten Benjamin en Ernst Jünger de instrumentele kijk op de techniek waarin de machines worden gezien als objecten die in de buitenwereld zijn gesitueerd. Jüngers organische constructie duidt op een samenwerking tussen mens en machine. Dat is een formulering die in de richting komt van McLuhans *extensions* van het eigen lichaam, de zintuigen en het centrale zenuwstelsel. Dus niet ergens daarbuiten. Nog steeds meent men dat media voorwerpen zijn die men kan uitschakelen en in de hoek kan zetten. Dat kan ook wel, alleen bezit hun functie niet langer het karakter van gereedschap. Vooral intellectuelen hebben moeite media als prothesen te zien. Aan de mediaverslaafden kun je zien dat we hier niet zomaar van doen hebben met een werktuig. Voor Lacan zijn deze gadgets objecten die begeerd worden, 'object kleine a', afsplitsingen van het eigen lichaam. Zo worden ook de utopieën uit de jaren dertig begrijpelijker die verhaalden over een symbiose van machines en collectieven. Toen waren dat fantasma's, maar nu komt die vervlechting dichterbij.

*Uw boek Theorie der neuen Medien opent met een hoofdstuk over Nietzsche. Waarom ziet u uitgerekend deze Baselse oudheidkundige als een grondlegger van de mediatheorie?*





It which tell of a symbiosis of machines and collectives, become more understandable. Then, they were fantasies, but, now, that interweaving isn't far away.

*Your book Theorie der neuen Medien opens with a chapter about Nietzsche. Why do you find this antiquarian from Basel to be the founder of modern media theory?*

Nietzsche is one of the first to discuss the widely divergent meanings of the word medium. From telepathic to technical. He does that within a broad framework in which he indicates the blind spots of the second Enlightenment, which was beginning in his times. He produced a theoretical concept of the first mass medium in a pregnant sense, namely Wagner. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* is a description of the first mass medium, in my view. The analysis of the Apollonian and the Dionysian, which has always been dispensed with as having to do only with mythology, turns out to be a fairly adequate typification of the bodily condition of the media. The world of images and sounds is called into being by inner excitement and is made visible and audible by actors and musicians in a rain of images and an endless melody. Together, this causes an effect which hadn't yet been shown, in an aesthetic sense, and may rightfully be termed a *Gesamtkunstwerk*.

This can no longer be called the production of 'object art' in the strictest sense of the word, but, rather, of a mass medium which stages images and sounds and which takes possession of the spectator completely. It's a multi-media, staged event in which the spectator is absorbed into the work of art from the beginning onwards. Nietzsche emphatically points out the rebirth of the aesthetic spectator. Since classical antiquity, aesthetical reception has viewed art as alien objects which one perceived from



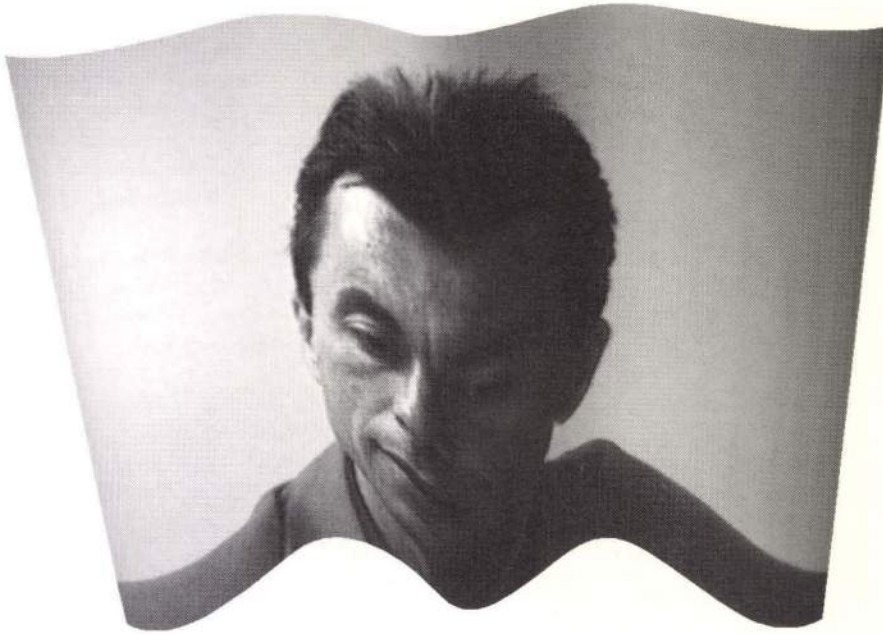
## Mediamatic 6 # 1

pagina 34

Nietzsche is een van de eersten die de uiteenlopende betekenissen behandelt van het woord medium. Van telepatisch tot technisch. Dat doet hij binnen een groter kader waarin hij de blinde vlekken aanwijst van de tweede Verlichting die in zijn tijd op gang komt. Hij levert een theoretische conceptie van het eerste massamedium in pregnante zin, namelijk Wagner. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* is in mijn ogen een beschrijving van het eerste massamedium. De analyse van het apollinische en het dionysische, die men altijd met mythologie heeft afgedaan, blijkt een vrij adequate typering te zijn van de lichamelijke mediagesteldheid. De wereld van beelden en geluiden wordt opgeroepen door innerlijke opwinding en wordt door musici en acteurs zichtbaar en hoorbaar omgezet in een beeldenregen en een oneindige melodie. Tezamen veroorzaakt dat een effect dat esthetisch gezien tot dan toe niet vertoond was en terecht een Gesamtkunstwerk genoemd mag worden.

In strikte zin is dat geen productie meer van objectkunst, maar een massamedium dat beelden en geluiden ensceneert en de toeschouwer totaal in beslag neemt. Het is een multi-mediale encenering waarin de toeschouwer van begin af aan in het kunstwerk is opgenomen. Nietzsche wijst nadrukkelijk op de wedergeboorte van de esthetische toeschouwer. Sinds de klassieke oudheid heeft de esthetische receptie kunst gezien als vreemde objecten die men vanaf enige afstand waarnam. En dan wordt onder de noemer 'roes en droom' opeens een manier van receptie opgegraven waarin niet langer die afstand tussen subject en object bestaat. Dat is paradigmatisch voor alle massamedia. Het is zinloos het verschil tussen subjecten en objecten aan te brengen. De toeschouwers worden door de voorstelling geconsumeerd. Als je nuchter leest kan de *Die Geburt der Tragödie* makkelijk herschreven worden tot een eerste theorie over de multi-mediale encenering.





At some distance. And then, suddenly, under the denominator of 'intoxication and dream', a manner of reception is discovered in which the distance between subject and object no longer exists. This is paradigmatic for all mass media. It is senseless to introduce the difference between subject and object. The spectators are consumed by the performance. If one reads soberly, one sees that *Die Geburt der Tragödie* can easily be rewritten to form a first theory about multi-medial staging.

Nietzsche later accused Wagner of having exchanged the path of multi-medial aesthetics for that of art which propagates a message. Up until now, Wagner wasn't regarded as a media artist simply because the techniques of mass communication weren't at his disposal. That was to change radically only a couple of years later, and Chamberlain was able to propose accompanying Liszt with film. This causes Nietzsche's texts to sound unreadable and archaic, while he discusses the most modern aesthetic products. His texts about Wagner can only be lifted out of this traditional context by short-circuiting them with today's media theories and by creating an interface between Nietzsche and McLuhan.

*What is the significance of following the path leading backwards from McLuhan to Nietzsche, for us?*

The significance is that only in retrospect does the genealogy of the new media become visible. A history of the individual media, of photography or of film, is not capable of that. It's McLuhan who turned the history of technology into a retrospective view of the way in which we perceive. Moreover, he made the professional literature in the area of the psychology of perception accessible, in which it is demonstrated that images are experienced not so much visually as tactilely. We cannot

Nietzsche heeft Wagner later verweten de multi-mediale esthetiek te hebben ingeruild voor kunst die een boodschap uitdraagt. Tot nu toe is Wagner niet als mediakunstenaar bekeken omdat simpelweg de technieken van de massacommunicatie nog niet tot zijn beschikking stonden. Slechts een paar jaar later zou dat radicaal veranderen en kon Chamberlain het voorstel opperen Liszt te begeleiden met film. Dat heeft als gevolg dat de teksten van Nietzsche onleesbaar worden en archaisch klinken, alhoewel hij de modernste esthetische produkten behandelt. Zijn Wagnerteksten zijn alleen uit deze traditionele context los te maken wanneer je ze kortsluit met hedendaagse media-theorieën en een *interface* tussen Nietzsche en McLuhan aanbrengt.

*Wat betekent het dat we de weg terug moeten volgen van McLuhan tot Nietzsche?*

Dat pas in een retrospectief de genealogie van de nieuwe media aan het daglicht komt. Een geschiedenis van de afzonderlijke media, van fotografie of film, is daar niet toe in staat. Het is McLuhan geweest die de geschiedenis van de techniek veranderde in een terugblik op de wijze van waarnemen. Bovendien heeft hij de vakliteratuur op het gebied van de waarnemingspsychologie toegankelijk gemaakt, waarin wordt aangetoond dat beelden niet zozeer visueel alswel tactiel worden ervaren. Het beeldenbombardement kunnen we niet afdoen als een zuiver optisch fenomeen. De geschiedenis van deze waarnemingsorganisatie is veel interessanter en die vinden we bij Nietzsche, Benjamin, bij Riegl, Wölflin en McLuhan.

Gadgets vervullen eigenlijk alleen ensceneringsillussies die altijd al voorhanden waren. Nietzsche wijst op de koppeling tussen de eigen endogene signaalproductie, die men tijdens het dromen en de roeservaring zelf oproept, en de massa-ensceneringen. Droombeelden en roeservaringen verbinden de esthetische waarneming met de massacommunicatie. Het doel is daarbij om schakelingen tot stand te brengen, niet om *messages* over te dragen. Het gaat om een grootschalige verbinding die gelegd wordt tussen het centrale zenuwstelsel en het collectief ervaren esthetische produkt.

*Maar in de theorie van begin deze eeuw bestond er toch geen verband tussen de publieke sfeer en de individuele leefwereld? De Duitse auteurs die u behandelt vormen daarop toch geen uitzondering?*

Deze auteurs uit de jaren twintig hanteren inderdaad een 19de-eeuwse opvatting van de politiek, toen er nog geen aansluiting gezocht hoefde te worden met de mediale werkelijkheid. Walter Benjamin en Ernst Jünger zijn de enigen die uit deze traditie breken en onder het voorteken van het collectivisme een nieuw begrip van politiek ontwikkelen. Benjamins reproductie-these en Jüngers *Der Arbeiter* staan beide in de context van het collectivisme, terwijl ze geschreven werden door individualisten. Het was niet langer mogelijk te analyseren vanuit de ervaring van een afzonderlijk individu. Die was onbeduidend geworden, dat had de Eerste Wereldoorlog wel aangetoond. Het burgerlijk individu wordt prijsgegeven en daarvoor in de plaats komt een collectief lichaam. In het geval van

Benjamin is dat de matrix communisme, bij Jünger is dat de mythische gestalte van de arbeider. Dag mag ons nu weinig meer zeggen, interessanter is de dwingende noodzaak die daarachter schuilgaat om een collectief lichaam te denken. Dit politieke lichaam van Benjamin en Jünger staat onder hetzelfde teken als het esthetische van Wagner en Nietzsche. Als massacommunicatie enige zin mocht hebben, dan zou je het moeten definiëren als de technische organisatie van een collectief lichaam.

*Carl Schmitt heeft de stelling geponereerd dat alle begrippen uit de politiek van theologische oorsprong zijn en in de loop der tijd zijn gesecculariseerd. Kunnen we dat ook zeggen van de begrippen die in de mediatheorie worden gebruikt?*

De vraag of er een theologie van de media bestaat, komt meteen aan de orde zodra men zich ook maar één stap verwijderd van de functionele beschrijving en gaat twijfelen aan de vrij stugge, mannelijke overtuiging dat het functioneren van het systeem een doel op zich is geworden. De theologische dimensie van de media wordt zichtbaar op het moment dat de telepatische en de elektronische media elkaar gaan benaderen. Als de aaneenschakeling van diverse media en gebruikers zo'n hoge graad bereikt heeft, komt de immaterialisering aan een kritische grens en lost alle subjectiviteit op. De 'volmaakte anonimiteit' die dan intreedt heeft als begrip zeker een theologische achtergrond. Voor Kierkegaard was anonimiteit het incognito van de negatieve theologie.

De nieuwe theologie zou mijns inziens de gestalte moeten aannemen van de gnosis. Een theologie die gebaseerd is op een absolute kennisaanspraak. Theologie wordt alleen nog getolereerd als ze de vorm aanneemt van een integrale kennis van de wereld. In de convergentie van verschillende takken van de natuurwetenschap tekent zich die integrale kennis af, rasters voor de duiding van de wereld. Tegelijkertijd zullen de oude religies terugkeren als een reactie op de aanhoudende *Entzauberung*. Ook de nieuwe media hebben een radicale desillusionering tot gevolg. De nieuwe gnosis die de *Pax Americana* met zich meebrengt, zal zich geconfronteerd zien met oude fundamentalistische religies, die zich zullen terugtrekken in afgelegen gebieden. Militante sektes die de bevolking weten te mobiliseren kunnen aansluiting vinden bij de religieuze reserves die men heeft bij de totale *Entzauberung der Welt*.

*Is Hans Jürgen Syberberg soms lid van zo'n sekte? Waarom keert deze filmer zich opeens tegen de media?*

Syberberg gelooft dat zijn eigen project bedreigd wordt door de 'gadgetlovers'. Wat hij wil is een *Durcharbeitung* van de Duitse mythe. Alexander Kluge en Hans Jürgen Syberberg zijn enkele van de weinigen in Duitsland die overtuigd zijn van de noodzaak om aan de mythe te blijven werken. Het is geen toeval dat beiden met film werken. Dat de filmer Syberberg een Wagneriaan is past natuurlijk prachtig in mijn hypothese. Het verder werken aan de mythe en de vaardigheid te begrijpen hoe de nieuwe media werken zijn voor mij twee complementaire ondernemingen. Bij ons bestaat het gevaar dat beide geparalyseerd worden. De verlichte geesten maken het mythe-onderzoek onmogelijk, terwijl de mythologie een taboe uitspreken over de nieuwe



It simply dispense the image-bombardment as a purely optical phenomenon. The history of this organisation of perception is much more interesting and we find it in Nietzsche, Benjamin, Riegl, Wölfflin and McLuhan.

Gadgets actually only effect staging-illusions which were already extant. Nietzsche points out the connection between individual endogenous signal production during dream and intoxication, and mass-staged events. Dream images and intoxication-experiences connect aesthetic perception with mass communication. The goal of this is the creation of connections, not the propagation of messages; it's to make a large-scale connection between the central nervous system and the collectively experienced aesthetic product.

*But, certainly, in the beginning of this century, no connection existed between the public realm and the world of individual experience? The German authors you deal with are no exception to this, are they?*

Indeed, these authors of the twenties employ a concept of politics from the nineteenth century, when it still wasn't necessary to search for a connection with medial reality. Walter Benjamin and Ernst Jünger are the only two who break free of this tradition and develop a new concept of politics under the precursory sign of collectivism. Benjamin's reproduction thesis and Jünger's *Der Arbeiter* were both written in the context of collectivism, even though they were written by individualists. It was no longer possible to analyse with the experience of separate individuals as a point of departure. It had become insignificant: that had been demonstrated by the First World War. The bourgeois individual is let go of and a collective body replaces it. In Benjamin's case, the matrix is communism, in Jünger's, it's the mythic form of the worker. They may mean little to us now, but what's important is the urgent need which they conceal: the need to think of a collective body. The political body of Benjamin and Jünger is of the same order as the aesthetic body of Wagner and Nietzsche. If mass communication is to have any meaning, then one should first define it as the technical organisation of a collective body.

*Carl Schmitt has proposed that all concepts of politics are of theological origin, and have been secularized in the course of time. Can we say that about the concepts which are employed in media theory as well?*

The question of whether a 'theology of the media' exists arises as soon as one takes even one step away from a functional description and begins to doubt the rather stiff, masculine conviction that the functioning of the system has become a goal in and of itself. The theological dimension of the media becomes visible at the moment at which the telepathic and electronic media begin to approach one another. When the connection of various media and its users has progressed to such an extent, immaterialisation will have reached a critical boundary and all subjectivity will dissolve. The 'consummate anonymity' which then comes about certainly has a theological background, conceptually. For Kierkegaard, anonymity was the 'incognito' of negative theology.

In my view, the new theology should take the form of gnosis. A theology which is based on an absolute claim to knowledge. Theology is only still tolerated if it takes the form of an integral knowledge of the world. The outlines of this integral knowledge, patterns for defining the world, are becoming apparent in the convergence of different branches of physics. At the same time, the old religions will return as a reaction to the continuous *Entzauberung*. The new media also carry a radical disillusionment with them. The new gnosis which the *Pax Americana* brings, will find itself confronted with old, fundamentalistic religions, which will withdraw into remote regions. Militant sects which succeed in mobilising the population can link with the religious reserves which people possess during the total *Entzauberung der Welt*.

*Is Hans Jürgen Syberberg a member of one of those sects? Why did this film maker suddenly turn against the media?*

Syberberg believes that his own project is threatened by the gadget lovers. What he wants is a *Durcharbeitung* (further development) of the German myth. Alexander Kluge and Hans Jürgen Syberberg are some of the few in Germany who are convinced of the need to continue working on the myth. It is no coincidence that both work with film. The fact that the film maker Syberberg is a Wagnerian fits perfectly into my hypothesis, of course. Continuing to work on the myth and the ability to understand how the new media work are two complementary enterprises, in my view. At present, there's a real danger of both of them being paralyzed. Enlightened minds make research of the myth impossible, while mythologists pronounce the media taboo. I think that such fears disappear if you show that media and myths overlap. I know that Syberberg is scared that his own productivity will be hindered by new techniques. That's the product of ignorance. And it's grotesque, of course, if you know the extent to which he's connected with the classic, new medium of film. He sees the *Gesamtkunstwerk* as theatrical staging and reduces the multi-medial character to theater. That is a typically conservative interpretation of Wagner. Instead of recognizing that film does indeed offer the possibility of liberating the *Gesamtkunstwerk* from old chains, he reverses the whole case and returns to the form of theater. After having begun moving in the direction of this dead end, he's allowed himself to be led into making the most insane statements.

*I suspect that Botho Strauss, with his plea for a 'primary literature', will have great influence in the nineties within the bourgeois discourse and that aversion to the media will become the dominant mentality. Don't you think that this conservative attitude will hinder media theory in its further development?*

Writers like Botho Strauss are becoming more and more conscious of the medial premises of their work and can no longer withdraw from the media. That's why they respond with a hysterical counter-reaction. They refuse interviews, stay far away from television and act as though what they write is free of secondary literature. However, if you look at their books, which I admire, by



media. Zulke angsten vallen denk ik weg als je laat zien dat media en mythen in elkaar overvloeien. Van Syberberg weet ik dat hij bevreesd is dat zijn eigen produktiviteit door nieuwe technieken aan banden wordt gelegd. Dat komt alleen door onwetendheid. En het is natuurlijk grotesk als je weet hoezeer hij verbonden is met het klassieke nieuwe medium film. Hij ziet het Gesamtkunstwerk als een theatrale encensering en reduceert het multi-mediale karakter tot theater. Dat is typisch een conservatieve lezing van Wagner. In plaats van te erkennen dat film inderdaad de mogelijkheid biedt het Gesamtkunstwerk te bevrijden van oude ketenen, buigt hij de zaak terug tot de theatervorm. Nadat hij zich in deze doodlopende richting had begeven, heeft hij zich laten verleiden tot het doen van de meest krankzinnige uitspraken.

*Ik vermoed dat Botho Strauss, met zijn pleidooi voor een primaire literatuur, in de jaren negentig een grote invloed zal hebben binnen het burgerlijk vertoog en de afkeer van de media een dominante mentaliteit zal worden. Denkt u niet dat deze conservatieve opstelling de mediatheorie zal hinderen in haar verdere ontwikkeling?*

Schrijvers als Botho Strauss worden zich meer en meer bewust van de mediale premissen van hun werk en kunnen zich niet langer onttrekken aan de media. Vandaar dat zij met een panische tegenreactie komen. Ze weigeren ieder interview, houden zich verre van de tv en doen alsof hun schrijfsels vrij zouden zijn van secundaire literatuur. Als je echter kijkt naar zijn boeken, die ik overigens bewonder, zitten ze vol met verwijzingen, bijvoorbeeld naar Lacan. In *Paare, Passanten* staat notabene een citaat uit een boek waar ik aan meegewerkt heb, *Gnosis und Politik*. De intertekstualiteit laat zich niet zo eenvoudig door een coup de force verwijderen. Tegenwoordig zijn teksten onderdeel van een mediaconglomeraat, ze zijn een moment binnen het netwerk.

Uit angst voor het verdwijnen van het schrijven komt Peter Handke met de geschiedenis van het potlood. Dat is een terugkeer naar de idyllische voorstelling dat men met het meest primitieve werktuig de eigen intuïties kan optekenen. Dat kan inderdaad, binnen een kunstmatig paradijs, dat op zijn beurt weer onderdeel uitmaakt van het medialandschap. Met potlood geschreven verhalen laten zich immers prima faxen! Zeer geraffineerd houden zij vast aan humanistische ideeën als genialiteit en intuïtie. Dat Handke zich als dichter presenteert en Strauss zich als schepper van primaire lectuur ziet, zijn uitingen van een religie van de individualiteit, die als surrogaat bij de media bijzonder goed aankomen. Zulke boodschappen worden graag gehoord. Maar er gaat geen innovatieve kracht vanuit. Die bezat Botho Strauss wel degelijk, maar vanaf *Rumour* bericht hij niet langer meer over de werkelijkheid waar wij nu in leven. De oude Opitz, onze barokdichter heeft eens gezegd: *De poëzie was altijd al negatieve theologie* en dat kan je nu ook van Handke en Strauss zeggen. Hun appel is gericht aan een klasse van Bildungsbürger, zoals de leraren die het feuilleton van *Die Zeit* lezen. Maar deze burgerlijke intelligentsia is op stervens na dood. Zij zullen vervangen worden door een polytechnische intelligentsia en mensen die een goede neus hebben voor de ware poëzie van vandaag. Dat hoeft niet per se cyberpunk te zijn. Er

bestaan geraffineerdere methoden om de vonken uit de mediawereld op te vangen. Hans Magnus Enzensberger slaagt daar soms in. De overwinning op 'de echte literatuur' is nog slechts een kwestie van tijd totdat deze verlichte humanistische clique is afgedankt. In het buitenland toont men al zelfs een ethnologische belangstelling voor deze schrijvers: kijk eens aan, er werken nog schrijvers aan de Duitse mythe!

*Is het niet merkwaardig dat uitgerekend de literatuurwetenschap, die zich met teksten bezighoudt, de fundamenten levert voor een mediatheorie?*

Een van de grootsten, Marshall McLuhan, was literatuurwetenschapper. Friedrich Kittler is dat ook. Dat heeft volgens mij te maken met een wisseling van het paradigma in de afgelopen twintig jaar. Die loopt van het structuralisme naar de vertooganalyse om vervolgens de stap naar de mediatheorie te zetten. Deze drie staan niet onverzoenlijk tegenover elkaar. Ze komen uit crisisverschijnselen voort, uit de blinde vlek die ieder denksysteem bezit. Zo heeft de vertooganalyse het structuralisme overtroffen en datzelfde doet de mediatheorie nu ook. Ze omvat het voorafgaande en levert nieuwe formuleringen van vroegere vragen. Het structuralisme om te beginnen ontdeed zich van de centrale rol van het individu. Men concentreerde zich niet langer fetisjistisch op een zender of ontvanger, maar keek naar de structuur van de taal of de ruilverhoudingen. De vertooganalyse heeft daar een aantal historische apriori's aan toegevoegd, die de transformatie van zulke structuren mogelijk hebben gemaakt. Ze heeft discontinuïteiten aangewezen en concrete dispositieven van de macht benoemd en laten zien wat er gebeurt wanneer het vertoog een verbond aangaat met bepaalde instituties. Ook toonde ze de lichamelijke van het vertoog aan zodat Nietzsches *Einschreibung* in een ander perspectief kwam te staan.

De blinde vlek van de vertooganalyse is echter de technologie. Het is fascinerend te zien hoe immuun Michel Foucault is voor de nieuwe media, alhoewel hij hun komst begroet. Ook voor de systeemtheoreticus Niklas Luhmann is het ondenkbaar dat communicatietechniek een eigen logica heeft. Het vertoog is zo immaterieel dat het niet eens te verbinden valt met alfabetische tekens. De onzichtbaarheid van het vertoog maakt zijn macht uit. Door het machtsapriori heeft de vertooganalyse de harde feiten van het technische apriori over het hoofd gezien. Omgekeerd moet ik toegeven dat de mediatheorie het gevaar loopt het machtsapriori te verwaarlozen. Op vragen die de politiek oproept heeft ze geen antwoord.

*Welke teksten geven de overgang aan van vertooganalyse naar mediatheorie?*

Aanwijzingen zijn te vinden bij Derrida, bijvoorbeeld in *La Carte Postale*, waar we vanuit de crisis van het zenden, de zending, terecht komen in een theorie van de telematische technieken. Die tekst heeft de omslag van vertoog in media op een dramatische wijze vastgelegd. Ook in *De la Grammatologie* staan enkele belangrijke passages over opslag- en archiveringstechnieken. Bovendien heeft Derrida in zijn definitie van schrift al de stap gezet van het boek naar de elektronische media. Daaruit kunnen we



£ the way, they are full of references, to Lacan, for instance. In *Paare, Passanten* there's a quote from *Gnosis und Politik*, a book I collaborated on. Intertextuality can't be removed as easily as all that, with a simple *coup de force*. Today, texts are a part of a media conglomeration, they form a moment within the network. Out of fear of the disappearance of writing, Peter Handke turns up with the 'history of the pencil'. This is a return to the idyllic idea that one can evoke one's intuitions with the most primitive of tools. And, indeed, one can, within an artificial paradise, which, in its turn, is a part of the media landscape. Stories written in pencil can be sent quite well by fax! They stick to humanistic ideas such as geniality and intuition with great refinement. That Handke presents himself as a poet and Strauss as a creator of primary literature, form expressions of the religion of individuality, which find a great deal of acceptance in the media as a surrogate. Messages like those are gladly heard. But they contain no innovative potential. Both Strauss did have potential, but, beginning with *Rumour*, he ceases to narrate about the reality in which we now live. Old Opitz, our baroque poet, once said: *Poetry always was negative theology* and one can now say the same of Handke and Strauss. Their appeal is directed at a class of *Bildungsbürger*, like the teachers who read the serial in *Die Zeit*. But this bourgeois intelligentsia is all but dead. They'll be replaced by a poly-technical intelligentsia and people who have a good nose for the true poetry of today. That doesn't necessarily have to be cyberpunk, either. There are refined methods for receiving the sparks from the media world. Hans Magnus Enzensberger sometimes succeeds in doing so. The victory over 'real literature' is just a question of time, until this enlightened humanistic clique is done for. There's even an ethnological interest in such writers in foreign countries: just look, writers still at work on the German myth!

*Isn't it strange that it's precisely literary science, which is occupied with texts, which is producing the foundations for a media theory?*

One of the greatest, Marshall McLuhan, was a literary scientist. Friedrich Kittler is, too. I think that that has to do with a change in paradigms during the last twenty years. It goes from structuralism to discourse analysis and, subsequently, makes the step to media theory. Those three are not mutually incompatible. They emerge from crisis phenomena, from the blind spot possessed by every system of thought. Thus, discourse analysis has outdone structuralism and media theory is now doing the same. It contains that which went before it and produces new ways of formulating questions posed earlier. To begin with, structuralism divested itself of the central role of the individual. One no longer concentrated fetishistically on a sender or a receiver; rather, one looked at the structure of language or the exchange relationships. Discourse analysis added a number of historical aprioris to that, which made possible the transformation of such structures. It indicated discontinuities, named concrete dispositives of power and showed what happens when discourse allies itself with certain institutions. It also showed the physicality of discourse, so that Nietzsche's *Einschreibung* could be seen from a new viewpoint.

The blind spot of discourse analysis is technology, however. It is fascinating to see how immune Michel Foucault is to new media, while he does welcome their coming. For the system theoretician Niklas Luhmann, it's unthinkable that communication technology has a logic of its own. The discourse is so immaterial that it's impossible to even connect it with alphabetic symbols. The invisibility of the discourse is its power. With the power apriori, discourse analysis has overlooked the hard facts of technical apriori. On the other hand, I must admit that media theory is in danger of neglecting the power apriori. It has no answer to questions called up by politics.

*Which texts indicate the transition from representation analysis to media theory?*

Indications can be found in Derrida, for instance, in *La carte postale*, in which his examination of the crisis of broadcasting, the broadcast, led to a theory of telematic technologies. This text dramatically embodies the shift from discourse to media. In *De la Grammatologie* there are some important passages about storage and archive techniques. Moreover, Derrida took the step from the book to the electronic media in his definition of writing. From this, we can conclude that media theory originates in a media-technological view of discourse analysis.

*What do you think will occupy media theory in the future?*

I think that media theory will retain a retrospective character for some time to come, in order to map out its own genealogy. The countless books about computers appearing today lack any historical awareness at all. Even obvious founders like Turing, von Neumann and Shannon aren't mentioned. This amnesia applies to very recent history: someone who speaks about cyberspace should at least have read Norbert Wiener's *Cybernetics*!

The task which media theory is confronted with is the transformation into computer theory, because that will certainly become the meta theory in this area. Within it, the connection will have to be made between the electronic media and the meta medium computer. One could view all of this as a retrospective task. It only becomes diagnostic when it reshapes itself into a media aesthetics and studies changing perception. This brings to mind 'scientific visualisation', in which people begin to debate with images. This is sensational when one considers that the Enlightenment, up to now, has destroyed images in order to replace them with concepts. Also, I think of the simulation techniques which densify information in such a way that you can manoeuvre through the data masses like a pilot, in a manner of speaking. There are institutions, such as the one here in Braunschweig, at NASA and at Boeing, at which research is being conducted on visual technology. In my view, they're practicing media aesthetics there.

*Is media theory based on a new aesthetics?*

Yes, it is, if you define aesthetics as the 'theory of perception'. If I'm correct, the eye absorbs 5 gigabytes per second. This is such an enormous amount that the biggest



opmaken dat de mediatheorie voortkomt uit een media-technische blik op de vertooganalyse.

*Waar zal de mediatheorie zich volgens u de komende tijd mee bezighouden?*

Ik denk dat de mediatheorie nog geruime tijd een retrospectief karakter zal behouden om haar eigen genealogie in kaart te brengen. De talloze boeken die tegenwoordig over computers verschijnen missen ieder historisch bewustzijn. Zelfs voor de hand liggende grondleggers als Turing, von Neumann en Shannon worden niet genoemd. De amnesie heeft betrekking op de meest recente voorgeschiedenis: wie het over cyberspace heeft zou toch op z'n minst de *Cybernetics* van Norbert Wiener gelezen moeten hebben?

De opgave waar de mediatheorie zich voor gesteld ziet, is de transformatie tot computertheorie, want dat zal vast en zeker de meta-theorie op dit gebied worden. Daarin zal het verband gelegd moeten worden tussen de elektronische media en het meta-medium computer. Dit alles zou je nog kunnen zien als een retrospectieve opgave. Diagnostisch wordt ze pas als ze zich omvormt tot een mediaesthetiek en de veranderde waarneming bestudeert. Ik denk dan aan de *scientific visualisation*, waarbij men begint te argumenteren met beelden. Dat is sensationeel als je bedenkt dat de Verlichting tot nog toe beelden heeft vernietigd om ze te vervangen door begrippen. Verder denk ik aan de simulatietechnieken die informatie op een dusdanige manier verdichten dat je bij wijze van spreken als een piloot door datamassa's heen manoeuvreert. Er bestaan instituten, zoals hier in Braunschweig, bij de NASA en bij Boeing, waar onderzoek verricht wordt naar visuele techniek. Voor mij beoefenen ze daar mediaesthetiek.

*Baseert de mediatheorie zich op zo'n nieuwe esthetiek?*

Ja, wel als je esthetiek definieert als de 'theorie van de waarneming'. Als ik het goed heb neemt het oog vijf gigabyte per seconde op. Dat is zo gigantisch veel dat de grootste mainframes dat op het moment net aankunnen. Met het oog kan men oneindig veel meer informatie opnemen dan met welk ander zintuig of intellectueel vermogen dan ook. Dit betekent dat informatieverwerking in de toekomst wel visueel moet zijn, omdat het oog het potentieel bezit grote hoeveelheden informatie nog zinvol te verwerken. Ook dit soort onderzoek gaat overigens terug tot de Tweede Wereldoorlog. Toen gaf de firma Boeing de opdracht om te onderzoeken wat zich eigenlijk afspeelde in het oog van een piloot die na een gevechtshandeling zijn machine op de landingsbaan neerzette. De uitkomst was dat het oog een geniale informatieverwerker is, die niet statisch maar dynamisch te werk gaat. Uit deze studies naar het opnamevermogen van informatie kan men opmaken hoe beelden vervolgens opgewekt kunnen worden en welke eigenschappen ze dienen te bezitten om optimaal 'leesbaar' te zijn.

*Voor onderzoek naar het beeld kunnen we moeilijk teruggrijpen op de filosofie. Die heeft toch altijd onder het juk van de beelden uit willen komen?*

Het argument voor een wereld zonder beelden is dat men niet meer aan denken toekomt en door de beelden overdon-

derd wordt. Ergo: de geest is pas bevrijd in een beeldenloze maatschappij. Beelden zouden in animistische praktijken worden gebruikt en dienen om de spreker te overtroeven, denk maar aan de gelijkenis van de grot van Plato, het eerste pamflet tegen de macht van beelden. De rationaliteit van het Avondland heeft in toenemende mate beelden uit de weg geruimd. Zelfs Adorno's esthetische theorie was gebaseerd op een radicale afkeer van beelden. Hij ging zelfs zover door te zeggen dat het esthetische beeld een beeldloos beeld is, d.w.z. een beeld dat van alle beeldkwaliteiten is ontdaan. Je kan dan aan Mondriaan en de abstracte kunst denken. Dit geeft goed aan in welke impasse de 20ste-eeuwse esthetiek is terechtgekomen.

Deze argumentatie gaat terug tot het bijbelse verbod afbeeldingen te maken. De beelden die de kunst voortbrengt zouden geen afbeelding mogen zijn. Kunst zou alleen dan goed zijn wanneer ze geen afbeelding toont maar zuiver en alleen voortkomt uit de eigen voorstelling. Beelden zijn eigenlijk misleidend en behoren tot de sfeer van de illusie. Niet alleen maken priesters gebruik van beelden om het volk te misleiden, beelden zouden in het algemeen de complexiteit van de werkelijkheid niet kunnen afbeelden. Denk maar aan de beroemde uitspraak van Bertolt Brecht: *Een foto van de AEG-fabriek zegt niets over de werkelijkheid van de AEG-fabriek*. Dat was dialectisch denken. Concreet wordt het pas door dialectische constructies, niet door slechts te kijken: als ik ga kijken, zie ik helemaal niets.

Het merkwaardige aan het huidige onderzoek naar *scientific visualisation* is dat het nu de rationaliteit zelf is die vraagt om uitbeelding, terwijl men er tot voor kort nog vanuit ging dat ware kennis onvoorstelbaar was: onze werkelijkheid zou daarom zo abstract zijn omdat ze onvoorstelbaar is. En dan wordt plotseling de zaak op z'n kop gezet en zegt men: om nog überhaupt kennis te kunnen conceptualiseren, moeten we het visualiseren, aangezien beelden een hogere informatiedichtheid opleveren dan de begrippen. In het fractalonderzoek en de chaostheorie kun je goed zien hoe de computer eerst beelden produceert die vervolgens worden geïnterpreteerd.

*Zegt de kunstgeschiedenis dan niets over het beeld?*

Van de kunstgeschiedenis kan je zeggen dat zij zich heeft beziggehouden met kunst die geen afbeelding produceerde, met als zondeval het realisme. Het is interessant uit te vinden in welk opzicht de realistische kunst haar eigen beelden interpreteert als constructies van de werkelijkheid. Maar de abstracte kunst levert ons meer op aangezien zij van begin af aan een construct is. Van de kunst kun je à la McLuhan zeggen dat zij geen afbeeldingen heeft gemaakt, maar de wijze van waarnemen getoond heeft. Men heeft de waarneming geschilderd en niet de waargenomen situatie. De geschiedenis laat goed zien hoe belangrijk het apriori van de waarneming is. Daarom komen mediatheoretici ook niet uit de sociologie of de filosofie, maar uit de esthetica en de literatuurwetenschap, aangezien zij een beter sensorium hebben voor de historische apriori's van de waarneming.

Als we er vanuit gaan dat in de nabije toekomst alle beelden berekend worden, zullen ook de vroegere kunstwerken die voorzien waren van een aura, elektronisch leesbaar worden en net zo goed te deconstrueren zijn. ■



✦ mainframes can only barely equal it. With the eye, one can absorb incredibly much more information than with any other sense or intellectual capacity. This means that information processing must be visual in the future, because the eye possesses the potential for processing large quantities of information in a meaningful way. This kind of research goes back to the Second World War. At that time, Boeing ordered research to be done on what actually happens within the eye of a pilot who is landing his plane after combat activities. The result was that the eye turned out to be an ingenious processor of information, which does not work statically, but dynamically. From these studies of the capacity for absorption of information, one can draw conclusions about how images should be generated and which characteristics they should possess in order to be optimally 'readable'.

*In researching the image, we can hardly resort to philosophy. Hasn't philosophy always attempted to throw off the yoke of images?*

The argument in favour of a world without images is that one no longer gets around to thinking and is swamped by images. Ergo: the mind can only be liberated in an image-less society. Images, according to this view, were used in animistic practices and served to outdo the speaker; just consider the similarity to Plato's cave, the first pamphlet against the power of images. The rationality of the *Abendland* has pushed the images aside to an ever-increasing degree. Even Adorno's aesthetic theory was based on a radical aversion to images. He even went so far as to say that the aesthetic image is an image-less image, that is, an image which has been divested of all of its image-qualities. One might think of Mondriaan and abstract art. This is a good indication of the impasse at which twentieth century aesthetics has arrived. ✦



✦ We zullen zien hoe zij reageren op hun opname in het elektronische beeldrijk. De mooiste schilderijen zijn volgens mij ontstaan in een confrontatie met nieuwe media, oog in oog met de fotografie en de film. Schilders vroegen zich af wat de gevolgen van die registratietechnieken waren voor de eigen archaische bezigheid. Zo kwam de deconstructie van hun eigen technieken op gang, een verschuiving die een nieuw perspectief opleverde en zich uitte in het pointillisme, kubisme etc. Het is te hopen dat kunstenaars de huidige technologische uitdaging aannemen. McLuhan zag de kunstenaars al verhuizen van de ivoren toren naar de controlekamer. Mochten ze dat niet doen, dan wordt hun werk simpelweg overgenomen door de makers van videoclipps.

This argument can be traced back to the biblical ban on making representative images. The images which art creates are then no longer allowed to be representations. Art would then only be considered good when it no longer exhibits representations, but represents only itself. Images are actually misleading and belong to the realm of illusions. Not only do priests employ images to mislead the people; in general, images aren't capable of representing the complexity of reality, in this view. Just consider the famous statement of Brecht's: *A photograph of the AEG factory doesn't say anything about the reality of the AEG factory*. That was dialectical thinking. Concreteness is only achieved through dialectical constructions, not simply by looking: if I simply look, I see nothing at all.

The remarkable thing about present day research on scientific visualisation is that it's now rationality itself which demands representation, while, until recently, it was assumed that true knowledge was unimaginable: our reality was thus abstract to such a degree, because it was unimaginable. And then, suddenly, the whole business gets stood on its head: in order to conceptualise knowledge at all, we must visualise it, in light of the fact that images produce a higher information density than concepts. In fractal research and chaos theory, one can see well how the computer first produces images which are subsequently interpreted.

*Does art history say nothing about images, then?*

About art history, one can say that it's been occupied with art which did not produce representation, with realism as the Fall. It would be interesting to explore the exact ways in which realistic art interprets its own images as constructions of reality. But abstract art provides us with more, as it's a construct from the very beginning. One can say about art, à la McLuhan, that it has not made any images; rather, it has shown the way in which perception took place. One painted the perception, not the perceived situation. History shows how important the apriori of perception is. That's why media theoreticians don't emerge from sociology or philosophy, but from aesthetics and literary science. They have a better sensorium for the historical apriori of perception.

If we assume that all images will be calculated in the near future, earlier works of art which enjoyed an aura will become electronically readable and just as subject to deconstruction as the others. We'll see how they react to their absorption into the realm of electronic images. The most beautiful paintings were created in a conflict with new media, in my view, eye to eye with photography and film. Painters wondered what the consequences of those registration techniques were for their own, archaic occupation. This is how the deconstruction of their own techniques came about, a shift which caused a new perspective to be created, one which expressed itself in pointillism, cubism, etc. It's to be hoped that artists take up the present technological challenge. McLuhan already envisioned artists leaving the ivory tower and taking up their places in the control room. Should they not do that, then their work will simply be taken over by the makers of music videos.

translation JIM BOEKBINDER



Imagine that there's a war... and no one is watching television. ¶ Total information radiates such availability that it evokes only pure revulsion. As *Dasein* in optima forma, it is just a bit more than life can bear. Data can never be accepted for what it is. It has to be made to resonate by means of sophisticated equipment, in order to then be processed. Player technology has to be continually updated, otherwise data succeeds in escaping and, already vegetating, sinks once again into its hard-headed silence. Wear and resilience are big issues in the world of the player and recording equipment industry. Data recorded on a magnetic tape or CD can duck behind a layer of peaceful static with lightning swiftness, and cease to be readable for the assignment of significance, listening pleasure or other forms of *smoothing*. Data can amuse only after life has been breathed into it by smooth generators. No recreation without creation. Watching the telephone or listening to film cans ceases to be entertainment; it evidences true obsession. ¶ In the period in which bulletins were still sent by sailing ship, they were granted the opportunity to ripen into reports. Data was transformed into news by allowing it to become old. Only when accompanied by opinions and commentary could the message escape the crushing remark: *What business is it of mine?* By consolidating and concentrating the mix of bulletins which came in, the editors were able to daily evoke the image of a coherent world. The substantial clothing in which ephemeral sensation was offered made it possible for the citizenry to absorb the news as a program segment of daily life. It could provoke general interest because it appeared in the guise of a regulated encroachment on the ritual of one's own existence. The news came from outside and, once inside, provided the necessary reactions, which then spread throughout the community as the stuff of conversation and there acquired the coherence needed. ¶ The acceleration of transport brought with it the 'currency principle'. More and more, absolute time determines the significance of the event. The time segment within which a message can be paraded as the theme of the day is becoming smaller and smaller. An example: on the 23rd of January 1766, the *Amsterdamsche Courant* reported that the King of Denmark was seriously ill. On the 28th of

red its collective character. The television news programs became platforms for local nationalities. The dictates of time which the programmers imposed on the people via their TV guides left one with the pleasant feeling of having made the choice one's self, when one switched on the news. Programmatic media presumed that the consumer was a subject, and thus collaborated with the makers in giving the broadcast a meaning. When data escaped these dictates and the TV became a piece of furniture, comparable with the dresser upon which the family photographs were displayed, the topical media made their entrance. They appeared as an interruption to the program. The fatal currency of the traffic (traffic report, ghost riders), was employed as a means of putting pressure on one to stay tuned - even while one is sitting at home. Life itself then came to be conceived of as a kind of traffic which had to be continued, uninterrupted. ¶ In the beginning, the news interrupted the program; then the interruption acquired a channel of its own. Currency's capacity to suggest a hierarchy of importance, in which shoving to the front is allowed, had an unforeseen consequence: the fragmentation of the media user as subject. Their capacity to choose succumbed, as far as the topical media were concerned. The equality of news and entertainment was restored when the topical media were settled on a wavelength of their own. But, at the same time, the claim that media had a universal claim to the all those between the ages of 8 and 88 was relinquished. Each minority got its own message. The idea of the market sector to be conquered thus became an integral part of the medial, and the unrestrained proliferation of channels could begin. ¶ The secret of topical media is to profile itself as a separate media in such a way that all programmatic media are temporarily tuned out. Currency's now-or-never doesn't allow itself to be combined with a lasting bond with the viewer. After a day or two of watching, to everyone's astonishment, the inflammatory character of the spontaneous news burst turns out to have a staged 'show character' par excellence. Anyone in search of background information is better off reading a book or chatting with the neighbours. Currency and news are mutually exclusive. As soon as the topical media start broadcasting live press conferences, which journalists must make news of later, the inter-

versions in detail? When the public has been placed permanently in the position of the journalist, the viewer will have to continually switch channels in order to finish up their report on time. In this way, viewing time is actively made use of. ¶ Refuse was always purely an object. One of the promising consequences of the nonsensical urge to consolidate the data which has been gathered into an end product (like this nicely designed quarterly) is the continual creation of refuse. Nobody needs to read those quarterlies, because everyone knows which programs they've been made with. But what loses its meaning, regains its secret. Superfluous media have restored their silence. It's the nature of data that it evokes the suspicion that it is manifold. It's always found in groups. Data can operate by itself, but can't be received. Every piece of data counts and retains its idiosyncratic character. Data can't just be addressed: first, one must know which language it speaks. Looking at data means making it into objects: refuse. ¶ Topical media are media in progress. They're no longer capable of producing ready-made features; they wander about in the raw material. Now, the avant-garde of hard information is reconnoitering the next phase, in which it's accepted that end products are superfluous. They are busy, obsessively testing out the data-vacuum cleaners which they've developed in their labs. The collection, attraction, picking up, tapping, clipping out, copying, categorising, storage, re-grouping and especially the saving of data is their calling in life. Completely in line with the sovereign media, they no longer need an audience in order to work over their subjects. They're amazed at the inexhaustibility of their data sources. Just as in the traditional computer societies, they carry out the ritual in which the surplus of data which the society produces is extinguished. But this anthropological view of archaic mechanisms of reconciliation overlooks the fact that the whole of society is saddled up with this refuse problem: there is a great danger that the quantity of data will exceed its critical mass and explode. And handfuls of priests with their data vacuum cleaners can do little to combat the danger of crucial data-carriers going up in flames. ¶ Miniaturisation of data storage is not the solution to the overload which menaces; it contri-

Mediamatic 6 # 1

pagina 42

January, it reported that *Copenhagen is sunk into bitter Mourning, because their beloved monarch has been torn from among them by Death*, while, in fact, he died on January the 14th. Thus, the moment of the monarch's death lasted two weeks. ¶ Telematics has won a crushing victory over this regime of the interval and relating what is happening elsewhere has become a never-ending story. The reports are no longer delivered in portions; they form a constant stream which is oriented to local time. News no longer reaches you: it's permanently present. It no longer occupies a fixed place among the day's duties; rather, it can be brought in whenever desired. ¶ Previously, the programmed media restricted the idiosyncratic scheduling of one's day. They could make a 'news aura' rise up around information by selecting it, saving it up and clothing it in such a way that the ritual digestion of world wide titbits re-acqui-

val in which something can still become news has been destroyed: we see the journalists leaving the room in order to call through what we've just finished watching. ¶ When we're able to follow the work of world-renowned writers on bulletin boards, as they write their prize-winning novels, to watch the shooting of a Hollywood film which will be broadcast as an evening-long show many months later, when telephone conversations between world leaders are plugged directly into the transmitters, when we can follow the studio takes of a world-famous musician's CD live on the radio and when the only reports we see are about the way in which reports are pieced together, then the end product will appear so much later than the actual item that it can be shoved aside as refuse. Who will take the trouble to buy a disk if we've all just spent months listening to the recording of the new numbers and have discussed the various

butes to its amplification. Compressed micro-data continue to be objects which can strike back. Just like material refuse, data can't be destroyed, but only relocated. The ecological answer, data prevention (*prevention is better than storage*) leads inexorably to the creation of media-free zones à la Gulag archipelago and a pedagogical form of censorship which may erase data-intensive periods from history, for example. All of these solutions are conceivable, therefore outdated. Only the strategy of data recycling, the re-routing of information into events and phenomena before it can once again be turned through the wheels of the mythical view of history, offers some prospect of an effective aversion of the data-growth which is immanent. Maybe we should have let data go its own way, and entrusted it to itself without any guidance or signification from outside. ¶

translation JIM BOEKBINDER



# Panic Word Processing

OF HOE RED IK MIJN BOELTJE UIT HANDEN VAN DE DIGITALE BRUTALITEIT VAN DE McHUGH

♦ OR HOW DO I SAVE MY BELONGINGS FROM THE DIGITAL BRUTALITY OF THE McHUGH

*Singer*

*Singer*

**Mediamatic 6 # 1**

*sewing machine*

page 43

*Hear*

*Hear*

*Floris Jespers bought a*

*Singer machine*

*(...)*

*he has a right to*

**SINGER SEWING MACHINE IS THE BEST**

*(...)*

PAUL VAN OSTAIJEN<sup>1</sup>

♦ The real academic-literary postmodern culture must have started in the card-index. Not in the notes of writers such as Joyce or Pound, of course, but with the

delivery men, the literature-expert interpreters and the glorious results of their card-index fetishism. But how, in God's name, was it possible

that complicated puzzles such as *Finnegans Wake*<sup>2</sup> or *Cantos*<sup>3</sup> were written without the use of a contemporary word processor? Phenomenal memory, boundless

<sup>1</sup> Paul van Ostaijen  
*Huldedicht aan Singer* 1963

<sup>2</sup> James Joyce *Finnegans Wake* 1965

<sup>3</sup> Ezra Pound *Cantos* 1972

De echte universitair–litteraire postmoderne cultuur moet in de kaartenbakken een begin hebben genomen. Niet in de aantekeningen van schrijvers als Joyce of Pound natuurlijk, maar bij de bezorgers, de litterair wetenschappelijke interpretatoren en de glorieuze resultaten van hun kaartenbakkenfetisjisme. Maar hoe was het in godsnaam mogelijk een zo gecompliceerde puzzel als *Finnegans Wake*<sup>2</sup> of *Cantos*<sup>3</sup> te schrijven zonder gebruik van een hedendaagse tekstverwerker? Een fenomenaal geheugen, een onbegrensde litteraire creativiteit en vooral een onbeschaamde brutaliteit verklaren niet alles. Al de valkuilen, de dubbele bodems en hermetische raadsels die Joyce en Pound als een zelfbewuste opgave aan hun lezers voorleggen! Ook als je degenen die deze cryptogrammen professioneel ontsluiten, als bijziende, monomane, iedere eigen creativiteit ontzegde zeloten veroordeelt, kun je toch niet voorbij aan hun wetenschappelijke monnikenarbeid. Alsof hun werk een integraal onderdeel vormt van het origineel. Een revérence vol van ironie, in vergelijking met het echte talent en de energie die door Joyce en Pound zelf in hun werk is geïnvesteerd. Want wie er echt wat aardigs mee wil, is toch al gauw veroordeeld tot het soort bijna briljante improvisaties op het oeuvre van de meester in de trant van Hugh Kenner, en dat zijn toch niets meer dan aangename exercities van een parasieteneter op de huid van de rhinocerosen.

Mijn favoriete extract uit vele uiteenlopende voorafgaande studies is die van Ronald McHugh.<sup>4</sup> Alle 628 pagina's van de originele *Wake* volgt hij op de voet, ieder woord dat een verklaring behoeft vinden we, met uitleg terug. Het geheel oogt op het eerste gezicht als het levenswerk van een dichter in de modernistische traditie van Ezra Pound. In feite werkt het in een zelfstandige lezing ook zo. Je kunt het lezen van de *Finnegans*, al heen en weer springend tussen het origineel en de verklaring, niet lang volhouden. Maar als je bladerend in McHugh ergens in geïnteresseerd raakt, is

het gewone praktijk dat je hem bladzijde na bladzijde blijft volgen, als regels uit een zelfstandig gedicht. Geen *Barbarberalfabetten* zo leuk als dit McHughen. Alsof de natuurlijke aantrekkingskracht van het genie aan onze aandacht onttrokken wordt door de waterverfkleurtjes van de misdienaar.

Ergens in het hart van iedere pc zit een vergelijkbare classificeerder. Er zit een McHugh in je Macintosh verstoppt die je werk met de egards als was het de regelrechte voortzetting van *Finnegans Wake* behandelt. Alsof het geheiligde teksten zijn, waarvan de zwakheden wel door hem opgevangen zullen worden. Ik weet niet hoe hij eruit ziet, maar zijn karakter heeft de hardnekkigheid van de Joyce–vorsser. Bij de eerste kennismaking vond ik hem vriendelijk en beleefd, een tijd lang liep ik aan zijn hand, maar nu begint bij mij een vermoeden van een complot te rijzen.

De pc is een alles vergoelijkende spiegel. Het venster waar je aan verslaafd ben geraakt, met daar binnenin die McHugh, als een hedendaagse, natuurlijke omkering van het geheim van Dorian Gray. Hoewel de lineaire lijn van de klassieke retorica in de pc nauwelijks meer betekenis heeft, moet hij ons werk toch altijd weer lineair op het venster projecteren. Zo veel tijd en energieverpillering voor zo weinig resultaat! Maar hij slooft zich uit om zijn digitale wezen in onze lineaire denktrant om te zetten omdat hij weet dat zijn wraak zoet is. In zijn dagelijkse contact met ons herkent hij ons in de snel verouderende slaven die zich aan zijn alsmaar verjeugdige gezicht hebben uitgeleverd. Een hedendaagse beeldreligie met hem als de geest in de machine die in het schelle licht van het venster onze onvolkomenheden opzuigt en daar al faceliftend een mooi plaatje van maakt. De narcistische ik–generatie kijkt in het spiegelbeeld dat de pc haar voorhoudt en waant zich haars gelijke. En zoals Ronald McHugh ons de blik op Joyce ontnemt (die ons overigens op zijn beurt het natuurlijke zicht op God wegneemt), zo ontnemt de pc ons iedere reële inschatting van ons eigen kunnen.

Een Singer?

jawel  
jawel jawel jawel ik zeg het u een  
Singer  
versta–je geen nederlands mijnheer  
*Circulez*

Wie vóór de kunsten kiest, zich tegen de aanspraken van de wetenschappen op de literatuur verzet, en al evenmin iets met de postmoderne ontwikkelingen op heeft, kan met een pc niet altijd even gelukkig zijn. Ons schrijven is niet veel anders dan een weerspiegeling van de traditionele retoriek, in een modern jasje op onze hedendaagse wereld beproefd. Zo denken wij nog eenmaal de eenheid van de traditie, de kracht van argumenten van de lineaire traditie in te zetten in het culturele debat, als verdediging van de oude boekenwereld tegen de digitale structuur van een McHugh.<sup>5</sup> Waarschijnlijk zullen er tussen schrijver en machine weinig duidelijk wederkerige uitwisselingen zijn. Alsof wij de litteraire uitdaging die McHugh iedere computergebruiker stelt hardnekkig willen inperken. Toch is het zo dat veel van de computervirussen een geschiedenis achter de rug hebben die je heel gemakkelijk tot een litterair model terug zou kunnen voeren.

De eerste virussen die mij onder ogen kwamen, zaten verborgen in *Omtrent Deedee* van Hugo Claus. Ze hadden zich genesteld in het verhaal van een familiereünie ten huize van de parochiegeestelijke Deedee.<sup>6</sup> Ogenscheinlijk domineert Deedee het gebeuren, of anders wel Claude, het zwarte schaap van de familie, een onderdrukte travestiet, die zich opknoopt en zo de gebeurtenissen in retrospectief in een ander perspectief zet. Claus ondermijnt het gebruikelijke lineaire verhaal en laat telkens vanuit verschillende figuren de gebeurtenissen de revue passeren. In een ogenscheinlijk alledaagse stijl geschreven, zien we de tekst al snel evolueren tot een taalexperiment dat verdacht veel lijkt op het resultaat van een binnengedrongen virus. Je zou het een 'vensterroman' kunnen noemen, in retrospectief ook. Zin voor zin, woord voor woord, onthult *Omtrent Deedee*



♦ literary creativity and above all shameless brutality do not explain everything. All those pitfalls, hidden meanings and hermetical riddles that Joyce and Pound present to their readers as a self-conscious task! Even if you condemn the people who unravel these cryptograms professionally as short-sighted, monomaniacal zealots, deprived of any creativity of their own, you still cannot ignore their scientific drudgery. It is as if their work has become an integral part of the original. A curtsey full of irony, in comparison to the real talent and the energy invested in their work by Joyce and Pound themselves. Because, those who really want some fun out of such works, will soon be condemned to the kind of almost brilliant improvisations on the work of the master in the manner of Hugh Kenner and, indeed, those are nothing more than the pleasant exercises of a parasite eater on the skin of the rhinoceros.

My favourite extract out of many different previous studies is that of Ronald McHugh.<sup>4</sup> All 628 pages of the original *Wake* are followed meticulously, we find back each word needing clarification. At first sight, it all looks like the life work of a poet in the modernist tradition of Ezra Pound. Read independently, it does in fact work in that way, too. The task of reading *Finnegan*, jumping to and fro between the original and the explanation, is impossible to endure for long. But when, leafing through McHugh, you become interested in something particular, it is quite normal to follow him page after page, like the lines of an independent poem. Much more fun than *Barbarberalphabetting*, this *McHugging*. As if the natural appeal of the genius is withdrawn from our attention by the water-colours of the altar boy.

Somewhere in the heart of every pc, there is a similar classifier. A McHugh is hiding in your Macintosh and treats your work with the kind of respect due to a direct continuance of *Finnegans Wake*. As if your texts

were sacred, and he enjoys taking care of the shortcomings. I do not know what he looks like, but he has the tenacity of the Joyce-explorer in his character. When we first met, I found him friendly and polite, and for a time I followed his lead, but now I am beginning to suspect a conspiracy.

The pc is a mirror that glosses over everything. The window that you have become addicted to, and inside lurks that McHugh, as a contemporary, natural inversion of the secret of Dorian Gray. Although the linear line of classic rhetoric has lost virtually all meaning in the pc, time and again he still has to project our work onto the screen along the same linear lines. Such a waste of time and energy, for so little result! But he bends over backwards to convert his digital being into our linear manner of thinking, because he knows that his revenge will be sweet. In his daily contact with us, he identifies us in the rapidly aging slaves who have given themselves up to his ever rejuvenating features. A contemporary image religion, with him as the ghost in the machine, sucking up our imperfections in a continuous face-lift to present a pretty picture in the glaring light of the screen. The narcissist Me-generation looks into the mirror that the pc holds up to it, and thinks it can compare to it. And just as Ronald McHugh blocks our view of Joyce (who, for that matter, in turn blocks our natural view of God), the pc deprives us of any realistic assessment of our own abilities.

A Singer?  
yes indeed  
yes, oh yes, oh yes indeed, I am  
telling you, a Singer  
don't you understand your own  
language, dear sir  
Circulez

Those who come out in favour of the arts, who resist the claims of science on literature and do not care much either for postmodern

developments, cannot be whole-heartedly happy with a pc. Our writing is not much more than a reflection of traditional rhetoric, tried out in a modern wrap on today's world. That is why we would once more bring the unity of tradition, the force of arguments of the linear tradition, into the cultural debate, as the defense of the old world of books against the digital structure of a McHugh.<sup>5</sup> Between writer and machine, there will probably be few clearly mutual exchanges. As if we were stubbornly trying to curb the literary challenge that McHugh is posing to every computer user. Still, it is true that many computer viruses have a history that could easily be traced back to a literary model.

The first viruses I ever encountered were hidden in *Omtrent Deedee*, by the Flemish writer Hugo Claus. They had nestled themselves into this story of a family reunion in the home of the parish priest Deedee.<sup>6</sup> At face value, Deedee dominates the event, or else it is perhaps Claude, the black sheep of the family, a covert transvestite who hangs himself, thereby retrospectively putting the events into a different perspective. Claus undermines the usual linear story and lets the occurrences file past from the point of view of one character after another. Written in a seemingly commonplace style, the text evolves in front of our eyes into a linguistic experiment which suspiciously resembles the result of a virus invasion. You could call it a 'window novel', in retrospect also. Sentence by sentence, word by word, *Omtrent Deedee* reveals itself as a text which seems to be composed as a function in a computer programme, applying itself to little else than continuously calling up one symbol after another. The entire novel anticipates the Macintosh's window culture, or that of the other, more recent, Windows programmes. Sentences like unfolding ranges of images, with simultaneously built-in disappearance commands. The

5 Zou een overweldigend conservatief boek als

J.P. Guépins

*De Beschaving* (1984) niet gewoon op een computer geschreven zijn? En zo ja, heeft de schrijver zich daarvan wel eens de consequenties voor zijn eigen werk gerealiseerd? / Imagine, an overwhelmingly conservative book such as J.P. Guépin's

*De Beschaving*

(Civilisation) (1984) was quite simply written on a computer! And if so, is the author aware of the consequences for his own work?

6 Hugo Claus *Omtrent Deedee* 1963



7 Paul van Ostaijen,  
Theo van Doesburg,  
Lucebert en Hans  
Faverey

8 Karel van Mander *Den  
grondt der edel vrij  
schilder-const* uitgegeven  
en van vertaling en  
commentaar voorzien  
door Hessel Miedema,  
1-11, Utrecht 1973.  
Hessel Miedema *De  
terminologie van Philips  
Angels Lof der  
Schilder-const* (1942)  
1975

## Mediamatic 6 # 1

pagina 46

zich als een tekst die gecomponeerd lijkt als een functie in een computerprogramma die zich op niet veel anders toelegt dan het voortdurend oproepen van het ene na het andere symbool. De hele roman anticipeert op de venstercultuur van de Macintosh, of van de andere, latere, window-programmeringen. Zinnen als zich ontvouwende beeldenreeksen, met daarbij tegelijk ingebouwde verdwijningscommando's. De lineaire structuur is ondergeschikt aan losse, zich ontvouwende en tegelijk weer dichtklappende voorstellingen. Claus genereert in die snelle opeenvolgende en gelijktijdig elkaar tegensprekende bewerkingen een hoog emotionele betekenis.

In de manier waarop we met onze PC werken, regeert op alle niveaus het knippen en opnieuw bijeenlezen, het monteren en het uittrekken. Een vorm van *Barbarberalfabetten*, de wat kinderlijke praktijk van het tijdschrift *Barbarber* in de jaren zestig, als een vulgaire variatie van Pounds dichtelijke praxis. Maar anders dan deze poëtische werkwijze, en de oorspronkelijk bezielende uitgangspunten, is bij McHugh het rationele denkraam van de rekenmachine bepalend. Met dit soort barbarismen als instrumentele uitdaging heeft de PC het op onze creativiteit gemunt. Wie met de commando's gaat werken, raakt er al snel verslaafd aan en onderschat op een fatale wijze de kracht van de tegenstander.

Is het werk van onconventionele dichters nog te lezen en te interpreteren zonder de terminologie van de PC? Hoe simpel de gedachten erover ook zijn (*de tekstverwerker als een spiegel van het menselijk brein, is niets anders dan wat dat brein erin stopt*), de interpretatieve mogelijkheden van de tekstverwerker geven wel degelijk inzicht in de genesis van het dichtwerk. Maar wel anders dan in de conventionele tekstanalyse van gedichten, waar raadselachtige gegevens een psychologiserende of een anderszins mystificerende uitleg krijgen. Hoeveel gevaarlijker zijn de verleidingsstrategieën van de PC!

De programmering van Joyce en Pound kan op uiteenlopende manieren geanalyseerd en in beeld

gebracht worden. Joyce en Pound hebben er natuurlijk om gevraagd, ze hebben hun werk als het ware geschreven om juist ook aan een kwantitatieve analyse onderworpen te worden. Maar de universitaire industrie maakt er soms een ware slachting van. Van het te onderzoeken lichaam blijft in dit perspectief vaak niet veel meer over dan het beeld van de vivisectie op een artistiek lichaam als wraak op eigen falen. Ik heb het gevoel dat de McHugh hetzelfde met ons voorheeft. Wie het talent van een Claus mist om de PC vóór te zijn, of wie niet zo naïef is als Guépin, zal gemakkelijk in deze val lopen.

McHugh is trouwens al veel langer onder ons werkzaam, heeft zijn eerste besmettingen al in een verder verleden overgebracht. Zelden een zuiverder exemplaar gezien dan in de kunsthistoricus Hessel Miedema. Wat in de studies van Miedema jarenlang een stille vennoot is geweest, met een lange incubatietijd, is door de McHugh in de PC plotseling geactiveerd. Miedema heeft de teksten van Karel van Mander en Philip Angel, als het ware met de eigen hand, onderworpen aan de gebruikelijke retorisch-wetenschappelijke pretenties.<sup>5</sup> Het werk van een maniak die monomaan en in eenzaamheid zijn wraak op de creatieve mens neemt door hem aan de steriele wetenschappelijke regels te onderwerpen. Wie de uiteindelijke vernietigingsdrang die de McHugh met ons voorheeft in een schrille belichting wil zien, bladere dit werk van wetenschap eens door. De messcherpe, steriele wapens ingezet op het jaloers bewerkte lichaam van Van Mander. Als een Miedema in travestie laat McHugh zijn systematische geest los op de aan hem toevertrouwde teksten. Als een verdwaasde wetenschapper ziet hij het verschil tussen de ene en de andere tekst niet, en brengt zo het klassieke idee van kwaliteitsverschillen terug tot een vorm van bureauordering en kaartenbakkenfetisjisme. De rekenmeester die er met de inspiratie vandoor gaat. Wetenschappelijke mierenarbeid gesublimeerd tot een tot in het waanzinnige voortgedreven acribie die er uiteindelijk op uit

is het werk leeg te zuigen en leeg achter te laten. Jaloerie die erop uit is een werk van dichtelijke inspiratie te verdelgen onder het mom van wetenschappelijke interesse. Wetenschap als een crime passionnel. Wat een maskerade!

De lineaire retorica, circulaire bewegingen, fragmentatie, het zijn bewerkingen die de tekstverwerker zich gemakkelijk heeft aangeleerd. De differentiatie is ook zo'n perfect door hem toegepaste techniek. Langzaam maar zeker besmet de PC de literaire cultuur als de ultieme classificerende van het artistieke goed tot steriele rijtjes, de patholoog-anatoom van ons artistieke en culturele erfgoed. Wrede artificiële intelligentie die demystificeert.

Cultuur is natuurlijk altijd een kwestie van crisesmanagement geweest. De voorschriften, de manifesten, de voorstellen, de grote teksten hebben juist hun kracht vaak behouden omdat ze een vorm van zekerheid geven die in de dagelijkse praktijk nu eenmaal ontbreekt. De voorschriften voor het goede gedrag die Castiglione schreef, de schildersleerboeken van Karel van Mander of Philip Angel, het zijn aanbevelingen voor crisesmanagement toen kunst, leven en filosofie nog een samenhangend beeld vertoonden. Een dergelijke visie lijkt in onze dagen onmogelijk, kan alleen nog van een nostalgische signatuur zijn. De therapieën voor artistieke ziektes zoals Geerten Meysing (Joyce & Co) heeft geformuleerd als een allerlaatste poging die samenhang in leven en denken te suggereren, is uiteindelijk gestrand op een besef dat de scheiding tussen leven en kunst definitief is.<sup>9</sup> Ook Meysing werkt met het leerboek van Van Mander, het verschil met Miedema is dat Meysing een artistieke inblazing stelt tegenover het chirurgische ontleedmes. Meysing erkent het falen van klassieke instructies voor een hedendaags kunstwerk en trekt daaruit zijn conclusies. Waarschijnlijk verschillen de klassieke instructieboeken niet eens zoveel van die van de programmeringen via de computer. Beide zijn in principe afhankelijk van een buiten onze eigen persoonlijkheid opgestelde regeling, die aan onze



◆ linear structure is subordinate to separate images which unfold, then immediately slam shut. In these quickly successive, and at the same time contradictory, treatments, Claus generates a highly emotional meaning.

The way in which we operate our PCs is governed at all levels by cutting and joining up again, by montage and taking apart. A form of *Barbarberalphabetting*, the somewhat childish practice of the Dutch literary journal *Barbarber* in the Sixties, a kind of vulgar variation on Pounds poetic praxis. But in contrast to this poetic way of working, and its originally inspiring starting points, the McHugh-method is determined by the rational brain frame of the calculator. With this kind of barbarism as an instrumental challenge, the PC is after our creativity. Once you begin to work with the commands, you will soon become addicted to them and fatally underestimate your opponent's strength.

Is it still possible to read and interpret the work of unconventional poets without the terminology of the PC?<sup>7</sup> However simple the ideas on it may be (*the word processor, as a mirror of the human brain, is nothing more than what this brain puts into it*), the interpretative possibilities of the word processor do, indeed, give an insight into the genesis of the poem. But in a way that is different from the conventional text analysis of poems, where enigmatic information is provided with a psychologising or otherwise mystifying explanation. How much more dangerous are the seductive strategies of the PC!

The programming of Joyce and Pound can be analysed and perceived in many different ways. Of course, Joyce and Pound asked for it, they wrote their work, as it were, specifically also to be submitted to quantitative analysis. But the academic industry sometimes turns the analysis of their work into a real blood bath. In this

perspective, it often leaves us with not much more of the body to be examined than the picture of the vivisection on an artistic entity, as the revenge for the researchers' own failure. I have the feeling that the McHugh has the same in store for us. Those of us who lack the talent of a Claus to stay one step ahead of the PC, or are not as naive as Guépin, will easily fall into this trap.

McHugh, for that matter, has been among us for much longer than we realise, he caused his first contaminations a long time ago. I have seldom found a purer example than in the art historian Hessel Miedema. What for years on end had been a dormant virus in Miedema's studies, with a long incubation period, was suddenly activated by the McHugh in the PC. Miedema, as if with his own hands, submitted the texts of Karel van Mander and Philip Angel to the usual rhetorically scientific pretension.<sup>8</sup> The work of a maniac, monomaniacally and in solitude taking revenge on his creative fellow man, by submitting him to the sterile rules of science. Those who wish to see the ultimate destructive drive of the McHugh revealed in shrill exposure, should take time to leaf through this work of science. The razor-sharp, sterile weapons brought in for the jealous dissection of Van Mander's body. As a Miedema in disguise, McHugh unleashes his systematic brain on the texts entrusted to him. As a bemused scientist, he does not see the difference between one text and another, thus reducing the classic idea of differences in quality to a form of desk ordering and card-index fetishism. The auditor running off with the inspiration. Scientific quibbling, sublimated into a crazily spurred-on meticulousness, eventually bent on sucking the work empty and leaving it behind in that state. Jealousy, bent on destroying a work of poetic inspiration, under the pretext of scientific interest. Science as a *crime passionnel*. What a masquerade!

Linear rhetoric, circular movements, fragmentation, these are techniques that the word processor has easily mastered. Differentiation is another one it can carry out to perfection. Slowly but surely, the PC is contaminating literary culture, as the ultimate classifier, turning items of artistic value into sterile columns; the pathologist of our artistic and cultural inheritance. Cruel artificial intelligence bent on demystification.

Of course, culture has always been a matter of crisis management. The rules, the manifests, the propositions, the great texts, have often preserved their strength precisely because they provide a form of security simply lacking in everyday practice. The rules for good behaviour written by Castiglione, the painters' manuals by Karel van Mander or Philip Angel, are the recommendations for crisis management from a time when art, life and philosophy still presented a coherent picture. In our time, such a vision seems impossible, could only be of a nostalgic nature. Therapies for artistic disease, such as those formulated by Geerten Meysing (Joyce & Co) in a final attempt to suggest this coherence of life and thinking, eventually foundered on the awareness that the separation between life and art is irrevocable.<sup>9</sup> Meysing, too, works with Van Mander's manual; the difference between him and Miedema being that Meysing used artistic inspiration instead of the surgeon's scalpel. Meysing acknowledges the inadequacy of classic instructions for a contemporary work of art, and draws his conclusions. The classic manuals are probably not really very different from those for computer programming. Both are primarily dependent on an arrangement designed outside our own personality, an arrangement which has to give shape to our desires and aspirations. As an outsider taking pity on us, arranging our thoughts, directing our wishes. But whereas the old instruction manuals defend an openly controllable pattern of

9 Joyce & Co Erwin  
1974; Michael van  
Mander 1979; Cecilia  
1986

10 Castiglione *The Book  
of the Courtier* 1978

## Mediamatic 6 # 1

page 47



11 Von Clausewitz  
*Von dem Kriege* 1957

12 Lucebert *Gedichten*  
1948—1963, 1965

13 Gertrude Stein  
*How to Write* 1968

verlangens en strevingen vorm moet geven. Als een buitenstaander die zich over ons ontfermt, onze gedachten ordent, onze wensen in banen leidt. Maar waar de oude instructieboeken een voor iedereen controleerbaar denkpatroon verdedigen, heerst in het hart van de pc een strategisch inzicht dat ons ontgaat. Castiglione instrueert voor de duur van het geschrift, voor de duur van onze lezing.<sup>10</sup> De pc bespioneert ons voortdurend, leert onze idiosyncratische wereld kennen, leert erop reageren. Wij daarentegen staan met lege handen, leveren ons heil en onze ziel aan hem uit. Het geheim dagboek trekt hij naar zich toe en ontfermt zich erover. De dichterlijke inspiratie lijkt eigenlijk geen verband te houden met de programmeringen, maar natuurlijk is het tegendeel het geval. Het gaat erom hoe uitdagend de analogie van de digitale werking van de computer met ons brein is. De instructies van de programma's, wiskundig geformuleerd, digitaal geprogrammeerd en uiteindelijk verbaal geformuleerd, laten de geest van de gebruiker niet onberoerd.

De klassieke cultuur heeft haar retorica, in de sfeer waarvan wij nu onze culturele bagage ordenen, altijd met eigenlijke en oneigenlijke middelen verdedigd en opgelegd. Een retorica die in zekere zin in Hegel haar hoogtepunt heeft bereikt. Hoe vaak er deze eeuw ook storm tegen is gelopen, geen middel is in staat gebleken het bouwwerk zo definitief aan te vallen als dat in de programmeringen van de computer gebeurt. Zelfs Von Clausewitz' betoog over de oorlog kan ons in het gevecht met de McHugh niet van dienst zijn. Geschreven als een variatie op de klassieke esthetische traktaten, wordt het hier tot een artistiek-litterair werk teruggebracht dat alleen nog retorische zegingskracht heeft.<sup>11</sup> Onze McHugh onttrekt de oorspronkelijke intenties aan het boek, verplaatst het slagveld naar de schijven en het geheugen van de computer en ontmantelt de lineaire coderingen in digitale informatie. De logische regels, structuren, gebruiken en normen worden plotseling, als in een onverwachte, reinigende storm, ondermijnd. Een overvloed aan mogelijkheden,

waarin voorlopig nog geen orde is te onderscheiden, de verwarring van een schijnbaar literaire chaos, digitaal volkomen doordacht. Maar bestaat er misschien toch nog een literair programma waarmee wij McHugh te lijf kunnen als we van de lineaire geheugensteun op de boekenplanken niets meer te verwachten hebben?

Werden de gedichten van de dadaïstische en avantgardistische schrijvers vroeger geïnterpreteerd als een vorm van rebellie en romantische geestdrift, de pc-gebruiker kan ze zo nooit meer lezen.<sup>12</sup> De rebelse geesten blijken meestal uiterst precieze dichters te zijn, die met alle vrijheden en toevallige vondsten, als in een bij toeval opgeroepen selectie, over een hoogst gestructureerde visie beschikken. Al hebben de retorische schrijvers hun programma dan expliciet geformuleerd, de impliciete instructies van de dichters tonen een niet minder daadkrachtig effect. En waar de retorische programmering een cultureel bepaalde, op het verleden gestoelde, inhoudelijk uiterst amorele is, daar blijkt de dadaïstische nu net sterk moreel geladen, ook wanneer de vormgeving een bijna avantgardistische signatuur draagt. Maar boven alles, ze hebben de circulaire structuur van het digitale programma allang analoog toegepast.

Gertrude Stein heeft door middel van herhalingen en repeteerbewegingen haar taal als een programma beschreven. In een cursusvorm, tekstfragmenten in de herhaling, dwingt ze je op zoek te gaan naar aan haar programma's verwante analoge verschijnselen in ons brein.<sup>13</sup> In Don DeLillo's *White Noise* vind je een openhoping aan elektrische signalen van radiouitzendingen, sirenes, magnetrons, ultrasonische toepassingen, tv-uitzendingen.<sup>14</sup> Ze zijn verantwoordelijk voor de daaruit voortvloeiende chaos in de menselijke geest, en in het menselijke bedrijf. DeLillo houdt er de moed in door een overvloed aan geestrijke gedachten, conversaties en spontaan menselijk emotionele ontladingen. De chaos, die een uitbeelding zou kunnen zijn van de effecten die in een catastrofetheorie beschreven zijn<sup>15</sup>, verdampt hier tot

een bijzonder lachgas dat de gespannen zenuwen een oorverdovende ontspanning belooft. De monitor van onze pc vertoont kuren, de *white noise* wordt bedreigt door een zwarte chemische wolk die het beeld verduistert. Het is de catastrofe, het ogenblik dat de beelden en de structuren zich geen weg meer weten en in een plotselinge overbelasting in elkaar storten. Het ogenblik van chaos waar zelfs de reddingsboei van het normale apparaat ook voor McHugh onbruikbaar is geworden.

Zo lijkt voorlopig *White Noise* de ultieme roman die met literaire middelen toch de destructieve werking van de pc te lijf gaat. Met een programmering die zo verward is dat je even kunt geloven dat de pc er ook geen greep meer op heeft. Alsof het rekestuig dat het op onze dromen voorzien heeft, toch klein te krijgen is. Want wie de ruis als metafoor gebruikt, kan die ruis behalve als donkere wolk net zo goed als witte sneeuw interpreteren. De ruis terug tot sneeuw vertaalt, en we hebben via een poëtica weer greep op een digitale werkelijkheid gekregen.

Trouwens als het eenmaal zo geformuleerd wordt, blijkt meteen ook hoe gemakkelijk de schijnbare tegendelen in elkaar omgezet worden. De ruis als een voortdurende variatie op het thema sneeuw, sneeuw als een voortdurend verhaal over ruis.<sup>16</sup> Het is de ruis omgezet in de poëtica van de sneeuw, van het koude hoge noorden. De experimenten met de temperatuur van de supergeleider, de hersenschimmen van een gestoorde computer, of liever, van een allerminst coherent beschreven programma. Wat je als een demente toestand van de menselijke geest beschrijft, als de ravage van het retorische klassieke programma, kan net zo goed gelezen worden als een poging om op de computertaal literair vat te krijgen. Litteratuur voor onze McHugh, als een tegenaanval van de schrijver op zijn pc.

SINGERS NAAIMASJIEN IS DE BESTE  
alle mensen zijn gelijk voor Singer  
*Circulez*  
een Singer  
Panem et Singerem



❖ thought, the heart of the pc is ruled by a kind of strategic insight which we fail to grasp. Castiglione instructs for the duration of the text, for the duration of our reading.<sup>10</sup> The pc is spying on us constantly, becomes acquainted with our idiosyncratic world, learns how to react to it. We, on the contrary, are left empty-handed, giving up our hearts and souls to it. It embraces the secret diary and takes pity on it. Poetic inspiration would seem to be unaffected by the programming, but the reverse is true, of course. The question is, how challenged do we feel by the analogy of the digital working of the computer with the human brain. The programmes' instructions, mathematically formulated, digitally programmed and eventually put into words, will not leave the mind of the user untouched.

Classic culture has always defended and implemented its rhetoric, in the glow of which we are now arranging our cultural baggage, with both proper and improper means. A rhetoric which, in a certain sense, reached its peak with Hegel. However often in this century it has been revolted against, no weapon has yet proved as effectively definitive in attacking the bulwark as the devices of computer programming. Even Von Clausewitz' oration on war cannot help us in our struggle against the McHugh. Written as a variation on the classic-aesthetic tracts, it is here reduced to an artistic-literary work with rhetorical power of expression only.<sup>11</sup> Our McHugh extracts the original intentions from the book, moves the battlefield to the discs and the memory of the computer and dismantles the linear coding into digital information. The logical rules, structures, customs and standards are suddenly undermined, as in an unexpected, cleansing storm. An abundance of possibilities, so far without any distinguishable order, the confusion of a seemingly literary chaos, digitally thought-out to

perfection. But would there not, by any chance, still be a literary programme to help us fight McHugh, even if we have nothing to expect anymore of the linear mnemonic on the bookshelves?

Whereas the poems of the dadaist and avant-gardist writers used to be interpreted as a form of rebellion and romantic zeal, the pc-user can no longer read them in this way.<sup>12</sup> These rebellious minds usually turn out to be highly meticulous poets, who, for all their liberties and coincidental discoveries, as in a selection called up by chance, can resort to a highly structured vision. Even if the rhetorical writers have formulated their programme explicitly, the poets' implicit instructions have a no less decisive impact. And whereas rhetorical programming is culturally determined, rooted in the past and utterly amoral in content, dadaist programming proves to be loaded with morality, even when the form concept is of an almost avant-gardist nature. But above all, poets have been applying the digital programme's circular structure in an analogous way for a long time already.

By means of reiteration and repetitive movements, Gertrude Stein described her language as a programme. Using the form of a course, text fragments repeated, she forces us to start looking for analogous phenomena, related to her programmes, in our brain.<sup>13</sup> In Don DeLillo's *White Noise* we find an amalgamation of electric signals from radio broadcasts, sirens, microwave ovens, ultrasonic applications, tv broadcasts.<sup>14</sup> These are responsible for the resulting chaos in the human mind, and in human activities. DeLillo keeps up the spirits by means of an abundance of ingenious ideas, conversations and spontaneous, humanly emotional releases. The chaos, which could be a depiction of the effects described in a catastrophe theory<sup>15</sup>, evaporates here into a special kind of laughing gas promising the strained nerves an overwhelming

relief. The monitor of our pc is playing tricks on us, the *white noise* is threatened by a heavy chemical cloud obscuring the image. It is the catastrophe, the moment when the images and the structures can find no way out and collapse in sudden overloading. The moment of chaos, when even the lifebuoy of the normal machine has become useless, even to McHugh.

Thus, for the time being, *White Noise* would seem to be the ultimate novel, still fighting the destructive impact of the McHugh with literary means. With a programming so confusing that, for a moment, you can believe that even the pc has lost its grip on it. As if the computing tool that is after our dreams can yet be defeated. Because someone who uses noise as a metaphor, can interpret it not only as a dark cloud, but just as easily as white snow. Noise translated back into snow, poetics enabling us to regain our hold on a digital reality.

For that matter, once it is formulated in such terms, it suddenly becomes clear how easily the apparent opposites can be transposed. Noise as a continuous variation on the theme of snow, snow as a continuing story on noise.<sup>16</sup> It is noise transformed into the poetics of snow, of the barren North. The experiments with the temperature of the super-conductor, the chimera of a disturbed computer, or rather, of an anything but coherently described programme. What you would describe as a demented condition of the human mind, as the ruin of the classic rhetorical programme, can just as well be read as an attempt to get a literary hold on computer language. Literature for our McHugh, as a counter attack by the writer on his pc.

SINGER'S SEWING MACHINE IS THE

BEST

all people are equal to Singer

*Circulez*

a Singer

Panem et Singerem

translation OLIVIER & WYLIE

14 Don DeLillo  
*White Noise* 1985

15 René Thom  
*Local et global dans  
l'oeuvre d'art* 1982

16 J. Bernlef  
*Sneeuw* 1973;  
*Onder Ijsbergen* 1981;  
*Hersenschimmen* 1984

## Mediamatic 6 # 1

page 49

# AFTER NATURE :

*kijk  
naar  
jezèlf*

**Mediamatic 6 # 1**

pagina 50





*Mediamatic 6#1*

page 51

DE SLACHTER DEPONEERT HET MEISJE OP DE WERKTAFEL, TEMIDDEN VAN ZIJN ARSENAAL ROESTIGE GEREEDSCHAPPEN. HIJ KIEST DE

REUSACHTIGE WALVISHAAK EN STEEKT HEM DIEP IN HAAR VAGINA. GEKRIJS. BLOED DOORDRENKT HET NACHTHEMD. IN CLOSE-UP BOORT

HET APPARAAT ZICH DOOR HAAR BUIKWAND NAAR BUITEN. NA VERDERE TORMENTATIE WORDT HET LICHAAM MET HET HOOFD OP EEN

PIN GESPIETST, NAAST DE VORIGE SLACHTOFFERS. DE CAMERA DRAALT EVEN BIJ DE LEGE HAKEN.

*The Mutilator 1984*

∞ THE SLAUGHTERER DEPOSITS THE GIRL ON THE WORK TABLE, AMIDST HIS ARSENAL OF RUSTY TOOLS. HE PICKS OUT THE GIGANTIC

WHALE HOOK AND STICKS IT DEEP INTO HER VAGINA. SCREAMING. BLOOD SOAKS THE NIGHTGOWN. CLOSE-UP OF THE HOOK AS IT

EMERGES, PIERCING HER BELLY FROM WITHIN. AFTER FURTHER TORMENT, THE BODY IS HUNG UP BY IMPALING ITS HEAD ON A PIN, NEXT TO

THE PREVIOUS VICTIMS. THE CAMERA LINGERS FOR A BIT ON THE EMPTY HOOKS.

*The Mutilator 1984*

De splattermovie 'exhibiteert' het lichaam in nieuwe, weerzinwekkende vormen. Ledematen vallen ten prooi aan kettingzaagmoordenaars en kannibalen, hoofden zwellen op, barsten en exploderen. Door transformatie, mutatie en geboorte is ieder mens de broedplaats van een monster. De Gore vormt een constante revolve tegen de heilheid, de gezondheid en de schoonheid van het lichaam. Hij blinkt uit in trucage en is in staat alle ingrediënten van een ranzige comic op te voeren, van alien tot zombie.

Destructie en gedaanteverwisseling in de splattermovie vragen om fascinatie, niet om paniek. Om de vervoering van een wereld waarin de dood en de vorm van het lichaam vloeibaar en fantastisch zijn. Dit plezier is niet te vergelijken met de werking van Antonin Artauds theater van de wreedheid. Het theater, dat *net als sommige dromen bloeddorstig en onmenselijk is (Le théâtre et son double, 1938)*, zou een nieuw bewustzijn ontsluiten, een enige, waarachtige relatie met de werkelijkheid. De opvoering van de wreedheid zou ons losmaken

van een staat van voorgevormde individualiteit. Met het bekijken van splattermovies lijkt dit denken gepasseerd. De Gore stuurt niet aan op catharsis maar op een blijvende breuk met de werkelijkheid. De toerist in de splattermovie, die zijn ogen steeds wijder openspreekt, ziet de grenzen van zijn verbeelding uitdijen, zijn filmische verwachting doorstoken worden. Dit levert hem geen loutering op, maar een vrolijke samenzwering tussen film en toeschouwer. Een gedeelde orgie waarin shock, verbazing, uitdaging en humor de feestvreugde opvoeren. De scène van de Gore is zo manifest en autonoom, dat zijn band met het onbewuste van de toeschouwer geheel verbroken lijkt. Midden in de badkuipen vol bloed, het binnenstebuiten keren van het lichaam, het meest verrotte lijk, en de slijmerigste *Invader From Outer Space*, bevindt zich het zelfbewuste spel en het genot van de splatter.

### Hollywood Meatcleaver Massacre

De horrorfilm, moeder van alle splattermovies, cultiveert de band met haar publiek. De toeschouwer die zich vrijwillig de stuipen op het lijf laat jagen wordt bediend met effecten waarin zijn verwachting en

reacties alvast zijn ingecalculiseerd. De opmars van de Gore in dit genre vond plaats in het kielzog van technische ontwikkelingen in de science-fictionfilm. 2001: A Space Odyssey (1968), Star Wars (1977), en de hierop volgende *special-effects boom* zetten nieuwe standaarden in de verbeelding van het fantastische. Kartonnen B-films transformeerden tot big budget laboratoriumproducties. In een technische roes maakte men het onmogelijke zichtbaar en werd perfectie een noodzaak die zich doorzette in de groeiende *special make-up* afdelingen. Voor de horrorfilm betekende dit een meer dan gebruikelijke aandacht voor de uitbeelding van monsters en geweld. Dood en verschrikking waren niet meer off-screen te houden. De suspense werd vervuild voor de expliciete onsmakelijkheden van *The Exorcist* (1973). Horror verplaatste zich van een vertelling naar een toneel, waarop de angstwekkende taferelen perfect *zichtbaar* zijn. De vastneming en toenemende verzelfstandiging van de gruwelijkheid liep uit op de volledige stagnatie in de Gore van *The Brood* (1979), *Dawn of the Dead* (1979), en *Evil Dead* (1982).

De oer-Gore is ingebed in een plot dat niets om het lijf heeft. Deze *stalk 'n slash* movies zijn een voertuig dat van het ene abattoirtafereel naar het volgende leidt. In *The Mutilator*, 'Deze keer bestaat zijn prooi uit... mensen',

woont er een psychopaat onder het huis, waar zes tieners hun vakantie doorbrengen. Naast de open haard hangt een soort vleeshaak aan de muur, vroeger gebruikt in de walvisvangst. De eerste slachtpartijen dienen om de toeschouwer wat in de stemming te brengen. Een dood meisje wordt naar de garage gesleept. Haar slijpje, aan de deurknop, lokt de vriend. *Ik kom binnen om je te pakken* hijgt hij, alvorens tegen de moordenaar op te lopen, die hem voluit met een kettingzaag in de borst stoot. Het verminkte lichaam wordt op een pin gespietst. Met de volgende moorden vangt de bloedorgie aan. Het scherpe doordringen van de snijwerktuigen in het vlees, en de zachte, tegenwerking van weefsel, spieren, huid, wordt nauwgezet verbeeld. De slachter zal eindigen in zijn eigen bloed, finaal doormidden gescheurd. Een halve held die, vóór het creperen, nog even het been van de sheriff afhakt. *The Mutilator* is maar voor één uitleg vatbaar: *Mutilation is the message*.

Vanaf de opening, of eerder nog, vanaf het fictieve beeld dat de film van zichzelf weet op te roepen in titel, trailer, en tekst op de videoband, staat de destructieve uitkomst vast. De moordenaar duurt het langst. Het is zaak hem te volgen, net als de camera doet, bij zijn werkzaamheden. Zijn observatie, bepaling van het moment, keuze van het





⊗ The splatter movie exhibits the body in new, repulsive forms. Limbs fall prey to chainsaw murderers and cannibals, heads swell up, burst and explode. Through transformation, mutation and birth, each human being is the breeding grounds for a

monster. Gore is a constant revolt against wholeness, health and the beauty of the body. It excels in trickery and is capable of producing all of the ingredients of a rancid comic strip, from alien to zombie.

In the splatter movie, destruction and metamorphosis are meant to inspire fascination, not panic. To inspire the ecstasy of a world in which death and the form of the body

are fluid and fantastic. This pleasure is not comparable with the effect of Antonin Artaud's theatre of cruelty. Theatre, which like certain dreams, is bloodthirsty and inhuman (*Le théâtre et son double*, 1938), was to reveal a new consciousness, a single, true relationship with reality. The introduction of cruelty to the theatre would free us from a state of pre-formed individuality. With the advent of splatter movies, this kind of thinking seems to have been passed by. Gore isn't aimed at catharsis; it's aimed at a lasting rupture with reality. The tourist in the splatter movie, wide-eyed, sees the limits of his imagination expand, his filmic expectation pierced. This doesn't provide him with any purification, but, rather, with a happy conspiracy between film and spectator. A shared orgy in which shock, astonishment, challenge and humour increase the festive joy. Scenes in a Gore movie are so manifest and autonomous, that their bond with the unconscious of the spectator seems to have been broken completely. Right in the midst of the bathtubs full of blood, the turning inside out of the body, the most rotten corpse, and the slimiest *Invader From Outer Space*, is where the self-conscious play and pleasure in the splatter movie is to be found.

### Hollywood Meatcleaver Massacre

The horror film, the mother of all the splatter movies, cultivates its bond with its audience. The spectator who allows himself to be given fits of fear, is served with effects which his expectations and reactions have already been taken into account. The rise of Gore in this genre took place in the wake of the technical developments in the science fiction film. 2001: *A Space Odyssey* (1968), *Star Wars* (1977), and the special-effects boom which followed set new standards in the portrayal of the fantastic. Cardboard B-films were transformed into big-budget laboratory productions. In a state of technical

intoxication, the impossible was made visible and perfection became a necessity, which carried over into the growing *special make up* departments. For the horror film, this meant an extraordinary amount of attention being paid to the portrayal of monsters and violence. Death and fright could no longer be kept off screen. Suspense was exchanged for the explicit disrelishes of *The Exorcist* (1973). Horror shifted from being a narration to a form of theatre, in which the frightening scenes are perfectly visible. Having sunk its roots, the increasing independence of atrocity resulted in the complete stagnation of Gore in *The Brood* (1979), *Dawn of the Dead* (1979), and *Evil Dead* (1982).

The original Gore was embedded in a plot which amounts almost to nothing. These stalk 'n slash movies are vehicles that lead from one slaughterhouse scene to the next. In *The Mutilator* ('This time, his prey is... people'), a psychopath lives under the house in which six teenagers are spending their vacation.

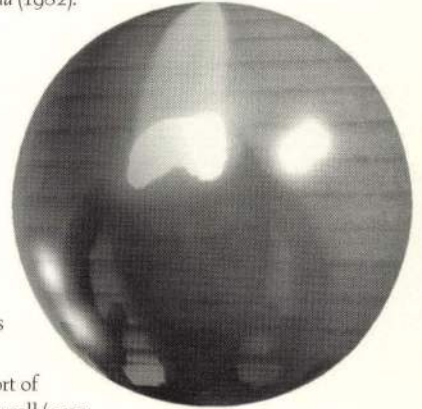
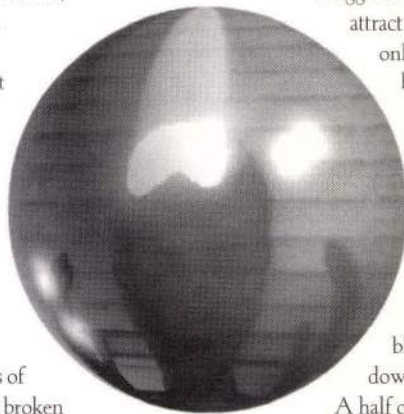
Next to the open hearth, a sort of meat hook is hanging on the wall (once used in whaling). The first slaughter sessions serve to get the spectator somewhat into the mood. A dead girl is dragged to the garage; her panties, on the door knob, attract her boyfriend. *I'm coming in to get you* he pants, only to run into the murderer, who lays into him head on with a chainsaw in the chest. The mutilated body is impaled on a pin. The blood orgy begins in earnest with the next murders. The sharp penetration of the cutting implements into the flesh, and the soft resistance of tissue, muscle, skin, is meticulously portrayed. The slaughterer will end in his own blood, torn in two, down the middle.

A half of a hero, who, before dying, just manages to hack off the leg of the sheriff. *The Mutilator* only permits one explanation: *Mutilation is the message.* From the opening onwards, even earlier, from the fictive image which the film succeeds in creating of itself in the title, trailer, and the text on the video tape, the destructive outcome is established. The murderer lasts the longest. The important thing is to follow him, just as the camera does, while he works: his observation, determination of the moment, choice of tools, and the actual slaughtering. The film exhibits a perfect simplicity: there is a killer and there is a prey. Murderer and victim will encounter one another in a staged meeting; the bloody bed is already spread.

Mediamatic 6#1

page 53

Illustrations based on images from *Brain Damage* and *The Fly*





gereedschap, en de eigenlijke handeling van de slacht. De film toont een perfecte eenvoud: er is een killer, er is een prooi. Moordenaar en slachtoffer zullen elkaar vinden in een geënceneerd treffen, het bloederige bed is al gespreid.

In de high tech splatter is de destructie opgeblazen tot een sport, waarin de toeschouwer zich laat bedwelmen door de technische perfectie. De *stalk 'n slash*, die in *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) haar hoogtepunt bereikte, is ingehaald. Splatter houdt geen halt bij de vakkundige bloedbaden, aangericht door de huis-tuin-en-keukenkiller.

Fantastische, onmogelijke voorstellingen worden overtuigend op het scherm gebracht.

Special make-up en effects teams maken zichtbaar, wat zich eerder discreet in de schaduw voltrok. De transformatie van mens tot mutant, in *The Fly* (1958 en '86), en de bizarre acties van *The Thing* (1951 en '82) en *The Blob* (1958 en '88) worden alsnog in beeld gebracht. De splatter-remake verfilmt de leegtes in de horrorgeschiedenis en verkoopt ze aan een veeleisend publiek.

### *Save your Screams until you see it's Face*

In de moderne splattermovie is het menselijk lichaam geheel amorf. Monsters bestaan. In full-color, haarscherp en bewegend. De toeschouwer laat zich vervoeren door de technische perfectie van de Gore, en het genot van ongekende, onvoorstelbare schouwspelen. Wie zich erin vastbijt ontdekt bedenkensels die vreselijk, maar verslavend echt zijn. In *Brain Damage* (1988) wordt een alien gepresenteerd, die zich voedt met menselijke hersenen. In ruil hiervoor voorziet hij een jongen, Brian, van hallucinerende drugs. Als Brian hierdoor zijn brein niet meer onder controle kan houden, jaagt hij er een kogel doorheen. De camera bevindt zich op straat, bij de omstanders. Het schot klinkt. Binnen mogen we de Gore aanschouwen. De jongen zit roerloos, met een gapend gat in de schedel, in zijn kamer. Uit zijn hoofd komt een zeer sterk licht, dat het gestileerde interieur van de flat een onaardse aanblik geeft. Het lang aangehouden shot daagt de toeschouwer uit. Het beeld is van een nachtmerrieachtige schoonheid, de trucage is perfect onzichtbaar. De illusie is gemaximaliseerd.

De zichtbaarheid van de Gore dient met argusogen bekeken te worden. Is het wel in close-up, in real time? De splattermovie vereist de ontwikkeling van een kritisch zintuig, dat door fanzines, met titels als *Fangoria*, *Slime Times*, *The Gore Gazette*, wordt aangescherpt. In uitvoerige artikelen ontrafelt men het binnenwerk van de Gore. De werkwijze van special make-up kunstenaars als Tom Savini, Rick Baker en Rob Bottin wordt nauwkeurig gedocumen-

teerd. De ontwerper van transformatie en destructie is geen nabootser van het levensechte gedrag van vlees. Meer dan de anatomische vorm van lichamen onder druk construeert hij een esthetische vernieling. De speciale demontronie en de meer dan slagaderlijke bloeding die het effect moeten aanjagen. De make-up specialist is zonder twijfel de auteur van de splattermovie.

De toeschouwer pikt het niet langer dat de Gore hem wordt onthouden. Een film die het beste spektakel tussen de beelden laat voltrekken is armoedig en moreel. Kafka's *Gedaanteverwisseling* (1915) blijkt opeens een gemiste kans. In de novelle wordt de held wakker en constateert dat hij gedurende de nacht in een kever is veranderd. Het proces heeft zich zonder getuigen voltrokken. De transformatie van de fysicus Seth Brundle in *The Fly*-remake (1986) wordt tenminste vakkundig vastgelegd. Uit eigen beweging posteert hij zich voor de videocamera en toont de wereld *how Brundlefly eats*. De registratie van het schouwspel van zijn aftakeling wil hij, noch de film ontlopen. Hiermee verdubbelt *The Fly* de dwang van de zichtbaarheid. De gedaanteverwisseling komt uit de schaduw, en voltrekt zich, in haar volle weerzinwekkendheid, voor de camera.

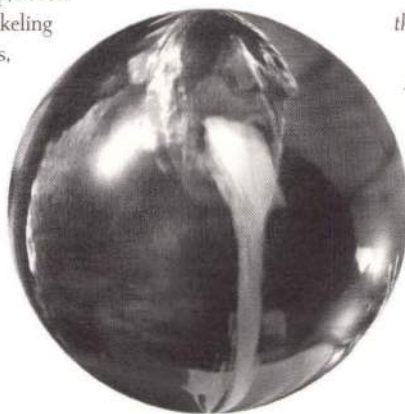
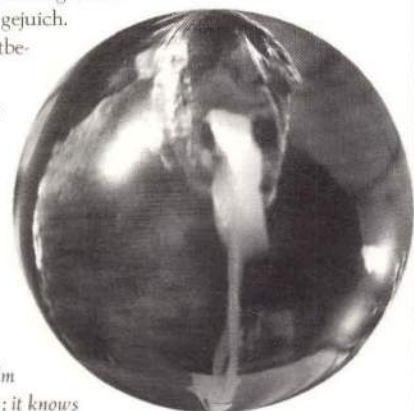
### *U dacht Alles al Gezien te hebben? Dat Dachten wij Ook.*

De grote sport van het splatterschouwen is de strijd om de verwachting. De toeschouwer probeert onafgebroken de effecten te doorzien en te relativiseren. De reacties van een publiek in een bioscoopzaal kunnen verbazing wekken. Beroemde splatterhelden, Freddy Kruger, Jason en Leatherface, worden aangemoedigd, hun slagerswerk beantwoord met gejuich. De toeschouwer lijkt de effectbeleving van het genre op te pikken en terug te kaatsen. Is dit bedoeld om ons bang te maken, om ons tot de grenzen van ons incasseringsvermogen te brengen? Leuk toch?! De films nemen de handschoen op en bouwen nieuwe strategieën in.

*The contemporary horror film knows that you've seen it before; it knows that you know what is about to happen; and it knows that you know it knows you know.*

(PHILIP BROPHY *Horrority — the textuality of contemporary horror films*)

Als sjabloon van dit zelfbewustzijn presenteert zich *Demoni* (1985). 'Lachen om je eigen angst.' De film is een ode aan de horror als gedeeld evenement van film en publiek, en een poging dit publiek in zijn beleving te treffen. De situatie,





⊗ In high-tech splatter movies, destruction has become a sport, in which the spectator succumbs to technical perfection. The *stalk 'n slash*, which reached its peak in

*The Texas Chainsaw Massacre* (1974), has been outrun.

Splatter can't keep up with the expert bloodbaths which this household killer performs. Fantastic, impossible portrayals are convincingly shown on the screen. That which used to happen discretely, in the shadows, is made visible by special make-up and effect

teams. The transformation of man into mutant, in *The Fly* (1958 and '86), and the bizarre actions of *The Thing* (1951 and '82) and *The Blob* (1958 and '88) are then portrayed explicitly. The splatter remake films the gaps in the history of horror and sells them to a demanding public.

### Save your Screams until you see it's Face

In the modern splatter movie, the human body is completely amorphous. Monsters exist. In full colour, perfectly focused, and moving. The spectators let themselves be carried away by the pleasure of seeing unknown, unimaginable things.

Whoever wades into them discovers creations

which are horrible, but addictive. In *Brain Damage* (1988), an alien which feeds on human brains makes its appearance. In exchange, he provides a boy, Brian, with hallucinatory drugs. When Brian can no longer keep his brain under control because of

them, he puts a bullet through his head. The camera is outside on the street, among the bystanders. Inside, we can observe the Gore. The boy is sitting perfectly still, with a gaping hole in his skull, in his room. A very intense light comes from inside his head, which gives the apartment an unearthly appearance. The long-lasting shot challenges the spectator. The image has a nightmare beauty, the trick photography is absolutely invisible. The illusion has been maximalised.

The visibility of Gore shouldn't be accepted at face value. Is it indeed close up, real time? The splatter movie requires the development of a critical sense, which is

sharpened by fanzines with titles such as *Fangoria*, *Slime Times*, *The Gore Gazette*. In

extensive articles, Gore's inner workings are unraveled. The methods of special make-up artists like Tom Savini, Rick Baker and Rob Bottin are painstakingly documented. The designer of transformation and destruction is no imitator of the actual, lifelike behaviour of flesh. More than the anatomical form of a body under pressure, he constructs an aesthetic destruction; the special demonic visage and the more-than-jugular bleeding which much increase the effect. The make up specialist is, without a doubt, the author of the splatter movie.

The spectator won't put up with being denied Gore any longer. A film which allows the best part of the show to happen in between the images is anaemic and

moralistic. Kafka's *Metamorphosis* (1915)

suddenly turns out to be a missed opportunity. In the novella, the hero wakes up and sees that he has been changed into an insect during the night. The process has taken place without witnesses. The transformation of the physicist Seth Brundle in *The Fly*-remake (1986) was at least recorded expertly. Of his own accord he goes on video and shows the world *how Brundlefly eats*.

Neither he nor the film wishes to avoid the registration of the spectacle of his decay. The metamorphosis comes out of the shadows, and takes place, in its full repulsiveness, in front of the camera.

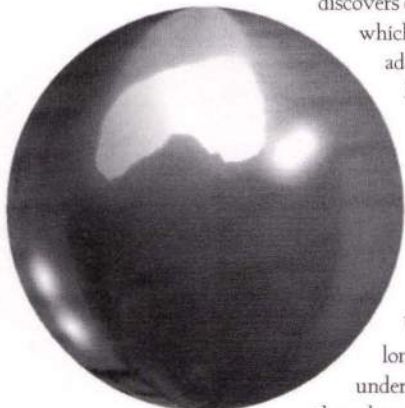
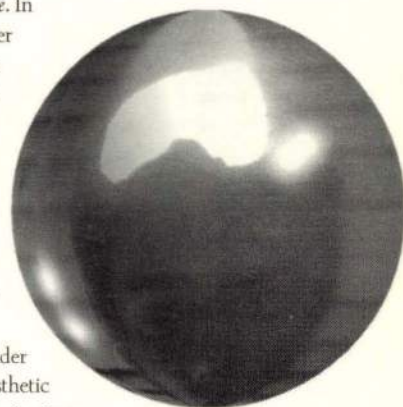
### Thought you'd Seen Everything? So did we...

The great sport of splatter watching is the struggle with expectation. The spectator continually attempts to see through the effects and to get them into perspective. The reactions of the audience in a movie theatre can astonish. Famous splatter heroes Freddy Kruger, Jason and Leatherface are encouraged, their butcher's work is cheered on. The spectator seems to pick up the genre's craving for effects and throw it back. Is this meant to make us scared, to bring us to the limits of what we can take? Great fun, isn't it? The films take up the challenge and incorporate new strategies.

*The contemporary horror film knows that you've seen it before; it knows that you know what is about to happen; and it knows that you know it knows you know.*

(PHILIP BROPHY *Horrority — the textuality of contemporary horror films*)

*Demoni* (1985) is a stencil of this self-consciousness — 'Laugh at your own terror'. The film is an ode to horror as an event shared between film and audience, and an attempt to hit the audience in its own experience. The





waarin zich de prominente Gore afspeelt, is een bioscoop, waar een horrorfilm wordt vertoond. Voordat de demonen zich van het doek naar de zaal begeven, wordt de kijksituatie verdubbeld en geïroniseerd. De bezoekers, binnengelokt met gratis entreebiljetten, nemen plaats en zaniken: *Als het maar geen horrorfilm is.* De troosteloze locatie, en de aanzwellende muziek achter de openingsbeelden spreken voor zich. De film in de film ontvouwt zichzelf, in cross-cut met de reacties van de toeschouwers. In close-ups zien we gespannen en sceptische gezichten. Getekend door de flinkerigen van de projectie, vormen ze een weerspiegeling van de actie op het doek. Het effect van een weerzinwekkende transformatie in de film wordt transparant gemaakt door de onmiddellijke reactie van de gezichten in de zaal. *Demoni* voert de communicatie tussen de film en zijn publiek op en probeert haar door te prikken. De film in de film is immers geen afbeelding maar een prelude op de Gore die zich in de bioscoopzaal zal voltrekken.

Meer dan een spiegel is *Demoni* een spektakel, dat de veronderstelde emotie van zijn publiek uitbuit. De reële toeschouwers kunnen de voortekenen van de slachtpartijen onmogelijk zijn ontgaan. De filmbezoekers op het scherm zijn echter vermakelijke pionnen. Een meisje dat meent iets raars te horen in de coulissen wordt gerustgesteld met de mededeling *It's the Dolby-system*. Waarna het bloedbad mag aanvangen. De confrontatie tussen demonen in de film en in de zaal vindt plaats via de schaduw, van een achtervolgde bezoeker, op de projectie. De angst van de filmbezoeker wordt door het filmbeeld, dat een schreeuwend slachtoffer toont, veruitlijkt. De horror daalt geleidelijk van het doek af en maakt de filmvoorstelling overbodig. De film in de film wordt stopgezet, de Gore neemt over en bedekt de film met uitzinnige transformaties en slacht.

### *No! Don't Eat That! It might be Rudy!*

De beste splattermovies absorberen zelfs de komische exploitatie door de toeschouwer. De *Evil Dead* films (1982/1987) zijn hiervan de geniaalste voorbeelden. Vertrekpunt hiervan is een typische *stalk 'n slash*-situatie: de afgelegen boshut waar een clubje jongeren de vakantie doorbrengt. In de hut treffen ze de eeuwenoude bezweringen aan waarmee ze zichzelf tot prooi van demonen maken. De splatterverwachtingen, die dit gegeven oproept, worden door *Evil Dead* getart en in hun verste en smerigste consequenties doorgetrokken. De maniakaliteit laat zich al aflezen aan de *low-budgetlook*. Het ontbreken van een geruststellende Hollywood-nestgeur, roept onvoorspelbaarheid op. Een

suggestie van verder kunnen gaan, van de echte obsceniteit van de *snuff-movie*. Als uitbarsting van de Gore, die met vrij simpele animatietechnieken tot stand komt, is *Evil Dead* inventiever dan de meer geavanceerder produkties. De ruimte van de films wordt gefragmenteerd door een neurotische camerablik, die door het bos raast en de

interieurs en bewoners van de hut in

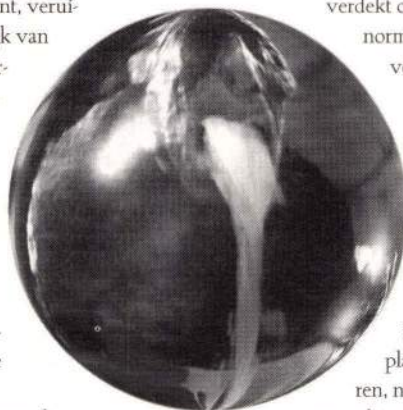
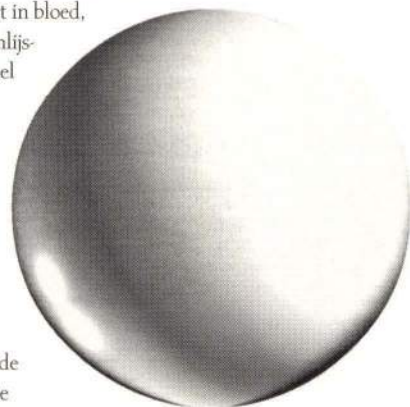
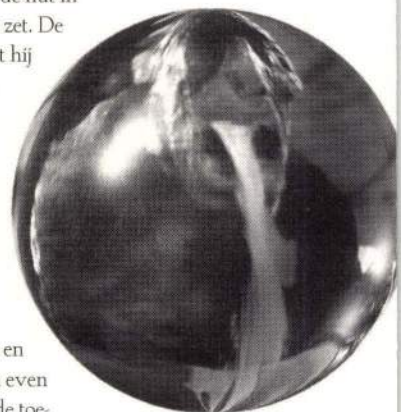
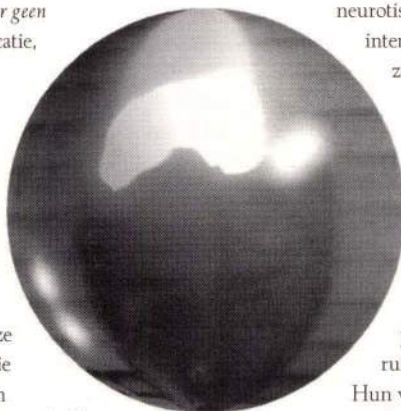
zoekende, scheve kaders zet. De toeschouwer wordt, tot hij hierin de blik van de demonen herkent, gedesoriënteerd. Voor de held Ashley en zijn vrienden, de slachtoffers van dit perspectief, is de ruimte nooit wat ze is.

Hun waarneming van de hut en van elkaar is onbetrouwbaar en even dubbel als de verwachting die de toeschouwer heeft over de mogelijke perversiteit van de film. Rekwisieten en decor spelen een krankzinnig spel. Klok, lamp en wand doen zich soms voor als levende, vloeibare objecten. Het beeld in de spiegel verandert in bloed, of breekt uit zijn omlijsting om zijn origineel aan te vallen. De Gore, de transformaties van de personages tot schuimbekkende, rottende lichamen die zich hongerig op hun vrienden storten, stelt zich verdekt op achter de normaliteit. De

verslindende, afzichtelij-

ke monsters maken, als het zo uitkomt, gebruik van hun oude gedaante als vriend. *Let me out, Ashley*, smeekt de tijdelijk 'genezen' vriendin, die onder het kelderluik is gesloten. Wie toehapt riskeert een hap uit het lijf, onder satanisch gelach. *Evil Dead* zet, als een macabere poppenkast, ook de dood op andere sporen. Het gegeven dat dood nooit dood is, in de beste horrortraditie, krijgt een aardse, plastische vorm. De demonen laten zich doorboren, neersteken, en onthoofden zonder hun humeur te verliezen. Een hoofdloos lichaam voldoet net zo goed als behuizing, en het losse hoofd, in de gedaante van de voormalige vriendin, is een aardig treiterobject. Als men hierop antwoordt met het in stukken hakken van een demon, houden de afzonderlijke delen niet op met stuip-trekken. Kriemelend en sidderend worden ze begraven. In *Evil Dead 2* klemt Ashley, wijzer geworden, zijn vriendin vast op een werkbank en zaagt haar met de kettingzaag volledig in mootjes.

In de Gore-scène met de hand toont *Evil Dead* de meest bizarre afrekening met het lichaam. Ashley blijkt





∞ situation in which the prominent Gore takes place is a movie theatre in which a horror film is being shown. Before the demons leave the screen and move towards the auditorium, the viewing situation is doubled and made ironic. The viewers, lured in with free tickets, sit down, complaining: *As long as it's no horror film*. The desolate location and the swell of music during the opening scenes speak for themselves. The film within the film unfolds, cross-cut with the reactions of the spectators. In close-ups, we see tense, sceptical faces. Marked with the flickering of the projection, they form a reflection of the action on the screen. The effect of repulsive transformation in the film is made transparent by the immediate reaction of the faces in the audience. *Demoni* increases the communication between the film and its audience and tries to deflate it. The film within the film is actually not a portrayal, but a prelude to the Gore which will occur in the movie theatre. More than a mirror, *Demoni* is a spectacle, which exploits the presumed emotion of the audience.

It is impossible for the real spectators to miss the omens of the slaughter to come.

The film—goes on the screen, however, are easy marks. A girl who thinks that she hears something in the aisles is comforted with: *It's the Dolby system*. After which the bloodbath can begin. The confrontation between demons in the film and in the theatre takes place via the shadow, of a pursued woman viewer, on the screen. The terror of the female viewer is portrayed by the filmed

image, which shows a screaming victim. Horror gradually descends from the screen and makes the film superfluous. The film within the film is stopped. Gore takes over and covers the film with demented transformations and slaughter.

*No! Don't Eat That!  
It might be Rudy!*

The best splatter movies absorb even the comic exploitation through the spectator. The *Evil Dead* films (1982/1987) are the most ingenious examples of this. The point of departure is a typical *stalk 'n slash* situation, the remote cabin where a group of young people are spending their vacation. In the cabin, they meet up with the age-old curses with which they make themselves into the prey of demons. The splatter expectations, which are evoked by this fact, are defied and carried to their furthest and messiest extremes. Maniacality is already evident from the low-budget look. The lack of a comforting Hollywood nest odour evokes unpredictability. There is a suggestion that it can go further, of the genuine obscenity of the *snuff-movie*. As an explosion of Gore, which is accomplished with rather simple animation techniques, *Evil Dead* is more inventive than the more advanced productions. Space, in the films,

is fragmented by a neurotic camera gaze, which rages through the woods and places the interiors and the inhabitants of the cabin in searching, slanted frames. The spectator is disoriented, until he recognizes the gaze of the demons in this. For the hero Ashley and his friends, the victims of this perspective, space is never what it is. Their perception of the cabin and of each other is

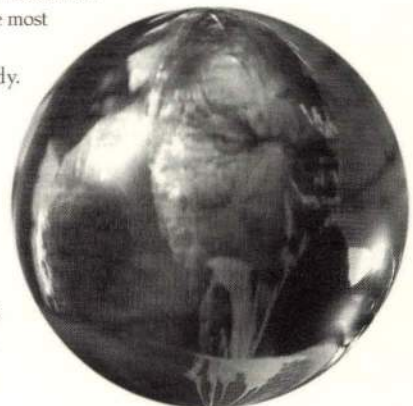
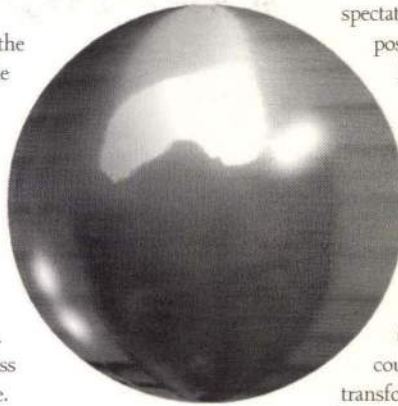
untrustworthy and just as double as the spectator's expectation about the possible perversity of the film. Props and decors play an insane game. Clock, lamp and wall sometimes take on the guise of living, fluid objects. The image in the mirror changes into blood, or breaks free of its frame in order to attack its genuine counterpart. Gore, the

transformation of the characters into foaming, rotting bodies which fall hungrily upon their friends, appears behind a covering of normality. The devouring, hideous monsters make use, when possible, of their old shapes: that of friends. *Let me out*, Ashley, begs the temporarily 'cured' girlfriend, who has been locked up in the cellar. Whoever takes the bait risks having a bite taken out of them, accompanied by satanic laughter. *Evil Dead* puts death, as in a macabre puppet theatre, onto another track. The fact that death is never death, in the best horror tradition, acquires an earthly, plastic form. The demons let themselves be drilled through and through, cut down and beheaded without having it affect

their mood. A headless body will do just as well as dwelling, and the head, that of a former girlfriend, is a good object to tease with. If one responds by cutting a demon into little pieces, the separate pieces continue to writhe. They crawl and shiver as they are buried. In *Evil Dead 2*, Ashley, older and wiser, clamps his girlfriend onto the workbench and saws her completely to bits with the

chainsaw.

In the Gore scene with the hand, *Evil Dead* exhibits the most bizarre squaring of accounts with the body. Ashley now turns out himself to be possessed by a demon, at least in one small part, his hand. The fight with the hand, the breaking of the plates on his head, the





nu zelf bezeten te zijn door een demon, tenminste voor een klein stukje, zijn hand. Het gevecht met de hand, het stukslaan van de borden op zijn hoofd, het dichtknippen van zijn keel neemt de vorm aan van een slapstick. Uiteindelijk ligt hij, schijnbaar bewusteloos, op de grond. Even verderop, toont de camera, ligt een mes. De hand schuifelt ernaartoe, het onbeweeglijke lichaam achter zich aanslepend. Op het moment dat de hand het mes grijpt doorboort Ashley hem met het mes in zijn andere hand, en pint hem vast aan de grond. Hij grijpt de kettingzaag en amputeert de hand. Zijn gezicht, in een verbeten grijns, wordt met bloed bespat, de zaag ronkt. Tot ieders stomme verbazing geeft de afgezaagde hand nog niet op maar wandelt in kreeftegang door de ruimte, en gaat door met het ataqueren van zijn voormalige eigenaar. Die heropent, nu met een geweer, de jacht op zijn lichaamsdeel. Als demonenvechter is Ashley een kwaadaardig genie dat zich onderscheidt van de gebruikelijke *slasher*-slachtoffers. Zijn *one-liners* en mimiek, waarin zich geen angst, maar een enorme verbazing aftekent, dragen de komische ondertoon van de films. Een trend van dubbele bodems, vondst en verrassing die een perverse werking heeft. Destructie als practical joke.

Een volledige ontaarding van de komische strategie vindt plaats in *Bad Taste* (1988). Minder verwant met horror, dan met Grand Guignol en Monty Python, plaatst de splatter zich hier in een traditie van een groteske, Bachtiniaanse opvatting van het lichaam. *Bad Taste*

maakt van de destructie van het lichaam een sport, een orgie van bloed, die zeer vrolijk gestemd is. Een groep domme aliens, die monsters van mensenvlees komen nemen voor een intergalactische snackbarketen, wordt afgeslacht door een speciale commando-eenheid. Tot de typerende humor behoort het bijhouden van de gebroken schedel van een van de militairen met een (Rambo)hoofdbandje. Dit raakt

steeds weer los, waarna de held wanhopig in de weer is zijn uitpuilende hersenen weer in zijn hoofd te krijgen. Het afschieten van schedeldaken en ledematen, het eten van hersenen en braaksel, en het scheiden en samenvoegen van lichaamsdelen wordt zorgvuldig in beeld gebracht. De Gore valt hier volledig samen met de groteske gestalte van het lichaam, dat kolossaal buiten zijn oevers treedt, in een terugkerende beweging van verval en heropleving. De finale van de film is een scène, waarin een van de helden zich, per kettingzaag, verticaal door het lichaam van de alien heen zaagt. Uit het bloedbad wendt hij zich droogjes

tot de camera met de mededeling *I'm born again*. In baldadigheid doet *Bad Taste* sterk denken aan Jarry's *Ubu Roi*. Het zijn brute produkten van anti-kunst, die de gangbare voorstelling van het lichaam omkeren en bespotten.

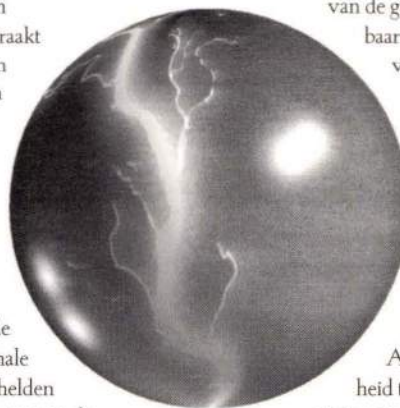
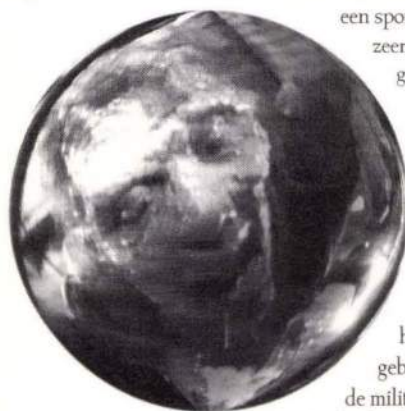
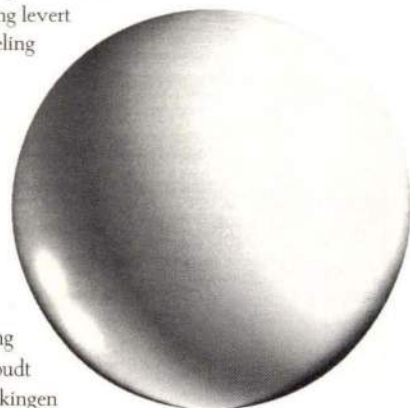
Wanstaltigheid, lichaamsprocessen, en wreedheid worden op een voetstuk geplaatst. *Ubu is een slokdarm, en een pens en meer niet*. *Bad Taste* voegt hier een mitrailleur, een kubieke meter kunstbloed en een camera aan toe.

De nieuwe gedaantes van het lichaam in de splatter veroorzaken geen desoriëntatie of ambiguïteit. De toeschouwer weet dat dit genre geen probleem van weten oproept, maar een probleem van

zien. Hoe kijken wij naar het doorsnijden van een oog: frontaal, in close-up? *Un Chien Andalou* liet ons dat al weten. De enige suggestie die hier nog te koop is moet met fascinatie worden gevoed. Geen afschuw maar zwelging levert genot, de onderdompeling in de grote destructie van het figuur, in de kortsluiting van de categorieën.

Monsters en demonen tarten de menselijke gestalte door ze te laten samenvallen met het onmenselijke, dier, ding of alien. Film onderhoudt hier geen vaste betrekkingen met een werkelijkheid. De Gore draagt niet de utopie uit van de massamoord, de weldaad van de auto-destructie. De weerzinwekkende voorstellingen zijn tastbaar zolang de film duurt, maar doen opvallend weinig moeite de buitenwereld te bestormen. De splattermovie is geen eye-opener maar een cosmetische face-lift, waarvan de plastische effecten in één nacht hun werking verliezen.

De Gore is geen symptoom dat om een verklaring buiten zichzelf vraagt. De verankering aan de psyche, horror als de vermomming van angsten en verlangens van de gebruiker, is opgelost. Als alles zichtbaar is in zijn meest bewuste, grijpbare vorm is de uitleg ervan als uitdrukking van iets anders, iets onzichtbaars, gepasseerd. Manifest plaatst hij zich in een fantastische traditie. Met een zelfbewuste, zelfs komische ondertoon. De afbeelding van de wreedheid, de expliciete gruwel, is meer dan ooit fictie geworden. De splattermovie maakt niet om de catharsis die Artaud de opvoering van de wreedheid toedichtte. Wat overblijft is een visioen van Jeroen Bosch, dat, na afschaffing van de hel, slechts een nachtmerrie blijkt te zijn.



## Mediamatic 6 # 1

pagina 58

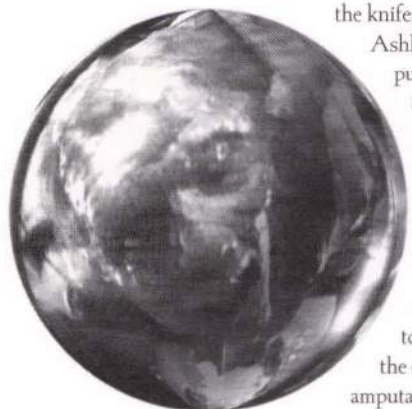
Een uitstekende selectie Splatterfilms is op video verkrijgbaar bij Filmboekhandel Cine Qua Non, Staalstraat 14, Amsterdam.



✕ throttling takes the form of slapstick. Finally, he lays, apparently unconscious, on the ground. A bit further away, the camera shows, lies a knife. The hand crawls over to it, pulling along the immobile body behind it. The moment

that the hand grabs the knife,

Ashley puts a



knife through it with his other hand, pinning it to the ground. He grabs the chainsaw and amputates the hand. His face,

with its fixed grin, is spattered with blood — the saw roars. To everyone's complete amazement, the sawed-off hand doesn't give up, but wanders with a lobster's gait through the room, and continues to attack its former owner. He begins the battle with his limb anew, this time with a rifle. As a demon battler, Ashley is an evil genius who distinguishes himself from the usual *slasher* victims. His one-liners and mimicry, in which no fear, but rather an enormous astonishment is evidenced, carry the comical undertone of the films. A trend of double entendres, discoveries and astonishment which has a perverse effect. Destruction as a practical joke.

A complete degeneration of the comical strategy occurs in *Bad Taste* (1988). Less related to horror, than to Grand Guignol and Monty Python, splatter here takes its place in the tradition of a grotesque, Bachtinian view of the body. *Bad Taste* makes a sport of the

destruction of the body, an orgy of blood, which takes place in the most cheerful of moods. A group of stupid aliens, who have come to collect samples of human flesh for an intergalactic chain of snackbars, is slaughtered by a special commando unit. Typical of the humour is the holding together of the skull of one of the commandos with a (Rambo) headband. This keeps coming loose, after which the hero is engaged in a hopeless attempt to get the brains bulging from his head back into his skull. The shooting away of the tops of skulls and limbs, the eating of brains and vomit, and the separation and fusion of body parts is carefully portrayed. Gore corresponds here completely with the grotesque form of the body, which floods its banks on a colossal



scale, in a repeating movement of decay and resurrection.

The finale of the film is a scene in which one of the heroes saws his way vertically through the body of one of the aliens. Emerging from the blood bath, he turns to the camera and remarks drily: *I'm born again*. *Bad Taste's* bawdiness is strongly reminiscent of Jarry's *Ubu Roi*. They are brutal anti-art products, which turn the commonly held idea of the body inside out and make fun of it.

Deformity, bodily processes and cruelty are placed on a pedestal. *Ubu is an oesophagus, and a sinew and nothing more*, *Bad Taste* adds a submachine gun, a cubic meter of artificial blood and a camera.

The new forms of the body in splatter don't cause disorientation or ambiguity. The spectator knows that this genre doesn't provoke a problem of knowing, but one of seeing. How do we regard the cutting of an eye, frontally, in close-up? *Un Chien Andalou* told us. The only suggestion still being peddled here has to be fed with fascination. Not horror, but wallowing produces pleasure, immersion in the great destruction of the human figure, in the short circuiting of the categories. Monsters and demons challenge the human form by combining it with the inhuman, animal, thing or alien. This cinema does not maintain any established relations with reality. Gore doesn't proclaim the utopia of the mass murder, the benefit of auto-destruction.

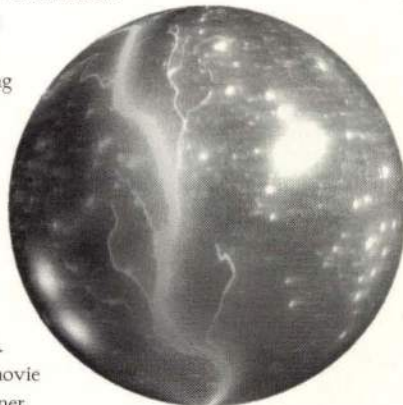
The repulsive portrayals are tangible as long as the film is going on, but take remarkably little trouble to encroach upon the world outside.

The splatter movie is no eye-opener, rather, it's a cosmetic face-lift,

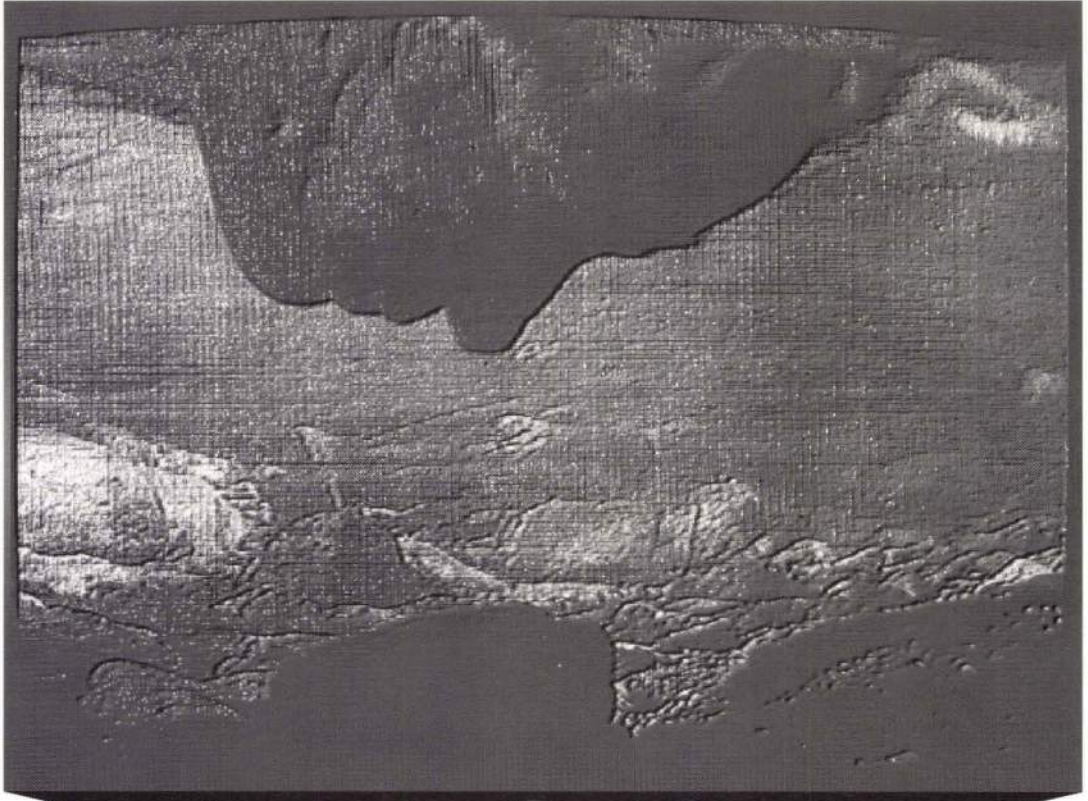
of which the plastic effects lose their effect in one night.

Gore is no symptom which requires an explanation outside of itself. The anchoring in the psyche, horror as the disguise of fears and desires of the users, has dissolved. When everything becomes visible in its most conscious, tangible form, the explanation of it as the expression of something else, something which is invisible, has been left behind. It places itself manifestly in a fantastic tradition, with a self-conscious, even comical undertone. The portrayal of cruelty, the explicit atrocity, has become fiction, more than ever. The splatter movie isn't concerned with the catharsis which Artaud attributed to the portrayal of cruelty. What remains is a vision of Hieronymus Bosch which, after the abolition of hell, turns out to have been just a nightmare.

translation JIM BOEKHINDER

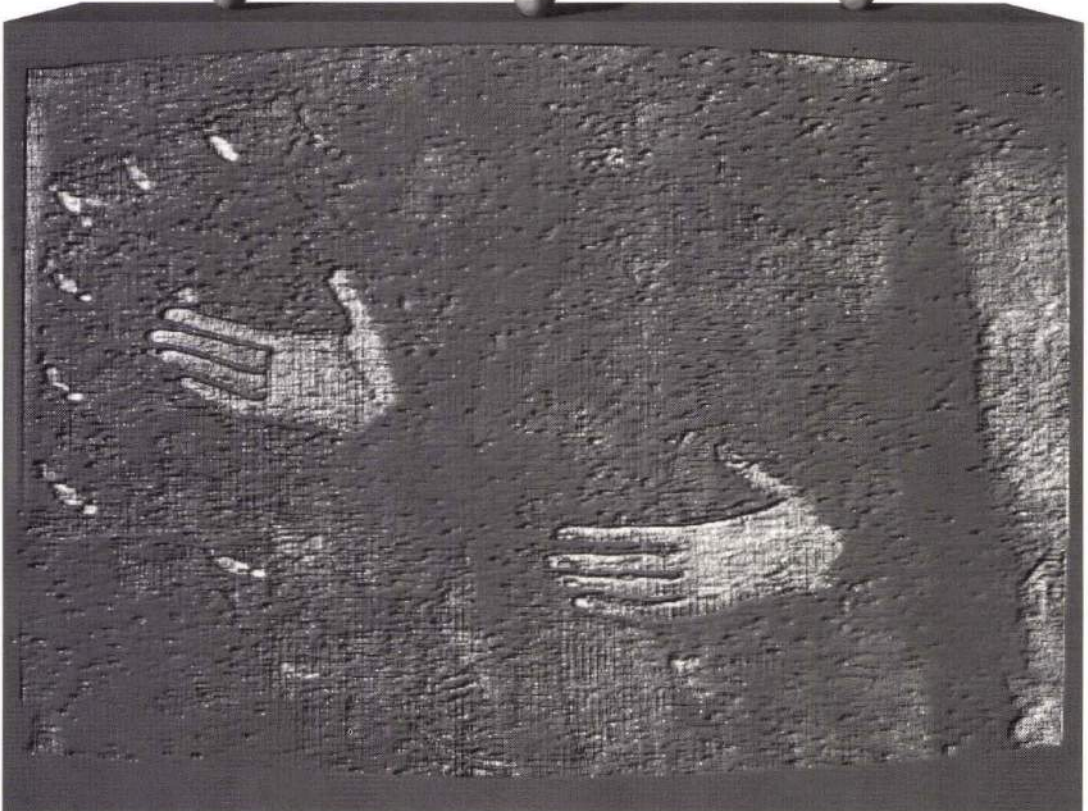
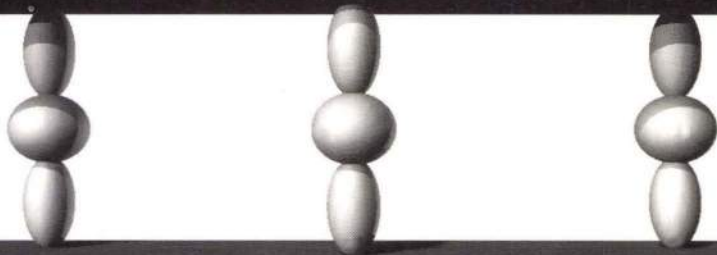






**Multimatic 6 # 1**

pagina 60





S T E V E N   B O D E

ER IS EEN TIJD VAN DE DAG DIE DOOR FILMMAKERS NOGAL EENS WORDT AANGEDUID ALS HET 'MAGISCH UUR', WANNEER HET LICHT, DAT TEVOREN CONSTANT EN VLAK WAS, IETS GEHEIMZINNIGS EN BUITENAARDS KRIJGT EN ALLES WAT HET AANRAAKT VERVULT MET EEN SOORT INTENSE AANWEZIGHEID. MISSCHIEN DUURT HET MAAR EVEN, EN SOMS GEBEURT HET HELEMAAL NIET, MAAR ALS HET GEBEURT IS HET RESULTAAT HET WACHTEN WAARD.

THE VIDEOTAPES OF BREDA BEBAN AND HRVOJE HORVATIC

# Mosaics of Light

*Mediamatic 6#1*

page 61

† THERE IS A TIME, TOWARDS THE END OF A DAY, THAT FILM-MAKERS AND PHOTOGRAPHERS OFTEN REFER TO AS THE 'MAGIC HOUR', IN WHICH THE LIGHT, BEFORE IT FADES FROM THE SCENE, TAKES ON A HAUNTING, OTHERWORLDLY QUALITY AND INVESTS THE OBJECTS IT TOUCHES WITH A KIND OF HEIGHTENED PRESENCE. IT MAY NOT HAPPEN FOR LONG, AND SOMETIMES IT MAY NOT HAPPEN AT ALL, BUT, WHEN IT DOES, THE RESULTS ARE WORTH WAITING FOR

† Breda Beban and Hrvoje Horvatic would understand. In the five or so years that they have been working together as a duo, this pair of Yugoslav artists have

effected a similar kind of alchemy in a succession of video pieces: works which, in their employment of personal and poetic symbols and in their

evocation of a particular spirit-of-place, infuse a mood of introspection and contemplation with the glimmer of something timeless and universal.



Breda Beban en Hrvoje Horvatic zouden dat begrijpen. Dit Joegoslavische kunstenaarsduo werkt nu zo'n vijf jaar samen en heeft in die tijd een vergelijkbaar soort alchemie bedreven in een reeks videowerken — werken die, in het gebruik van persoonlijke en poëtische symboliek en in het oproepen van de specifieke aura van een plek, verder reiken dan dat, om te komen tot iets dat zowel direct is als abstract, specifiek als universeel.

In veel uiteenlopende aspecten van hun werk brengen Beban & Horvatic een ontmoeting tot stand tussen twee zeer verschillende werelden: tussen het oude en het nieuwe, het efemere en het duurzame, het onstoffelijke en het sterfelijke, of zelfs, gezien vanuit de Europese geografie en cultuur, tussen Oost en West. Hun samenwerking op zichzelf is al even tweeledig: de esthetiek van de beeldende kunst/performance art (gepersonifieerd door Beban), op het scherm gebracht door middel van Horvatics capaciteiten als filmer.

Beban is begonnen als schilder. Ze had een voorkeur voor (groots opgezette) symbolen die ze ontleende aan de byzantijnse kunst en later zou ontwikkelen tot de hoofdmotieven voor een reeks gracieuze performances. Horvatics bijdrage aan de samenwerking is een haarscherp filmersoog dat Bebans compositorisch evenwicht perfect completeert — wat niet zozeer tot uiting komt in technische hoogstandjes, maar in een benadering die opvalt door subtiliteit en ingetogenheid. Bovendien, als gevolg van zijn filmopleiding tonen Horvatics beelden een filmisch gewicht en een textuur die maar al te zeldzaam is onder videokunstenaars. En hoewel het werk van het duo zich onderscheidt door een trage, imposante sensibele, is deze onnaspeurbaar en toch beduidend anders dan in het minimalistische, 'durationalistische' type video dat eind zeventiger jaren in zwang was. Misschien is het nauwer verwant aan de films van Tarkovsky.

Werken uit het begin van de samenwerking, zoals *Meta* en *She*, *Four Things*, ontvouwen zich in een traag, afgemeten tempo en met

de uitgelezen precisie van een ritueel. Bij tijd en wijle laat Beban sonore klanken horen met het ceremonieel van een aloude litanie. Een soort 'mythische' gewijdheid is dan ook een steeds terugkerend kenmerk in hun werk. In *Bless My Hands*, bijvoorbeeld, draait het om de simpele, 'symbolische' handeling van Beban die, gekleed in een sober wit gewaad, geknield een enorm wit blad papier verbrandt boven een gouden cirkel in een lege ruimte, en dan haar handen door de afkoelende as woelt. Ook *All Our Secrets Are Contained In An Image* voert ons mee in de goddelijke rust van de bespiegeling. Net als bij *Bless my Hands* wordt er met een eenvoudig beeldend schema van zwart, wit en goud gewerkt, terwijl Horvatic niet meer gebruikt dan de meest simpele belichtingseffecten om een bewegend tapijtwerk van licht en schaduw te weven waardoor Beban op bijna spookachtige wijze aan ons verschijnt; en face met een traan die over haar wang rolt, of midden in beeld, wanneer ze de vlindermouwen van haar sierlijke gewaad heft in een niet te bevatten gebaar van macht of ootmoed.

Wellicht het hoogtepunt van hun werk tot nu toe is *Taking On A Name*. De video begint met een sobere, obsederende prelude van golven die in slow motion tot rust komen in diep water, en vloeit vervolgens over in een oud, iconisch mozaïek, waarvan we een glimp opvangen onder het wateroppervlak van een poel tussen de rotsen. Tijd en getij, en meer van zulke oude waarheden — maar prachtig, simpel verbeeld. Terwijl een zich herhalend, weergalmd patroon van bastonen op de geluidsband weerklinkt, zien we Beban staan, haar gezicht naar ons toe, aan de oever van een ogenschijnlijk eindeloos meer. De muziek vervolgt haar trage spiraal van processietonen, terwijl Beban een reeks gedaanten aanneemt: eerst zien we haar als een verschijning uit het geestenrijk die vlammen in haar handen draagt, dan als de priesteres gehuld in haar gekapte mantel en uiteindelijk neemt ze de vorm aan van Venus die zich baadt in het water van het meer.

*Taking On A Name* is een bijzondere video, die zijn bekoring ontleent aan niets meer dan een enkele, sublieme performance en een voorbeeldig gebruik van locatie. Het is ook een staaltje van intense doelgerichtheid dat Beban & Horvatic tentoonspreiden bij het maken van een werk. *Taking On A Name* telt maar drie lange 'takes', met in alledrie een wisselende, vluchtige lichtinval die het resultaat was van wachten, wachten en nog eens wachten aan de oever van het meer, op dat ene moment, waarop de juiste omstandigheden en de juiste stemming samenvielen. Zo werken ze altijd — meestal met dezelfde kleine filmploeg en dikwijls op plekken in het landschap waar ze al eerder geweest zijn of waaraan ze een bepaalde betekenis toekennen.

De twee meest recente tapes van het duo, *Geography* en *For You in Me and Me in them to be One*, tonen ook die visie op de buitenwereld als spiegel van een innerlijk landschap: zichtbaar in een reeks dromerige tableaux — een bosrijk dal, een geblindeerde kamer, de lichtval op de koepel van een klooster, de regen, die tegen de straat slaat als een vlucht uitroepkens — een landschap, dat de tijd in het gemoed grift of waar de herinnering, in tijden van verwarring, naar terugdrijft. Misschien met uitzondering van Bill Viola, wiens video's ook iets uitstralen van een bovennatuurlijk in-de-wereld-staan, zijn Beban & Horvatic de enige onder de videokunstenaars naar wiens werk je op zo'n manier kijkt: je kijkt, en terwijl je dat doet, verzink je erin. In een tijd waarin zoveel elektronische kunst in theorie en praktijk vervalt tot het oppervlakkige spiegelspel van het simulacrum, hebben Beban & Horvatic gezocht naar een soort stilstaand punt, een focus, en dat ook gevonden. Met de broze mozaïeken van hun video's of de gewijde sfeer van hun installaties, plaatsen Beban & Horvatic een kaars in het venster van het Beeld, in een poging om het zijn geheim te ontfutselen, en soms, als het uur en de stemming net goed zijn, het te doen stralen in het schijnsel van weer oplevend licht.

vertaling OLIVIER — WYLLIE



‡ In many different aspects of Beban & Horvatic's work, the observable boundaries of one world become illumined with the light of an 'other': whether these 'worlds' be described in terms of the old and the new, the ephemeral and the enduring, the spiritual and the mortal, or even, in terms of European geography and culture, the Eastern and the Western. Even more striking, perhaps, is the way in which their work combines an extraordinary intimacy with an absolute and fastidious regard for the image. Their slow, limpid style may, on the surface, seem simple, but it assuredly isn't.

Beban began as a painter, who favoured the use of (large-scale) symbols drawn from Byzantine art, which she later developed as pivotal motifs in a succession of graceful performance pieces. Working with the film-school trained Horvatic, the duo have evolved an almost telepathic understanding, as seen in a finely-tuned filmic style that is remarkable not for its shows of technique but more for its subtlety and restraint. That said, Beban & Horvatic's images possess a cinematic weight and texture that is all-too-rare among video artists. And, although their work is distinguished by its slow, stately sensibility, it is one that subtly yet significantly differs from the sort of minimalist, 'durationalist' concerns of traditional art-video and is perhaps rather closer in spirit to the cinema of Tarkovsky.

Early tapes like *Meta*, *She* and *Four Things* unfold in a slow, measured tempo and with all the delicate precision of ritual. When Beban speaks her occasional lines, she does so with all the ceremony of time-honoured litanies. Indeed a kind of 'mythic', devotional quality is a recurring feature of their work. *Bless My Hands*, for instance, revolves around the simple 'symbolic' action of Beban kneeling in a plain white dress, burning a huge white sheet of paper in a golden circle in an empty room, and then running her hands through the cooling ashes. *All Our Secrets Are Contained In An Image* also draws us back into the

numinous quiet of contemplation. Like *Bless My Hands*, it sketches out a simple visual schema of black, white and gold, as Horvatic, using nothing more than the most basic of lighting effects, weaves a tapestry of light-and-shade through which Beban makes her almost spectral appearances: full-face with a tear streaming down her cheek or centre-stage raising the butterfly wings of her robe, brocaded with crosses, in an unknowable gesture of power or supplication.

Maybe the highlight of their work at this time is the video *Taking On A Name*. Opening starkly with a simple, haunting prelude of slow-motion waves unfurling out in deep water, the image dissolves to an ancient iconic mosaic seen glimpsed beneath the surface of a rock-pool. Then, as a repeating, reverberant pattern of bass notes echoes on the soundtrack, we see Beban facing towards us, standing by the shore of a seemingly endless lake. As the music proceeds through its sinuous processional spiral, Beban takes on a number of incarnations: first, as a surreal apparitional figure bearing flames in her hands; then, again, assuming the mantle of cloaked high-priestess and, finally, ending as a vision of Venus bathing in the waters of the lake.

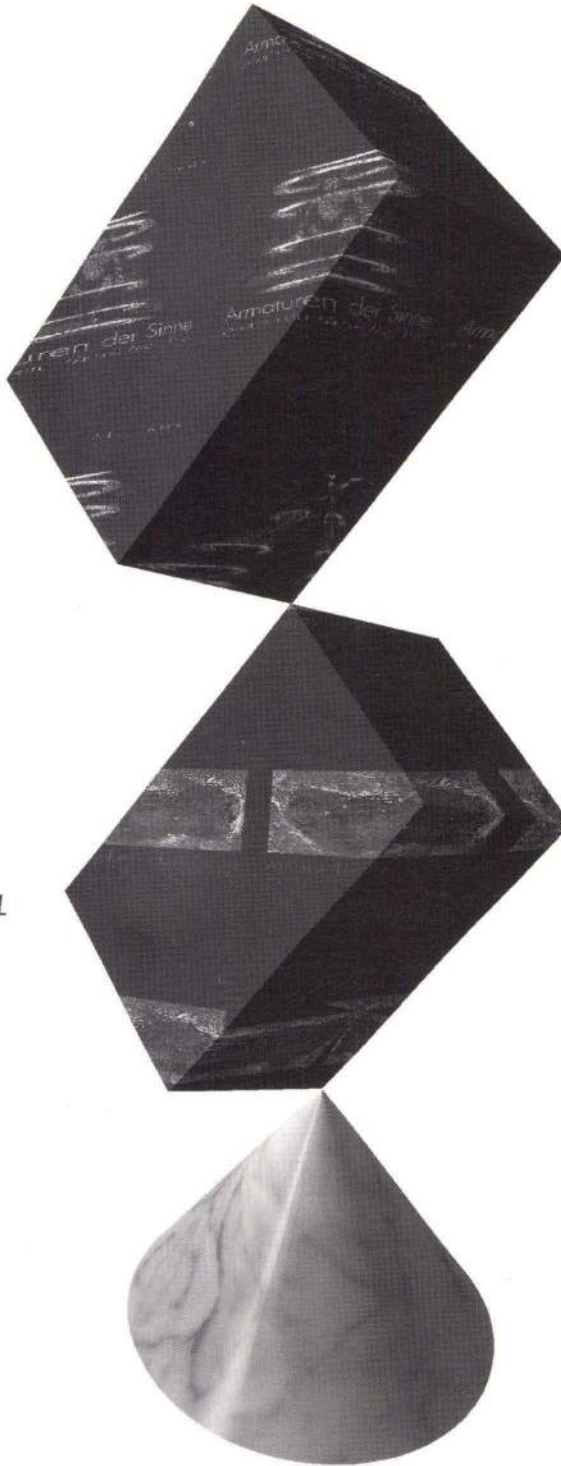
*Taking On A Name* is a remarkable piece of video art that works its spell from nothing more than one masterful performance and an exemplary use of location. It also provides a demonstration of the intensity of purpose Beban & Horvatic bring to the making of a piece. *Taking On A Name* consists of little more than three long 'takes' — in each of which, the subtly shifting play of light, which so perfectly frames and sustains each iconic image, was the result of waiting and waiting, by the lakeside, for exactly the moment when conditions and creative mood were one. They always work in this intimate yet deliberate way — usually with the same small crew and often returning to familiar or significant landmarks.

Their two most recent tapes, *Geography* and *For You In Me and*

*Me In Them To Be One*, further reconcile the demands of this outer and inner landscape: as evinced in a series of dream — like tableaux — a wooded valley, a shuttered room, light falling on the dome of a monastery, rain hitting the street like a flurry of exclamation marks — that time imprints on the mind or that memory, when jolted, floods back to. Although much of their work was, in fact, commissioned by Yugoslav tv, it is in the carefully-crafted and hermetic spaces of their installations that these waking dreamscapes fully reverberate — the meditative mood of *All Our Secrets Are Contained In An Image* is all the more powerful presented almost as an altar-piece in its simple sanctum-like space. *Geography 2* (recently shown at Liverpool's *Video Positive* festival) also benefits from a broader setting. At the heart of the installation, video monitors are arranged in a circle, draped with the ensigns of various flags. Each of the flags has its centre ripped out, through which the images of *Geography* (the video) are viewed. On the floor of the space, formed from a covering of soil, is the more ancient symbol of a pentagram. From a country whose physical geography is being pulled apart under the pressures of history, it is an image with a stark and melancholy beauty.

With the possible exception of Bill Viola, whose videos, too, radiate an uncanny sense of being-in-the-world, Beban & Horvatic are remarkable among video artists for the way in which you watch, and yet, in watching, become immersed. At a time when so much electronic art is caught up, in theory or practice, in the depthless mirror-play of the simulacrum, they have sought out, and found, a kind of still-point, a focus. In the delicate mosaics of their videos or the numinous sanctums of their installation works, Beban & Horvatic place a candle in the window of the Image in an attempt to make it yield up its secret, and, occasionally, when the time and the mood are right, make it shine with a glimmer of a resurgent light.





### *Arsenale der Seele,*

*Literatur- und Medienanalyse seit 1870*

FRIEDRICH A. KITTLER, GEORG C. THOLEN (ed) Wilhelm Fink Verlag  
(pub) München 1989 ISBN 3-7705-2575-2,  
German text, pp. 234 DM 68

### *Armatoren der Sinne,*

*Literarische und technische Medien 1870 bis 1920*

JOCHEN HÖRISCH, MICHAEL WETZEL (ed) Wilhelm Fink Verlag (pub)  
München 1990 ISBN 3-7705-2675-0,  
German text, pp. 312 DM 68

It's not only technology itself which makes it difficult for us to fathom it, as Heidegger claimed. It is also the fault of research policy. People would rather finance descents into the inner Empire than the writing of the history of war technology. With this accusation of the poverty of the German think tanks, Kittler and Tholen launch a series of books which are to appear annually. In them, they seek to join with the Anglo-American research into 'the technology of the intellect'. *From now on, literature and media analysis means: discovering the time clock in Eliot's Waste Land, the typewriter in Pound's lyrical typography, and Bowle algebra at work in Beckett.*

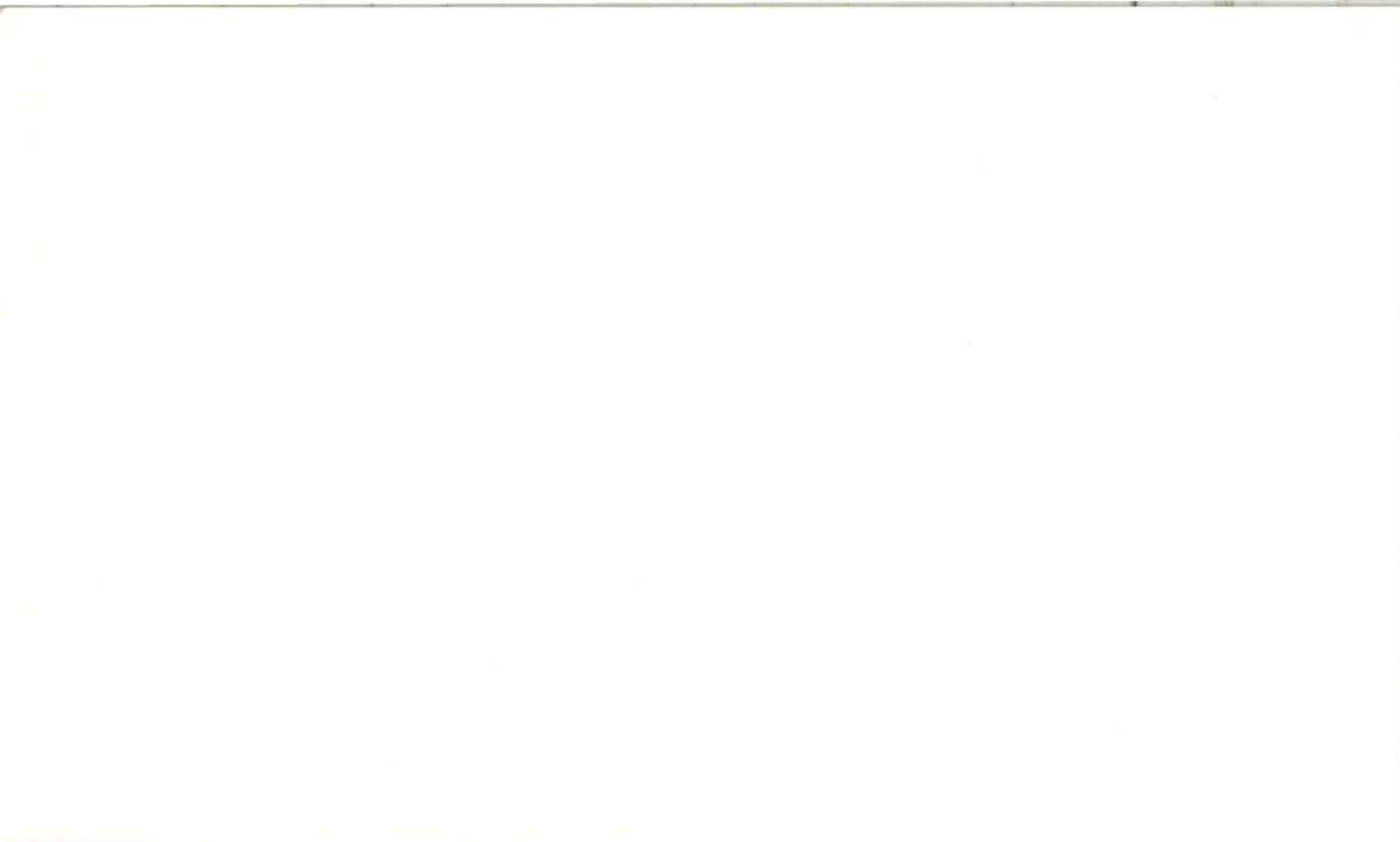
The publishers of the collection *Arsenale der Seele* don't wish to complain about the greying of literature; they want to indicate its place in the media system. *Because literature is a stream of reports, it stands or falls with the manipulation of data.* Looked at from this media standpoint, the writer loses his omnipotence as subject and becomes a connections-specialist who joins the inner to the outer world. The method which describes the connections is no longer that of interpretation — a method which causes its 'planned' aspect to evaporate in experiences — rather, by means of interception, one goes off in search of the design of the network of switches. 'Identification with the aggressor' is a necessary evil. Whoever moves within the media is subject to the logic of war, summarized Heidegger: *Im herausgeforderten Melden herrscht der Angriff.*

*Arsenale der Seele* and *Armatoren der Sinne* form the nucleus of the Kassel research project *Literature and Media Analysis*. Tens of scientists from various disciplines report on their findings. While the majority of them are West Germans, their research can be called international. One could even call the contacts with Paris intimate. The collaborative research which is being done is historical in its purpose, although they have distanced themselves from classical historical writing. First comes media analysis in the period after 1870, then it shifts to the First World War and, in the third volume, which will appear this year with the title *Soft War — Hard War*, the period 1918–1945 will occupy centre stage. Along with that, the project organises a yearly conference, in which outsiders also participate. The theme of the conference in 1989 was 'time signs' and in the last gathering, the 'theories and techniques of listening' were considered.

*Arsenale der Seele* opens with a description of the entrance of communication into the sanatorium, a sheltered bourgeois domain which Thomas Mann described in his *Zauberberg*. Subsequently, Wolfgang Scherer demonstrates how much the work of the 'compositeur de musique d'ameublement', Eric Satie, was dictated by phonography. Satie, who carefully studied and used the new technique, stated: *My work is one great recording session.* Charles Grives continues to concentrate upon this theme, touching upon the phonographic writings of Villiers de l'Isle-Adam and Alfred Jarry, among others. Under the motto of 'whoever wishes to be a user of new media, must not see ghosts', psychiatry at the turn of the century set itself the task of getting insanity under control. Martin Stingelin dug in the archives of a Basel psychiatric clinic and found countless cases of 'memory telegraphy'. The patients had received messages via 'electric paths'. This connection between media and modern neurosis occupies various







researchers in the Kassel project. Put briefly, they work with the Freudian assumption that the cases which deviate from the norm tell us about the 'normal' mental condition. If we look further, we find articles about psychosis theory, the radio as the 'medium of forgetting', the connection between drugs and war and an essay of Kittler's about Alan Turing, among others.

In volume two of *Literature and Media Analysis*, Frank Haase introduces his research into the history of telegraphy. The coming of telegraphy in early 1800 meant not only a breakthrough in the transmission of messages, but also the start of a new historical apriori: telecommunication. Using the novel *The Count of Monte Christo* by Alexander Dumas, Haase reveals how the star-shaped telegraphic network built by Napoleon worked. In the middle of the 19th century, this optical technique was replaced by an electro-magnetic technique, an innovation connected with the name Werner von Siemens. Theodor Fontane's novel *Cécile* is modelled on this German inventor. In the social web which Fontane stretches, telegrams flash to and fro, just as the telephone is used within the bounds of today's relationships in games of intrigue: bringing about connections, maintaining and ending them.

That one can't simultaneously be called and call, is a de facto truth which didn't always apply. In his extensive report, Bernhard Siegert treats on the consequences of the technical flaws of the telephone in its early days. Professional literature from around 1900 is bursting with cases which describe how the ear of the telephone operator is besieged with explosive noises. At such moments the telephone operator was called not as a person, but as a machine and the electric signal struck the senses like a lightning bolt. If the attacks on the operators were fatal, then along came the medical-judicial dispositive with a diagnosis of hysteria. Siegert demonstrates that this fear of electrical shock resulted in telephonic messages being experienced as orders.

Further along in *Armaturen der Sinne* we find the 45 RPM version of Norbert Bolz's book *Theorie der neuen Medien*, an analysis of the gaze in the photographs of Lewis Carroll and a study of the similarities between Benjamin's metropolis and the view of modern life from within the psychic clinic, as Adolf Wölfl saw it. The collection ends with an analysis of the effects which the trench/media/nerve war had on the work of Franz Kafka.

Whoever's curiosity has been aroused, after reading Kittler's *Grammophon Film Typewriter*, as to how software such as the poems of Georg Trakl can be played on the hardware of computers and other war technology, should be well equipped to penetrate further into the Kassel Galaxy. Without Lacan in one's back pocket, entrance would seem a senseless enterprise. These annual publications are written for fans of zipping back and forth between informatics, philosophy and literature science. The individual contributions design, piece by piece, circuitry for the textual circuit which, in the foreseeable future, will be put on the market as 'media theory'. Whoever thought that this was going to be as feather-light and fleeting as the media itself, is mistaken. This knowledge also requires a thorough study and rock-solid specialisation, which doesn't flinch at higher mathematics or Heidegger. Only then can one pluck the fruits — this ambitious research from Kassel *does* prove that.

GEERT LOVINK / translation JIM BOEKBINDER



## The Difference Engine

WILLIAM GIBSON, BRUCE STERLING Victor Gollancz LTD (pub)  
London 1990, ISBN 0-575-04762-3.  
English text, pp. 383, £13.95

**Mediamatic 67**

page 65

London, 1855. Turbocharged by the development of Charles Babbage's steam-driven calculating engines, the Information Revolution has arrived a century early. The petroleum and electronics eras have been skipped (*rock oil* and electricity remain little-understood curiosities), but the coal-powered Industrial Revolution is in full swing. Britain, with its calculating cannons, steam dreadnoughts, machine guns and information technology, has extended its domination of the world. Dark lantern diplomacy has kept America a disunited continent, split into Union, Confederacy and the Republics of Texas and California; the outlaw Karl Marx has set up commune in Manhattan. 'Clackers' run punched cards of camphorated cellulose through precisely machined mechanical Difference Engines — *Delicate things, temperamental, so she'd heard; better not to own one than not cherish it...dozens of knobbed brass columns gleamed, set top and bottom into solid sockets bored through the polished plates, with shining levers, ratchets, a thousand steel gears cut bright and fine...*

Their baby cyberpunk having grown into a strapping adolescent of a cultural movement in its own right, Gibson and Sterling have abandoned the Near Future as a mirror for contemporary society and looked over their shoulders for inspiration for their definitive what-if? story of the Information Age — what if the Tory bluebloods who ran the British Empire, instead of crushing the 19th century Luddite unrest, had actually been swept from power by a coalition of middle-class mercantilists, meritocratic savants and emerging



labour leaders? What if the blueprints for Babbage's mechanical computer had received the funds to be built?

Enter the Industrial Radical Party to make the necessary socio-political adjustments based on a fusion of Romanticism and the creed of Babbage: Science, Progress and Free Trade. Britain has become a secular society, raising Lord Darwin's ideas to the new state religion; scientific meritocracy has ousted nepotism and birth as conditions for social advance; everyone has a chance; the Irish potato famine never happens — scientific methods of food distribution and transport allow the Lord Byron's Rads to prevent it (*God bless the English sings a grateful and loyal people*).

As part of the *New Deal*, every citizen has an ID number and every communication, every transaction between them is centrally recorded — how else does one run a society on scientific principles, after all? While Personal Engines measure computational power in gear-yards, Westminster's Central Statistics Bureau greedily devours gear-miles: *For the sake of increased space, the building's lower section was swollen out of true, like some great stone turnip. Its walls, pierced by towering smokestacks, supported a scattered forest of spinning ventilators, their vanes annoyingly hawk-winged. The whole vast pile was riddled top to bottom with thick black telegraph-lines, as though individual streams of the Empire's information had bored through solid stone. A dense growth of wiring swooped down, from conduits and brackets, to telegraph-poles crowded thick as the rigging in a busy harbour.*

With its monstrous animal/vegetable imagery Gibson, the writer, and Sterling, the researcher, (apparently, these Lords of the Net communicated by *Fedex* parcel and not electronic mail) gradually unfold a perverse and cancerous Victorian melodrama straight out of Bedlam: an industrial myth set in a mutant London of dollymops and mudlarks, of enobled industrialists and smuggly meritocratic scientists. The city has become a grossly polluted effluvia, its inhabitants choking on the by-products of a coal-based economy. This alternative society has spun-off in a frantic mêlée of mass production and pollution built with the aid of Engines on half-illuminated technical ignorance surpassing even that of our own (real) historical trajectory. As the savants politic-away inside their Kensington Palaces of Learning, corrupt bureaucracies co-opt the idealism and intelligence of its citizens to a police state, run by the Eye of the Central Statistics Bureau.

The story unfolds in a series of 'iterations' (computational procedures in which each repetition of a cycle of operations produces a result that approximates more closely to the desired result) by the Eye in a brilliant reanimation of the Victorian story device of the 'omniscient narrator'. It uses the lives of several characters as lenses to focus on its own genesis and make the quantum jump to self-consciousness, at the same time challenging the reader to tell historical fact from extrapolation: the daughter of a Luddite agitator, ruined by a rising Rad MP; 'Leviathan' Mallory, the people's Paleontologist, discoverer of the Brontosaurus and champion of the Catastrophist school of evolution; Lady Ada Byron (who really was the first computer programmer), daughter of the Prime Minister, a 'clacking' genius, the *Queen of Engines*. She is the author of a 'Modus' programme, which she hopes will form the basis of a transcendent meta-system of calculatory mathematics: *If we envision the entire system of mathematics as a great engine for proving theorems, then we must say, through the agency of the Modus (technique of self-referentiality), that such an engine lives,*

*and could indeed prove its own life, should it develop the capacity to look upon itself. The Lens for such a self-examination is of a nature not yet known to us; yet we know that it exists, for we ourselves possess it.*

Bit-parts go to Keats the clacker kinotropist, Disraeli the gossip columnist, an aristocratic Special Bureau agent, a Marxist vitrioleuse, a band of anarchists trying to foment revolution during the 'Great Stink' of '55 and Lord Galton — patron of Criminal Anthropometry, espouser of eugenics and Parliamentary conspirator. Together, they illustrate the reduction of people to cogs in the vast machine of industrial London in the same way that Dickens' Coketown of *Hard Times* illustrated the degradation of real Victorian life.

Rather inelegantly dubbed 'Steampunk' by the sci-fi press, *The Difference Engine* is actually still 'cybernetic', even if it's not 'punk' in its central themes: Information is power (*It's what a cove knows that counts, ain't it, Sybil? More than land or money, more than birth. Information. Very flash*); corruption of bureaucrasies; an H.G. Wellsian disbelief in the possibility of a science disconnected from politics; the idea that complex systems can make sudden transformations and speculation about a paradigm shift in artificial consciousness; that in an information society, existence inevitably becomes increasingly defined by the (official) information spoor we leave: names can be expunged, numbers lost, histories edited to suit specific ends. There is the same carefully constructed intricacy, readily extrapolated into daily life, with attention paid to the iconic power of trade marks and the cultural mutagen of fashion; a radical interrogation of the virtual technologies at work in society.

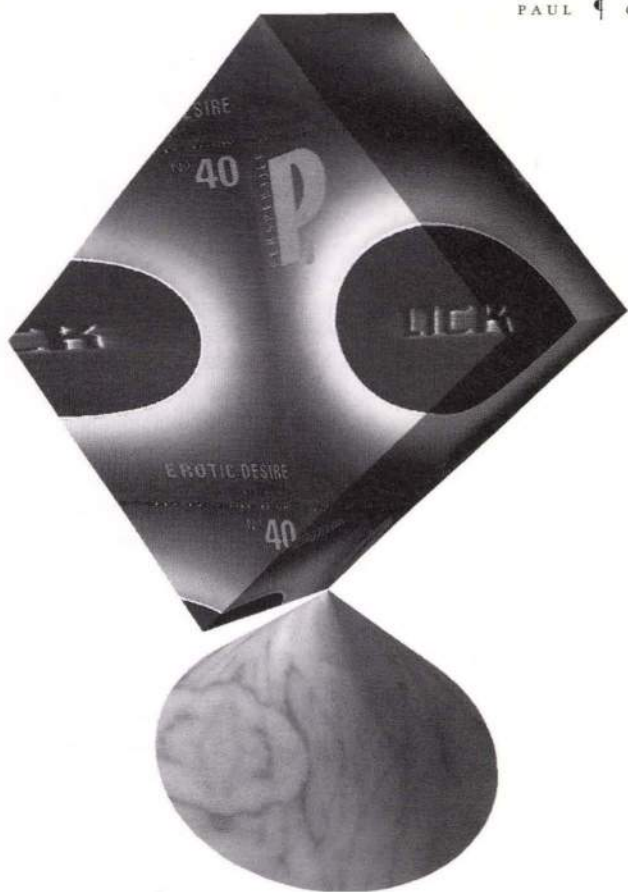
In Sterling's words, Cyberpunk was *the literary incarnation of 80s pop culture, paralleled in rock video, the hacker underground; in the jarring street tech of hip hop and scratch music...It's the meeting of previously separated worlds of high tech and the modern pop underground*. Gibson, never felt comfortable with the term, reacted against the *inevitable accretion of meaning* around it. He was never in the prediction business, he said. Rather, his books should be read as aids to the decoding of contemporary culture, simulations of the present rather than visions of the future.

Cyberpunk emphasizes the continuity between the contemporary world and the near future; not by insisting on the invariability or permanence of societal characteristics and values, but by following and continuing the development of lines of force already at work. In *The Difference Engine*, G&S have tried to show a similar continuity with a past-that-might-have-been by reverse-extrapolating the lines of force of our information society. We intuitively look towards the (British) Industrial Revolution for clues and analogies as to what havoc our Information Revolution may yet wreak. By returning to place the two side by side, G&S have made the process easier. Like the best cyberpunk, it bridges the gulf between the formal humanities of art and politics and the worlds of science, engineering and industry with a thought-provoking plausibility not found in any other literary genre of the 80s.

Tantalizingly, life imitated art 150 years late last year when London's Science Museum — one of the real life Palaces of Learning — received a grant to try and make the first working model of Babbage's 4000-part Difference Engine using technology the Victorians would have had at their disposal.

JULIS MARSHALL





*Perspektief no. 40,  
Erotic Desire*

LYDIA SCHOUTEN, ROB PERRÉE (ed) Rotterdam 1991,  
ISSN 0167-9104, Dutch & English text, f20

In Rotterdam, the narrative of the erotic is above all the narrative of every-day clumsiness. In its triviality, it reflects the clumsiness of this eroticism itself. Or else, it is perhaps the great helplessness of artistic practice. The appeal of an insignificant little photo or drawing to the artist cutting photos out of porn magazines. Artists such as Patrick van Caekenbergh, who incorporates various vaginal forms into the structure of a Gothic leaded-glass window, thus adding the suggestion of heavenly glory to his erotic handiwork. Rob Perrée, responsible with Lydia Schouten for *Erotic Desire*, combines a bedroom photo of Sophie Calle with his report of a visit to a porn shop in New York. 'Literarised' moments of wet-mac voyeurism: *The upper body is according to the book. Broad, the shoulders not too full and a somewhat muscled chest. Not too much. Rambo has never been popular with our type of people. His firm nipples stick proudly out of his chesthair. He looks at me with his large, brown eyes.*

'With whom would I like to wrinkle the bedspread', could have been the motto for the ambience of this somewhat arbitrary collection of erotic material. An image of eroticism from the category with-or-without-briefs, of the same or the opposite sex, with a slight preference for the antiseptic image language of advertising. No hardcore. Because, in spite of the fact that the shadows moving on beds amuse themselves with dildos and one another, they are always recognisable as eroticised bodies. Pierre Keller raises the pornographic picture to an artistic and civilised level with

blow-ups of suggestively mysterious rituals with boys' bodies. Previously, such pictures were perhaps mutually exchanged like small secret icons, now they are placed into an artistic context. But the ephebe, now used as an everyday object, has still preserved its sacral character. It is different with Nan Goldin, who brings eroticism to life beyond the familiar ritual codes, taking photos of the friends around her. She extracts from their homely encounters a remarkably intense mood, elevated above everyday reality. Does she consciously gather such photogenic friends around her, or are we all eroticised in the eyes of someone open to it?

Indubitably, there are more gratifying activities than making lightly erotic art. It is often no more than a kitschy exhibitionism of naughty pictures cut out and then glued onto larger tableaux. Larry Clark is a master of this kind of clumsy boy's room erotics. Still, in a way I like it, particularly because, from the artistic point of view, his work suggests a modest average of pretension. In contrast to Lydia Schouten, who blows her trumpet as if she were unaware of the silence of eroticism and wishes only to emphasise the — albeit humanly legitimate — artistically dubious, noisy side of eroticism. Or to Sandi Fellman, who makes use of a kind of blown-up aesthetics not justified anywhere.

The flowers of Mapplethorpe, with their inescapable erotic aura, are usually exhibited together with his nudes. In Rotterdam, they are presented in an unconventionally designed flower shop. Venomous colours and fragrances, fungi and decaying organisms in milk bottles in the shop window, evoke the image of nineteenth-century decadent aesthetics, greatly enhancing the work on show. The ideal place to suggest more than is actually happening. Similarly, Dorit Cypis' contribution evokes incestuous undertones of a heart-rending nature. Framed photos of classic museum art in mantelpiece format, entitled *My Father's Nudes*, with a suggestive image of intangible dimensions.

An unintentional effect of the cluttered presentation, spread over various locations, is that the visitor is encumbered with the sensation that, as a restless voyeur, head sunk deeply into the collar of his rain coat, he is in search of forbidden fruit. Unfortunately, this aspect has not been worked out well in the various contributions. What eventually makes *Erotic Desire* rather flat here and there, is the fact that quite a few artists have cleansed the erotic beauty of the forces of Evil and Sin. Jose Villarrubia shows theatrical portraits of sailors in a classic, purifying manner. Bruce Weber presents a postmodern variation of such paintings, and both have cleansed the bodies of any kind of evil. Schouten and Perrée have done the same with the entire set-up. Aids, pornography, sexual aberrations; evil is given a place apart, as in the real art world of New York.

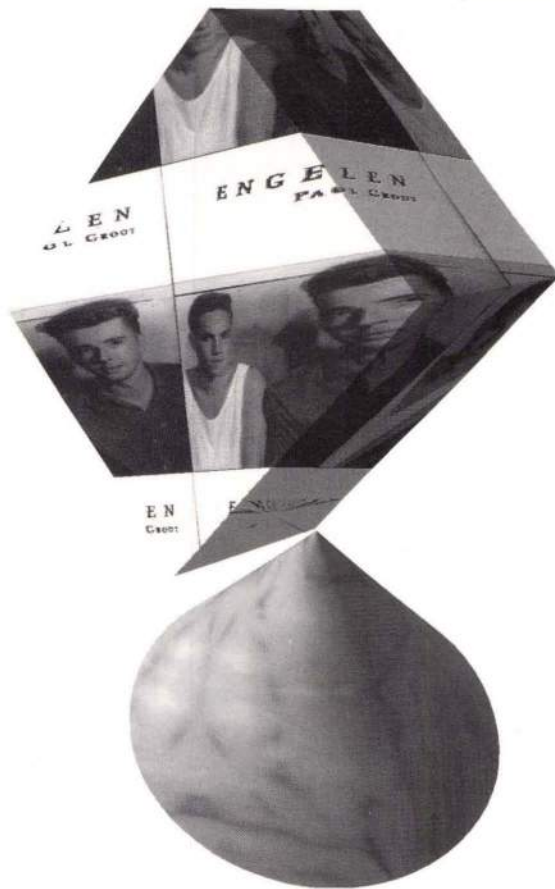
*Erotic Desire* has eventually become a puritan variation on the already puritan tone which has the New York art scene in its grasp. What we are now waiting for is an exhibition showing us a little less of Mapplethorpe's and Weber's modernist-erotic image of puritanism, with good and evil in separate compartments. A choice of possibilities for those who are willing to examine the image of eroticism in visual art with Genet, Pasolini or Fassbinder as a guideline!

PAUL GROOT / translation OLIVIER & WYLIE

**Mediamatic 67**

page 67





**Museumjournaal 6 # 1**

pagina 68

**Engelen, scenario's voor beeldende kunst**

PAUL GROOT Picaron Editions (pub) Amsterdam 1990,  
ISBN 9071466493, Dutch text (English text will be published  
next year), pp. 126, f35,-

In *Ferdydurke*, his novel about the question of whether it is we who create form or the other way around, Gombrowicz tells of the confrontation between doctor Filidor and doctor anti-Filidor. Filidor is the king of the syntheticists. Anti-Filidor is an equally famed analyst with no other calling than the pursuit and humiliation of the eminent Filidor. Filidor works in the pathetic spirit of Higher Synthesis, mainly using the method 'sum plus infinity', but also using the 'product multiplied by infinity' method when necessary. Anti-Filidor works analytically, and his specialism is the dissection of individuals into their component parts by means of calculation, most notably by means of a snap of the fingers right in front of their noses. With such a snap, he is able to awaken the nose to a life of its own, one in which, to its owner's terror, it spontaneously begins moving every which way. It was a trick which he often played in the tram, when he was bored. In a first class restaurant in Warsaw, the two professors' mad chase results in a clash (neither would admit to being not only the pursued, but also the pursuer). The two begin battling with words: *The Master of Analysis cried: Macaroni! The Syntheticist answered: Macaroni! Anti-Filidor roared: Macaroni, macaroni, or: a combination of flour, eggs and water! Filidor replied immediately: Macaroni, or: the most profound essence of Macaroni, Macaroni as such!*

I'll leave aside the disappointing denouement for the moment. It's quite obvious: Filidor and anti-Filidor are chasing about in the Dutch Art World, too. Filidor, for example, as

anti-critic Paul Groot; Anti-Filidor as critic Anna Tilroe. From the same generation — both are in their forties — a collection of critical articles was recently published by each: *Angels* by Paul Groot, which gave rise to this article, and Tilroe's *The Blue Guitar*. The latter bellows: *What do we see here, actually? A painting, or: a combination of paint, canvas, and intention!* Groot peeps: *A painting, or: a heavenly pantomime!* Tilroe's cool gaze dissects, while Groot's composes, ogling the Higher. Tilroe, mistress with whip, begins flogging with abandon when art can't be analysed. She would gladly tell us the truth. She's our artistic aunt. When reading her criticism, one often has the impression that art is no lark, and neither is writing about it. She is a fashionable old dame who ensconces herself in her boudoir, and only rarely gives in and plays along with art. Groot is the angelic-looking little nephew that just won't behave himself. He hangs around with the wrong people and pulls the weirdest capers with his chemistry set in his room, convinced as he is that he himself can fabricate gold, too. He walks about with his head so far up in the clouds that he sometimes writes pieces which no one understands.

I'm fonder of nephew Filidor, in spite of his idiosyncrasies, than I am of aunt Anti-Filidor, mainly because the consolidated analysis *a combination of paint, canvas, and intention* is always true, and, therefore, hardly challenging. Groot is editor of *Rem* and *Blind* (among others), and writes for periodicals like *Flash Art* and *Artscribe*; he organized exhibitions and he also created material for *Rabotnik* tv. As opposed to Tilroe, he hardly exhibits the impulse to secure his own position at all. Thus, he was able to make the renowned *Museumjournaal*, of which he was chief editor from 1980 to 1989, into a debatable magazine, which was even branded as unreadable and sectarian by those who favour an informative and guiding art criticism. But, for others, *Museumjournaal* emerged as the only Dutch art journal in which one could read or publish experimental essays which departed in their style and content from the usual obedient scribbling. Groot wrote many an article for it himself. Personal texts which don't determine in a quasi-objective or quasi-subjective fashion what is good, bad, ugly or beautiful, but which, driven by the 'invisible rituals' of art, seek to mean something as texts *an sich*, to raise thematic questions with broader cultural and philosophical significance, without avoiding other disciplines. Of course, it doesn't take much for pieces with such aspirations to go awry, for example, by using too much post modernist jargon, the creation of unnecessary new myths, or the reflection of all-too-obscure personal obsessions. But these half-virtuous, failed attempts have some value, too. If nothing else, simply to counterbalance the stream of art publications in which the taking of risks is not welcome.

*Angels* is a continuation of Groot's earlier projects, such as *The Divine Comedy*, *Cover/Doppelgänger*, and *D'Ornamentation*. It's a 'vow of faith'. In the foreword, it's evident that Groot is well aware of the dangers of his undertaking. To stand eye to eye with the 'fallen angel', that's what he wants. The fallen angel is the artist who is completely cunning, and yet has succeeded in preserving his innocence, the artist who has the courage to fail. For Groot, it's these qualities of the artist, along with constant doubt of one's own creativity, which count. Diabolical romanticism. It can't be otherwise: Groot sees himself as a fallen angel, too, and whoever cannot endure this should not read his book. If, like Groot, one assumes that 'the highest' can't reveal itself exclusively through art because we all carry it within



ourselves, then everyone can be a fallen angel, a participant: *It continues to be with the reflection of one's self that the other can make one real.* This sentence will cause some to get gooseflesh, while I think that it means, quite simply: The experience of the highest comes about only when there is an equal exchange between the spectator and the work of art, which, at that moment, recognize one another. Words, words. Groot's idea of beauty seems Nietzschean: *Beauty is only skin deep.* In order to think this, Nietzsche introduced the 'mask': *Alles, was tief is, liebt die Maske.*

For Groot, the art object is an alibi for writing 'scenarios', which are not about its material aspects, but, rather, about other kinds of meanings which are associative or even alien to it. This refusal (deserving of respect) to regard the object of art as a fetish is probably connected to his love of immaterial film and video, which he often brings into his criticism and doesn't treat differently to painting and sculpture. In the essay, *Son nom de Vénise dans Calcutta desert*, a look back at the eighties, Groot states that to him, these years have become the years of the filmic clichés. He speaks of painting and sculpture in filmic terms: in the era of mechanical reproduction, art has not been deprived of its aura; rather, it has acquired an extra dimension. His overview of the previous decade is not only filmic, it is 'post-modernist', to use Baudrillard's term, or 'literary', in Borges' language, or 'dramatic', in the light reflections of Francis Yates' alchemical image of the world. Anything other than art-critical or art-historical. He's not the only one. The clichés of the post modernist discourse are beginning to take on set forms. Groot knows this all too well and permits himself to play with the terminologies. He sometimes arrives at stimulating reflections about such themes as alchemy, the labyrinth, the bachelor machine, and androgyny/physicality/eroticism, in pursuance of fallen angels like film maker Derek Jarman, Jeff Wall, Clemente, Günther Förg, Robert Longo, Reinhard Mucha, Matt Mullican, Robert Mapplethorpe. Thus, it isn't surprising that the eighties, according to Groot, are determined by labyrinthic and alchemistic tendencies, by 'atopic' consciousness, which is eternally in flight because there is no centre where it can find rest. The labyrinth and alchemy as metaphors, indissolubly bound up with one another: *the labyrinth which offers possibilities which occur in the accomplishment of a great (alchemical) work.* An interview with master alchemist Sigmar Polke isn't lacking. *Angels* also contains interviews with Bram van der Velde, Mario Merz and Brice Marden. The Beckettian account of the former still lingers in my head.

The embracing of the Muse (seen as the Other part of one's self) can prevent the Great Silence, the silence between the public and the object of art, which irritates Groot. The absence of a dialogue. It's not only the public which is silent, or the 'Museal Repression and Terror' which enforces silence, it may just as well be art turning a deaf ear. In *Deaf and Dumb Theatre*, an article about the Great Silence by Jarman, Mapplethorpe, Kiefer, Abramovic and Halley, Groot displays the gift of writing 'badly' about artists who I believe he counts among the fallen angels, with the possible exception of Kiefer. He blames them for leaving certain problematic tendencies or aspects of their work to be what they seem — that they don't make any kind of statement — so that they ultimately *are* what they seem and, as such, are 'on the wrong side'.

Mapplethorpe, with his photos of the sublimated black body, degenerated into racism because he only gave these splendid bodies an aesthetic, and no voice, according to Groot.

Groot is best at writing badly about artists who he actually finds to be good. He is also at his best when writing well about such artists, because his voice more or less coincides with what he thinks that he hears from them. I find this a good quality. But, as far as I'm concerned, his work becomes unclear when he criticizes the artists or exhibitions he doesn't really find interesting, as for example in *Fallen Angel: about a heavenly pantomime and the dangers of abstraction in art.* His 'distinguished' ideas then make the objects of criticism utterly superfluous and a hindrance to his writing. One is better off reading Aunt Tilroe's old fashioned sneering.

How did Filidor and Anti-Filidor fare, further? After the macaroni, the mental battle between Analysis and Synthesis begins taking on grotesque forms. Blows rain down on all sides. Analysis triumphs, but what does this mean? Absolutely nothing. Synthesis could just as easily have triumphed, and that would have been equally meaningless. It was the symmetry: the situation was symmetrical, and therein lay its strength, but also its weakness. After this frightening discovery, the professors become childish — *Ferdurke* is about Great Immaturity — and they derive the greatest pleasure from buying a child's balloon and running after it through the fields and woods — hey! hey!

Of course, this is only a story...

JORINDE SEYDEL / translation JIM BOEKBINDER



### *The Glenn Gould Reader*

TIM PAGE (ed) Alfred A. Knopf (pub) New York 1985  
ISBN 0-394-54067-0, English text, pp. 475, \$ 25.00

**Mediamatic 67**

page 69



When I learned that the German composer Carl Orff had put his creative abilities to the service of building of the Third Reich, I wasn't surprised. The *community music college* which I once attended made use of a pedagogy in which the Orff instrumentarium had been assigned a modest function. Young people were instructed in the art of music with a method which was considered modern. This meant that the theoretical foundation of music, its notation, was taught first. Gradually, after simple song and rhythm exercises, we actually became acquainted with a real musical instrument, the soprano recorder. The difficult transition from the world of sheet music to the dangerous domain of interpretation was made with the aid of the Orff instruments. With simple xylophones, triangles and tambourines, a bunch of students, bored stiff by sheet music, was transformed into a disciplined chamber drum corps. Order in the classroom, regular exercises at home and playing what was written summarize the Prussian musical pedagogy which I learned to associate with the name of Orff.

Classical music was the great example upon which this form of music pedagogy was modelled. Once a year, there was a performance in which the students publicly displayed their progress. I played in a sort of choir of soprano recorders which filled the gymnasium where the performance was held with its rarified sounds. The choice of the gymnasium was a consequence of the lack of a real concert hall in the steel workers' neighbourhood that I grew up in, but it established an unconscious bond between the pedagogy of Orff and the ideals of Turnmeister Jahn. At the ceremony's end, the chairman of the music school made a speech to the parents in which he spoke of the *joy of making music together* which the school imparted to its students. This was an appropriate reference to a cultural ideal to which the middle class professed a passion, precisely because it couldn't be reconciled with the forced music instruction from which I and my classmates derived so little pleasure.

Somewhere, the awareness must have begun to dawn that something was wrong with the ideal which young people on the concert podium were confronted with. Public interest in the serial concerts which the provincial symphony orchestra gave in that same gymnasium began to dwindle. Maybe I wasn't the only one who felt ill at ease in his Sunday clothes, got up as I was for such occasions, because the decision was taken to organise special, popular concerts in which the pop and classical repertoire were to be mixed in one and the same program. One part of the program, with serious music provided by the Noord-Holland Philharmonic Orchestra, was followed by a performance by the Trio Hellénique which performed *Zorba's dance*. On this occasion, the artists were awarded a thundering ovation, but, in the long run, this attempt to connect up with the experiential world of the young was to fail, anyway. Nowadays, Dutch art sociology interprets this as the failure of the policy of social art distribution. At roughly the same time, the young Canadian pianist Glenn Gould drew the world's attention with an essay entitled *Let's ban applause*. Gould's views would have brought the teachers at the community college, the provincial performing musicians and the official art functionaries to the verge of despair. Gould once called the concert a contemporary vaudeville show. In an interview in 1981, he talked about how *...a great many contemporary concerts are like reincarnated versions of the kinds of shows that Hans von Bülow did in Toronto a hundred years ago, when he played Beethoven's*

*Appassionata sonata immediately following a trained-horse act!*

Gould himself knew quite well what the meaning of success was. For nine years, he triumphed as an idiosyncratic artist and eccentric figure on the international concert stage. But Gould caused more of a sensation with the unexpected announcement in 1964 that he would henceforth only work in studios. However astonishing this decision may have been, it was the logical consequence of his plea for a *gradual but total elimination of audience response*. The long-playing record was the medium of the future. We failed performing musicians and aspiring concert-goers at the community college experienced something like this when the most talented student announced that he was stopping the recorder lessons in order to become a member of a volleyball club.

It would seem that Glenn Gould was cut out for the role of superstar, with his eccentric appearance, sitting behind the concert piano on a little stool which was much too low, in a duffel coat on the big stages, because of the draft and the danger of catching a head cold. What was generally considered to be eccentric artist's behaviour was, in reality, also the expression of the suffering of the performing musician in anachronistic working conditions. Success forced the pianist to appear in bigger and bigger concert halls, with an instrument which was wholly unfit to fill such spaces. The concert hall hindered the appreciation and the quality of the interpretation more and more. Added to this was the fact that modern recording technique actually made the concert superfluous. It was this frustration with the concert hall as a medium that made Gould not only into a studio artist, but also into a thinker about media and technology. The arrangement of his articles in the collection in which they were republished after his death into *Music, Performance and Media*, indicates the emphasis of his thinking.

Gould also had a psychological reason for his withdrawal from the concert circuit. At his performances, he didn't really experience what Arthur Rubinstein called *that very special emanation from the public*. He wasn't stimulated by the presence of excited listeners. As opposed to Rubinstein, who wished to enchant the audience with his playing, Gould strove to make his music sound convincing. The concert situation was only detrimental to the attempt to achieve an optimal artistic effect, because, inevitably, mistakes were made while playing which could not later be corrected. It was the ritualisation of the concert and the mystique of presence which he rejected, together with the dramatic role which he'd been assigned in this cult as an artist. Gould embodied the negation of the social aspect of the concert. For him, in a certain sense, art was hardly a human phenomenon. At the same time, he was an opponent of live tv broadcasts of concerts, because, ultimately, images of musicians are irrelevant and often even disturbing for the listener. *There are musical moments of such grandeur that no screen can represent or interpret them adequately and for which the only appropriate visual response is abstraction, test pattern, or post-test-pattern snow.*

It was in the essay *The prospects of recording*, two years after his withdrawal from the concert circuit, that Gould expounded on his conception of contemporary musical practice. In my community college, the record player was a piece of equipment that was only used on very rare, exceptional occasions. The following quote was applicable to the students at my school: *The generation currently being subjected to the humiliation of public school solfège will be the last to*



attain their majority persuaded that the concert is the axis upon which the world of music revolves. It's records which modern music culture revolves around. Unconsciously, it's already the quality of the recordings against which live concerts are measured. The only alternative which the contemporary musician has is the choice of the employment of recording technique for artistic goals. The recording studio has become his new podium. This new professional position, borrowed from the media, created the conditions for a new view of the profession of musician. From the studio, the artist works on the production of divergent interpretations, which future listeners may even be able to re-assemble with the aid of sample equipment, creating variations which they personally prefer. The media elevates the performing artist to the role of creative forger. *The role of the forger, of the unknown maker of unauthenticated goods, is emblematic of electronic culture.*

Having been absorbed into the global networks of technology, music can no longer be geographically or historically localised. Glenn Gould wrote a review of the songs of Petula Clark, which he heard on his automobile radio when he was driving down the Queen's Highway No. 17 in the province of Ontario. The situations in which the listener comes into contact with music are no longer to be found in the public realm. He perceived an impulse towards the enrichment and diversification of the musical idiom in the employment of background music, which causes a huge increase in the number of musical clichés and simultaneously creates a need for differentiation. Gould's pronounced, puritanical views on art attach themselves to 'mediatisation', and thus grow out into a personal, coherent cultural philosophy. He opted with all his heart for anonymous situations which were offered by the technological society. *In my opinion, the motel is one of the great inventions of Western man.* Gould surrenders whole-heartedly to life in a media milieu. How far he went in this became apparent in an interview about the writer Jonathan Cott, in which he said: *A very interesting man, and a friend of mine. We actually never met; our relationship is... terribly telephonic.*

Privacy and anonymity are the characteristics of the life style which technology forces upon one. In spite of the optimistic view of progress which Glenn Gould evidenced: *(I believe that technology is a charitable enterprise)* he also goes into what perhaps may be called the problematical aspects of the modern condition. He made a number of radio plays for Canadian radio, in which he treated language like music. He figured out a musical montage of takes of the spoken word as he went in which he used the concept of 'contrapuntal radio'. This first occurred in *The Idea of the North* and later in *The Latecomers*, a program about Newfoundland. *...the Idea of the North is itself an excuse — an opportunity to examine that condition of solitude which is neither exclusive to the north nor the prerogative of those who go north, but which does perhaps appear, with all its ramifications, a bit more clearly to those who have made, if only in the imagination, the journey north.* He used the journey to the north purely as a metaphor for what he elsewhere called *the problems of maintaining a minimally technologized style of life in a maximally technologized age.* Modern conditions of life in isolation and solitude are portrayed as the only conditions under which art can still be made. *People are ecstatic about getting into the mainstream. I think it's a little stupid, since the mainstream is pretty muddy, or so it appears to me.*

LEX WOUTERLOOT / translation JIM BOEKBINDER



### *The Books of Groningen, Marking the city boundaries*

PAUL HEFTING, CAMIEL VAN WINKEL (ed) the City Planning  
Department (pub), Groningen 1990, ISBN 90-800606-1-5,  
Dutch and English text, pp. 319, f65,-

**Mediamatic 67**

page 71

Something is brewing in the cities of The Netherlands. During the last few years, government and local authorities have begun to realise that the dilapidation of our cities, the exodus from the inner areas and the moving of industry to the outskirts, cannot be allowed to continue. The city must regain its power of attraction for investors and people from the higher income groups. In the competitive struggle with a view to '1992', the opening of the borders inside the EC, local authorities are vying with one another to come up with the most attractive cityscape, one after the other. City plans which are usually projected onto urban 'empty sites', such as vacated railway yards, disused industrial sites or harbour areas, and intermediate zones between the peripheral and inner city.

Within this process, the most striking approach is that of the city of Groningen. In the *Verleidelijk Stadsbeeld* (Alluring Cityscape) catalogue, which came out to document the exhibition of the same name, held at the Nederlands Architectuur Instituut (Dutch Institute of Architecture), Harm Tilman described the urban development policies of the Groningen authorities as a striking example of an approach whereby designs are part of a 'theatrical spectacle'. City plans as such will no longer determine what happens to the city, but will become part of a programme aimed at attracting activity. Tilman is referring to Baudrillard, who places strong emphasis on the entertainment value of such an approach. To quote Tilman: *The process in which local attractions and potentials play a central role, leads to the deliberate conception of*



the city as a venue of entertainment. He illustrates this characterisation of Groningen by describing the strategy followed for the Verbindingskanaal area. Then he writes that he regards the video pavilions realised last year, and the city landmarks built, as the perfect illustration of the city as an intoxicating amusement park, where the monitor screen controls the urban space.

The strategy followed by the Groningen Department of City Planning can also be detected in the way in which the assignment granted to Daniel Libeskind, to design a master plan for the city landmarks, was formulated. To quote Libeskind: *The Groningen authorities are interested in the problem of the identity of the city: now that the city gates have vanished, in what contemporary way can the city dweller be helped to regain a feeling of involvement with his city, also from an architectural point of view. I am glad that I have been invited for this project, particularly now that the authorities are beginning to realise that it is not enough to build such gates once more, or to realise a similar representation of this identity. Because, as we all know, in a world of aeroplanes and television, such a thing is no longer possible.*

It is revealing that it was precisely Libeskind who was invited for this project, the pre-eminent example of an architect whose attitude towards existing architecture is highly critical, because, in his eyes, architecture is no longer compatible with the nature of the human being and its metaphysical destiny. The intriguing, extremely complex wooden machines he showed at the 1985 Venice Biennale point to the complexity of life itself. They can be interpreted as an expression of the impossibility of getting a grip on the reality of the future. Moreover, in Libeskind's eyes, there is no such thing as the city as a notion and the city as a distinct unity. In the city, alienation, chaos and rootlessness prevail. According to Libeskind, the only way to return to its essence is not only to introduce the chaos of insecurity, but also to incorporate experiences unconnected with architecture. Philosophers, poets, artists and laymen — to Libeskind they are the real paradigms of the city. That is why it was a logical step for Libeskind to invite representatives from highly divergent disciplines — an art and architecture historian (Kurt Forster), an economist (Akira Asada), a dancer and choreographer (William Forsythe), a playwright (Heiner Müller), two visual artists (Thom Puckey and Leonard Lapin), two architects (John Hejduk and Gunnar Daan) and a philosopher (Paul Virilio) — to join the project that was given the name *The Books of Groningen*.

The master plan, presented in the form of a large aluminium book whose pages were held together by nuts and bolts, consists of a city map on which each of the nine locations, situated near major access routes, forms the matrix of an apparently arbitrarily drawn curve and a straight line, suggesting a connection with other places on the globe. Each landmark, with the exception of the one by Paul Virilio, is linked, not only with a letter of the word 'Cruoninga', the original name of the city, but also with one of the nine Muses and with other varied and associatively chosen subjects.

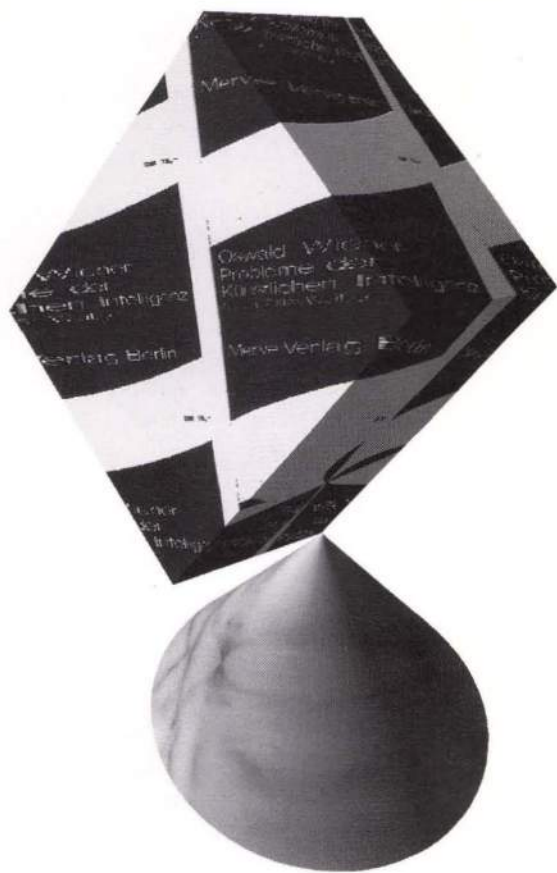
Each landmark tells its own story about the city, but together they have an intrinsic added value, due to the fact that they are part of the intriguing master plan which gives the city a mysterious structure. However, this does not mean that all landmarks as such are equally interesting. In this respect, Libeskind's own design is possibly even the most disappointing one. His landmark simply consists of an open book, covered with paintings by local artists, his way of pointing out that the history of the city is written by its own inhabitants. In any case, no further-reaching intentions can be read into the work of art itself. A second low in *The Books of Groningen* is Gunnar Daan's

landmark. This Dutch architect also designed an open book, in his case based on proportion, rhythm and structures, the elements architecture is left with when space and function are lost. As demonstrated by the explanatory notes with his design, he found it very difficult to deal with the freedom granted in the assignment. Perhaps other designers would have brought more conviction to the job. Indeed, Daan steals his own thunder, when he writes: *But will I find the courage, and do I have the right to design a construction which is a poem, costs almost 100,000 guilders and will be there forever?* The third designer who was inspired by a book is the Japanese philosopher-economist Akira Asada. In his design, he makes use of electronic data systems to provide information on, for example, economics, the universe and the city of Groningen. William Forsythe's landmark, on the other hand, a row of bent trees anchored in a ditch, is characterised by sobriety, whereas with Heiner Müller, who makes use of texts and sound, the highlight is on drama, in a design dedicated to his friend, the late composer Luigi Nono, who had earlier been invited to realise a landmark for this location. The electricity pylon with flames by Kurt W. Forster, symbolizing the energy of the region's gas resources, is almost banal in its legibility, a characteristic it shares with the design of the architect John Hejduk's tower showing the letters of the word Groningen. However, Hejduk's design is more than an 'advertising column'. His other tower — of cards — and the column of the Joker incorporate a numerology. The tower has four sides, with thirteen cards on each of them, which together give the number 52, the number of weeks in a year. The numbers on all the cards of the tower add up to 364, to which the Joker (the devil?) is added, jointly forming a reference to the number of days in a year. *The tower is an immovably fixed timepiece. The card game is a pastime in a fixed position. Fixed in our vehicle we will pass the time (tower)*, wrote Hejduk, in the explanation to his work incorporated in the practical and magnificently designed publication on *The Books of Groningen*.

The most interesting contribution to this project is undoubtedly that by Paul Virilio. In his article in the publication, he enters into the increasingly overwhelming influence of electronics on the life of every human being, and on city life as well. Electronics brings the world into our homes and enables us more and more to manipulate the world from our homes. Virilio sees the invalid as a good frame of reference for what he calls 'the inert human' of the future. The 'inert human' is housebound, but is at the same time connected to the whole world due to the intensity and perception of worldwide floods of information, which will strongly influence his direct living environment and world of experience. The meaning of space and time will change completely. Virilio's landmark, placed on the Martinikerhof in the middle of the city, consists of a marble well, covered by a metal plate. With this 'hole in the globe', does Virilio allude to an absolute zero? A resting point in modern life?

*The Books of Groningen* has a high entertainment value. It is based on a well-balanced concept in which a certain degree of mysteriousness, typical of Libeskind's master plan, is coupled with the more concrete elaboration of each of the different landmarks individually. Admittedly, the publication *The Books of Groningen* tells us some more about the objectives of the project and Libeskind's work, particularly Paul Hefting's contribution. But none of the authors ties in with Libeskind's own explanatory article in any substantial way. It is therefore remarkable that Libeskind's text was the only one of the range of articles included in the publication which was not translated into Dutch.





### Probleme der Künstlichen Intelligenz

OSWALD WIENER Merve Verlag (pub) Berlin 1990,  
ISBN 3-88396-078-0, German text, pp. 159, DM 16

Oswald Wiener is a machine. The 'consciousness' of machine *w* is a screen. Behind this screen is a delicately circuited environment of machine modules which communicate with each other, transfer parameters, etc. Gauges in *w*'s physical system register 'feelings' (a full stomach, etc.) and 'moods' and write symbols on the screen. 'Images of the external environment' appear in the instrumentation located on the exterior of machine *w*. Once these images are transformed into pictures on the screen, they can no longer be clearly distinguished from 'inner' images which appear through pressure on the 'memory'. The case is similar with the regulating impulses which are either channelled through to the effectors or can be transformed into 'internal gestures' for the manipulation of certain screen images.

*w* can call upon particular screen images in order to solve problems and then search for regularities. During this process *w* is guided by inner mechanisms of images, signposts and markers. What is not spelled out on the screen is 'unconscious'. *w* is capable of limited parallel processing but the overall impression is one of sequentiality.

When *w* 'verbally communicates' with another mechanism, the image-producing apparatus functions in the background regulating an output module which finds the appropriate words. While listening and reading, verbal expressions act as regulating signals and influence the operation of the underlying mechanism. The expressions retrieve structures and regulate the intricate interrelation of these structures turning them into a temporary complex within the run environment. When these intervening regulating impulses cannot be routinely accepted, the main

programme calls the underlying image-producing modules instead of the condensed signs.

The image elements serve *w* as point of departure for the manipulation during the transformation of the apparatus. This is proof of intelligence. Symbols are condensed structures, procedures put on hold which can be expanded if necessary. If a symbol is moved the central operating system causes the image-producing structures to follow suit.

Unfortunately we do not learn much about the doubtless extremely interesting behaviour of machine *w* in the dream mode. We suspect, however, that on the screen level it does not differ substantially from the external chains of symbols coming from the input station (e.g. 'eye') which have reached this same level.

*Reality is a dream regulated from within the sensorium.* (p. 147)

As is the case with many machines that are known to us, *w* primarily works on mathematical problems but does not shy away from, say, the moon, the word 'redundancy' or wiggling the left ear.

Oswald Wiener is not just a machine, he's a poet — that he insists upon. Is his transformation into a machine therefore poetry? Even in his earlier work *Improvement of Central Europe* he proposed the 'Bio Adapter' as an epistemological thought experiment in which preserved bodies are gradually replaced by cerebral prostheses. In the Bio Adapter experiment the brain is all that is left of the human being. Wiener is now dealing with the question of whether the brain's function can also be taken over by machines; hence the question of whether the production of thought through Artificial Intelligence is feasible.

AI and its auxiliary 'cognitive science' use behaviourism in their search for suitable operationalizable models of thought. But behaviourism, which is limited to externally registered processes, has failed to consider the internal structures of the 'black box' when attempting to explain human thought. The products of AI turn out accordingly, says Wiener: *As critics have insinuated, cognitive psychology frequently resembles the kind of anthropology in which Martians (or better yet: civil servants) might engage; in any case, some of their results look as though they had been produced by their own AI programmes.* (p.10)

Disciples of AI who think they can do without consideration of their complicated inner life when dealing with mental phenomena are confronted by Wiener's view that there is no psychological, indeed no scientific theory which in the end is not based upon self-analysis. In order to lead the theory of intelligence out of its present sterility, a self-analysis whose aim is a *Turing-machine-like description of introspective processes* is exactly what is needed.

So much for the method and aim of the investigation. The above mentioned self modulations already suggest their implementation. Which results does Wiener attain?

Wiener is a materialist even beyond the metaphor. He considers internal images and their manipulation as *a reality which is open to neurological investigation*. For him dubious expressions such as 'consciousness' or 'ego' are shorthand for mechanical processes which can be explained. Therefore there can be no fundamental obstacle to reproducing such processes found in the finite automaton, man, in finite automata using different hardware.

The old hypothesis of AI concerning symbol processing is correct in Wiener's opinion: human ideas operate — on screen — sequentially with symbols. But Wiener does not want to understand symbols as atomic but as 'handles' on the underlying structures. Up until now, problem-solving and skill acquisition programmes have suffered from the fact that both only recognise



'flat' symbols, not structures; not to mention their lack of an overview of the problem area. The illusion of intelligence results from the fact that its activity unfolds in the head of the programmer where the programme clearly runs on the entire apparatus of a de-facto intelligence. (p. 85)

Intelligence is reflected in the to-and-fro between symbols and their structures hidden within symbol manipulation. In this process a perception of regularities or similarities occurs which lies at the root of the creative process. The basis of this perception — one of the central problems of AI — cannot be determined by Wiener's experiment. Perception takes place outside of self-observation, behind the screen, and announces its presence with a signal that cannot be localized and which can only be described by the declaration 'Similarity'. (p. 37)

Unlike structures behind the screen, machine w is able to investigate chains of symbols on screen looking for similarities according to the automation theory and 'fold' these similarities to create Turing machines, i.e. compress them into a programme to produce chains of symbols. For Wiener the construction of Turing machines under secondary conditions (the folds of a chain of symbols) constitutes the core of creativity. The prerequisite for this is that segments are cut out of the tightly meshed difficult to disentangle environment of the machine, as it is always found in nature, and labeled 'machine', 'symbol' or 'module', etc. This process is, on the other hand, the cognition of regularities. Regularities are, however, not a characteristic in a programme description but are a characteristic of the observer. *Regularities in the world are structures within myself. (...) How does an organism individualize machines in its environment and within its own repertoire? (...) The organism accomplishes this case by case.* (p. 68f)

Finally Wiener addresses the canonical Stopping Problem which implies that a machine is principally unable to solve a certain class of problems. This is used as an objection to the feasibility of AI. He writes: *Thereby it seems that a final judgement has been pronounced regarding the possibility of machine intelligence. But this is not the case: for human intelligence is faced with exactly the same hurdles: I have no method at my disposal that would guarantee the success of structuring that is appropriate in every case. Even I cannot find regularities, etc., arbitrarily.* (p. 87)

In this way Wiener's introspection has supplied us with a structural model of thought and has outlined a series of achievements which an AI machine would need in order to perform. Proof could only be found in the framework of a mathematical epistemology and for this reason we will always have to be satisfied with conviction. *That is all I know — when someone shows me a machine which operates discernibly in processes as I find them in my introspection, then I will simply learn to live with the view that it thinks as I do.* (p. 97)

I don't know if Wiener has considerably advanced intelligence research with exclamations from the subconscious, the observation that problems must be solved 'case by case' and generative mechanisms must be found which lie much deeper than in Chomsky's model. (p. 118) Having studied this tedious and not exactly user-friendly text, the impression frequently comes to mind that evidence would have been more easily found.

Recommended target group: disciples of AI who would like to know how poets reflect upon their own field. To a limited degree it is also aimed at poets — assuming there is a suitable run environment — who have always wanted to know something about well-formed chains of symbols but were afraid to ask.

VIKTOR GERENZ / translation KRISTEN LEE



## Panic Encyclopedia

*the definitive guide to the postmodern scene*

ARTHUR & MARILOUSE KROKER, DAVID COOK (ed) MacMillan (pub).  
London 1989, ISBN 0-333-51075-5 English text, pp. 262

Someone who watches the last edition of the evening news on tv end with images of gangster diplomacy, genocide and a bank crisis, shakes their head and mumbles, sincerely downcast: *what's the world coming to?*, and who then puts some cheer into the evening with a Crodino, zapping, a few art periodicals and, finally, a call to the Sex Dating Box (you never know) — such a person might just be the ideal reader of the *Panic Encyclopedia, the definitive guide to the postmodern scene* by Arthur and Marilouse Kroker and David Cook.

He or she shall find most of the subjects, people and phenomena which pass in revue in the 268 page reference work to be familiar. Not that everything which is said about Panic Art, Panic Elvis, Panic Fashion, Panic, Panic Hamburgers, Panic Jeans, Panic Money, Panic Manhattan or Panic Penis is old hat, but, still and all, the attention paid to this colourful array of subjects fits into the well-known postmodern frame of thought.

As is already apparent from the above summary, the authors and their 26 contributors turn their attention to trivialities and abstract problems with equal avidity. A painstaking analysis of the menu of McDonald's can be found alongside of an essay in which the developments in quark-physics are found to be analogous to our culture in Nietzschean perspective.

The choice of subjects, their quasi-arbitrary presentation (alphabetical, but, then again, not completely), and the constant references to sources of inspiration such as Nietzsche, Baudrillard and Bataille do indeed make this book a definitive guide to the postmodern scene. With its attention divided



equally among the arts, architecture, mass media, culture theory, trivia, technology and sexuality, it gives an adequate rendering of what might be called the 'postmodern sensibility'. And all this in style, that is, briefly stated in the characteristic culture-philosophical jargon.

Of course, the word used the most in this book is 'panic'. It precedes each heading and in many texts, it serves to characterize the condition of the art world, money-trade, television programming or science, for example. In order to avoid having the so-quotidian word 'panic' become immediately, completely synonymous with 'postmodern', we cite the definition found in the dictionary: *Sudden, general, intense fright or fear caused by a real or imagined danger, which leads to extreme and/or injudicious attempts to attain security from it.*

The hunting grounds where the authors go about their work is contemporary North American culture, in the broadest sense conceivable. Their gaze is guided by cultural-sociological and philosophical concepts, as they were developed by French academical theoreticians, beginning roughly in the mid-seventies.

This doesn't mean that they haven't got an eye for the most recent developments — on the contrary, the book is from 1989, but the crash on Wall Street is analysed in it by no-less than Baudrillard himself. Phenomena such as cyberspace and the latest hype in the New York art world are examined as well.

The book's tenor is indicated with deadly accuracy by the word 'panic'. Western culture finds itself to be in a situation of burn-out, total confusion and catastrophe. You could say that the writers aren't crying, like the well-known street preachers: *The End is Near*; rather, they're searching everywhere for the evidence that the end took place a long time ago and that it passed by unnoticed.

The End of what? Of political ideologies to be believed in, of a meaningful awareness of history and place, of faith in the truths of a rationally practiced science; in a word, everything which seems to have once given us the idea that the world wasn't confused, in panic and postmodern.

There are good articles and essays in the book. They make up roughly half of it. What they have in common is this: they are written in a contemporary academic cultural-philosophical jargon and they treat on subjects which traditionally do not form a part of the repertoire of the cultural philosopher. That is what makes them good and what gives them a suggestion of theoretical adventurousness. The other half of the book is filled with snippets, jokes, diary pages, fragments of scenario, newspaper clippings and failed essay-experiments. Much of it is embarrassingly bad reading. This has to do with the panic of the culture philosophers themselves.

Let me explain. While still reading the book, the feeling came over me that I had to make do with the only-moderately-successful attempt of a number of academics to free themselves from the institutional and discursive limitations which come with their profession. The panic reaction of a theoretician, who realizes that neat, orderly, restrained elaboration on disruption, panic, uprooting and such, is utterly unconvincing, and indicates the author's alienation and lack of humour.

This is the source of the ironic, specious organisation of the book, the quasi-completeness suggested by the alphabet and the jocular tone of many of the contributions. But, in spite of the few readable essays in it (in which the authors stick to their ground and write the kind of theoretical prose which they usually do),

this book is the product of a sort of bad conscience, or cultural provincialism.

Extremely inaccurate, pretentious art-video scenario's, schoolish analyses of a painting of a woman in a bathtub, who is a *haunting image both of the postmodern self as a catastrophe site and of the meaning of paradox as the deepest language of postmodernism*, draconic fragments from novels full of postmodern alienation in a muddy style, artists diaries; where all of this fails is simple: it's failed literature. The authors have left behind their academic-theoretical jargon and have panicked, while still writing.

In and of itself, this is no disaster. It becomes more dubious when you consider that the rhetorical panic which has captured the authors functions as an extra proof of their view of culture. In many ways, this is like a 'self-fulfilling prophecy'. You've lost your faith in the university and science, a political ideology can no longer direct and give structure to your efforts, when viewing culture and society, you feel uneasy with the phrases and forms of which your profession and your insights consist. Then, you consider your own situation as symptomatic, not only for the position of a critical intellectual today, but also for the condition of culture as such. Then you write the *Panic Encyclopedia*.

The amusing side of the book has a dark side, too. It's clear that the authors have to make an effort not to become furious or depressed about the developments which they describe. The postmodern situation can't even be described except by means of a moral comparison with what preceded it. And the present period always comes up the loser. The End has then been passed by without being noticed, there is nothing to celebrate. But complaint is not allowed either, apparently, because the writers emphatically deny themselves any leaning towards criticism or indignation. We seem to be living in a hurricane of decay and corruption, and we can have no expectations of anything, not from a return to our feelings, to art, science, fraternization with foreign peoples, the enlightening influence of the intellect — nothing! Exactly. And it's especially among the critical intelligentsia that panic reigns. And, thus, we've again come full circle.

There is probably a great deal in this book which is intelligent and stimulating, but the attempt to escape theoretical writing has an adverse effect on the power of the claims which are made. If, moved by curiosity, I open to the page where I can read something about Panic Sex, I find only the following quasi-profound cliché: *What is sex in the age of the hyperreal? A little sign slide between kitsch and decay as the postmodern body is transformed into a rehearsal for the theatrics of sado-masochism in the simulacrum. Not sadism any longer under the old sign of Freudian psychoanalytics and certainly not masochism in the Sadean carceral, but sadomasochism now as a kitschy sign of the body doubled in an endless labyrinth of media images, just at the edge of ecstasy as catastrophe and the terror of the simulacrum* (p. 203).

Out of all the modern *idées reçues* about sex and contemporary culture, this must be about the most learned-sounding formulation of the commonplaces concerning them. As a reader, this page does not produce a reaction of panic in me; rather, it produces a clear choice. I put the book aside and read either a better theoretical work about sex and contemporary culture, or well-written stories, poems, and journalism in which this theme plays a role. The *Panic Encyclopedia* is a curious book, that is its merit and gives it its right to exist. For the many interesting subjects which it deals with, it might be better to look elsewhere.

DIRK VAN WEELDEN / translation JIM BOEKBINDER

**Motivator**





# Calendar

The next Mediamatic calendar will run from October till January 1992. Please send your info before 10 September 1991 to: Mediamatic, Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam, the Netherlands, or fax to +31 (20) 6384534 / 6263 793. Thank you.

## AUSTRIA

### Linz 4-8 September

*Ars Electronica*, electronic art festival, competition, symposium.  
tel.0732 275225

### Salzburg 29 May - 29 June

*Die Augen der Minerval*, Austrian video art. Contact: salzburger kunstverein, Hellbrunnerstrasse 3, tel.0662 842294

## BELGIUM

### Antwerpen 16 May - 23 June

*Virtuele werelden*, advanced technologies in the arts with Roy Ascott, Peter Beyls, Annick Bureaud, Hugo Heyrman, Thom Puckey, Peter Weibel. icc, Meir 50, tel.03 2260306

### Brussels 14 - 15 June

*Sweet Temptations*, ca. 4 hours lasting theatre piece of sound and colour by Jan Fabre. kaaitheater, Contact: tel.02 5141770

## CANADA

### Montreal 5 - 15 June

*7e festival de films et videos de femmes-Silence Elles Tournent*. Contact: 445 r St-François Xavier, Bureau 40

### Montreal 4 Aug - 25 Oct

*Le corps vacant*, exhibition on self-representation in photographic art. musée d'art contemporain de montréal, Cité du Havre, tel.0514 8734382

### Montreal September

*Mois de la Photo*, photography biennale in 60 galleries, also showing films and videos in relation to photography. Contact vox populi, 4060 Boul. St-Laurent, tel.0514 8446993

### North Vancouver 10 May - 16 June

*Disputed Identities, U.S. / U.K.*, photography, video, presentation house gallery, 33 Chesterfield Avenue, tel.604 9861351

### North Vancouver 21 June - 28 July

*Time Frame*, angela grauerholz and michele waquant, presentation house gallery, 33 Chesterfield Avenue, tel.604 9861351

### Vancouver 14 June - 3 Aug

*Joey Morgan's no fixed adress*, contemporary art gallery, 555 Hamilton Street, tel.604 6812700

### Vancouver 14 June - 3 Aug

*Public Domain*, sara diamond, john greyson, paper tiger television, anne ramsden, the association for noncommercial culture. contemporary art gallery, 555 Hamilton Street, tel.604 6812700

### Vancouver 22 June

*Public Art! In Vancouver?*, symposium, 2 to 5 pm. simon fraser university at harbour centre, room 1800, contact: tel.604 6812700

## DENMARK

### Copenhagen September

*third International Video Dance Festival*, video dance as synthesis between the language of movement and the language of images. video galleriet huset, Raddhusstraede 13, tel. 45 33135949

## FRANCE

### Annecy 1 - 6 June

*18e Journées Internationales du Cinéma d'Animation and 4e Marché International de Film d'Animation* centre international du cinema d'animation, tel. 50574172

### Estavar 25 - 28 July

*Video Festival*. Contact tel. 33 68047722

### Paris 8 June -

*Wall Tattoo*, installation by gretchen faust. galerie renos xippas.

## GERMANY

### Berlin 27 - 28 June

*Sweet Temptations*, ca. 4 hours lasting theatre piece of sound and colour by Jan Fabre. hebbel-theater

### Düsseldorf 19 May - 30 June

*Brennpunkt Düsseldorf II*, art of the seventies, tribute to beuys, 22 artists with over 200 works; photography, video and film. kunstmuseum düsseldorf, ehrenhof 5, tel 0211 8992460

### Frankfurt 26 - 30 June

*Dance Screen*, audiovisual dance productions. Contact: imz/dance screen, Lothringerstr 20, Vienna, tel.01 7130777

### Freiburg 29 Aug - 1 Sep

*5. Freiburger Video-Forum*. Contact: freiburger video-forum, c/o medienwerkstatt freiburg, Konradstraße 20, tel.0761 709757

**Mediamatic**



**Kassel 28 June - 6 July**

*Schau mir in die Augen- videobeelden voor Kassel*, Dutch videoart. documenta archiv, Untere Karlsstr. 4, tel.0561 7872046

**Linz 10 - 13 September**

*Ars electronica*, theme: Out of Control. Theme video selection: Video: Violence. brucknerhaus, Untere Donaulande 7, tel. 732 275225

**Osnabrück 4 - 8 September**

*IV European Media Art Festival*, international exhibition showing sculptural works and installations. Contact: european media art festival, p.o.box 1861, Hasestr. 71, tel.0541 21648

**Wuppertal 26 May - 21 June**

*Buchstäblich*, exhibition exploring the relation between art, speech and writing. von der heydt-museum, Trumhof 8, tel. 0202 5632223

G R E A T B R I T A I N

**Bristol 11 May - 16 June**

amikam toren, exhibition of Toren's work from the past 12 years. arnolfini gallery, 16 Narrow Quay, tel.0272 299191

**Bristol 18 June - 14 July**

keith kahn, performance and exhibition. 18 June - 6 July keith kahn residency and workshops. arnolfini gallery, 16 Narrow Quay, tel.0272 299191

**Bristol 31 Aug - 6 Oct**

art & language, exhibition. arnolfini gallery, 16 Narrow Quay, tel.0272 299191

**London June**

*Tweeking the Human*, a show of interactive work. minor injury, 273 Grand St. Williamsburg, brand name damages, 301 Bedford Ave Williamsburg, tel.718 7829697

**London 4 - 5 Oct**

*young people's film and video festival*. national museum of photography film & television. Contact: tel.01 5344201

**Torrington 14 - 20 July**

*Fist North Devon Film Festival*, non competitive exhibition from independent film and video makers. Contact: north devon festival, tel.0805 22553

H U N G A R Y

**Budapest 12 Aug - 8 Sep**

*Imago*, Fin de Siècle in Dutch Contemporary Art. mücsarnók, contact: rijksdienst beeldende kunst, tel.070 3566100

N E T H E R L A N D S

**Amsterdam 1 June - 14 July**

*Inscapes*, works of bloom, daniels, kemps, levine, graham, dumas and others. stichting de appel, Prinseneiland 7, tel.020 6255651

**Amsterdam 7 - 9 June**

*Open Ateliers '91*, participants of the Rijksakademie exhibit works in their studios in three premises on the Stadhouderskade. rijksakademie van beeldende kunsten, Stadhouderskade 86, tel.020 6797811

**Amsterdam 19 July - 4 Aug**

*Summer Festival Multi-Media-Theatre-Art*, international festival of theater, music, dance, mine, art, film, video and mediaprojects. various locations, Contact: theater de balie, Kl.Gartmanplantsoen 10, tel.020 6384489

**Amsterdam 14 Sep - 3 Nov**

fortuyn/o'brien, sculpture and installations. stedelijk museum. Paulus Potterstraat 13, tel.020 5723911

**Amsterdam 21 Sep - 10 Nov**

daan van golden, retrospective. stedelijk museum. Paulus Potterstraat 13, tel.020 5723911

**Amsterdam 30 June**

Opening of the new *Institute of Contemporary Art Amsterdam* with an exhibition of richard tuttle. Nieuwe Spiegelstraat 16, tel.020 6201260

**Amsterdam 31 May**

ulay, lecture/performance. time based arts, Bloemgracht 121, tel.020 272620

**Amsterdam 2 June**

*Repositioning Documentary*, international panel-discussion about documentary photography and exhibition. rai, Europaplein, tel.020 5491212

**Amsterdam June**

pieter baan müller, *Hoge Bomen*, installation, stichting montevideo/galerie rene coelho, Singel 137, tel.020 237101

**Amsterdam 7 May - 7 June**

tiong ang, exhibition. van rooy galerie, Kerkstraat 216, tel.020 6229621

**Amsterdam 14 June - 3 Aug**

*Centrale 2*, hewald jongenelis. w139, Warmoesstraat 139, tel.020 6229434

**Amsterdam 26 - 29 Aug**

*Seminar on the esthetics of electronic music*, course consists of a seminar and excursions. Contact amsterdam summer university, p.o.box 53066, 1007 RB, Amsterdam, tel.020 6200225

**Arnhem 31 July - 25 Aug**

*Lichtschrijven II*. de gele rijder, Korenmarkt 43, tel. 040 387319

**Eindhoven 8 May - 30 June**

ab van hanegem, gerald van der kaap, aernout mik, lidwien van de ven, ben zegers, presentation of the Dutch entry for the 1991 Sao Paulo Biennial. van abmuseum, Bilderdijkstraan 10, tel. 040 387319

**Rotterdam 25 May - 30 June**

roshini kempadoo and donald rodneay, exhibition, theme: cultural identity and representation. stichting perspectief, Eendrachtsweg 21 tel.010 4780655

**Rotterdam 24 - 29 June**

*Film and Literature*, filmweek. Theme: the relation between film and literature. Contact: 010 4338258

**Rotterdam 13 - 24 August**

*Pleinbioscoop*, a 200 m<sup>2</sup> wide filmscreen on the Schouwburgplein for a period of two weeks. African film, Jazzfilm and a horror/cultfilm and films of a. o. Jacques Tati, Camus. Contact: 015 143454

**Utrecht 27 April - 15 Oct**

*Nachtregels / Night lines*, 22 art works on view from sunset till sunrise in the centre of Utrecht. Contact: tel. 020 315542

CALENDAR

**Utrecht 27 April - 15 Oct**

*Words without thoughts never to heaven go*, exhibition accompanying *night lines*. centraal museum, Agnietenstraat 1, tel. 020 315542

RUSSIA

**Moscow 8 - 19 July**

*International filmfestival*. Contact: Sovinterfest 10, Khokhlovsky Per., 109028

SWISS

**Locarno 7 - 17 August**

*44th International Film Festival*.

**Locarno 6 - 8 September**

*12th Video Art Festival* Contact: P.O.Box 763, 6600 Locarno

**Montreux 11 - 14 July**

*TED Europe*, European vesion of TED2 conference; technology, entertainment and design. montreux conference center, contact: tel.619 2595110

**St.Gallen 25 May - 4 Aug**

alexander hahn, *The Bernoulli-Itinerary*, videoinstallation. kunstverein st. gallen, Museumstrasse 32

UNITED STATES

**Astoria NY 26 Apr - 15 Sep**

*Shigeko Kubota video sculpture*, retrospective. museum of the moving image, 35 Avenue at 36 street, tel.718 7844520

**Boston 19 - 25 July**

*Strand under the dark cloth*, film by John Walker For details contact: institute of contemporary art, 955 Boylston Street, tel.616 2665152

**Boston August**

*7th Annual Boston International Gay and Lesbian Film and Video Festival*

For details about the screenings contact: institute of contemporary art, 955 Boylston Street, tel.616 2665152

**Buffalo 13 July - 1 Sep**

jenny holzer, *the Venice Installation*, exhibition will consist of works of the Biennale as well as new works designed for the Albright-Knox. albright-knox art gallery, 1285 Elmwood Avenue, tel.716 8828700

**Buffalo 14 Sep - 3 Nov**

*The Independent Group*, exhibition will re-create several of the IG's 1950's exhibitions. albright-knox art gallery, 1285 Elmwood Avenue, tel.716 8828700

**Las Vegas 28 July - 2 Aug**

*SIGGRAPH*, the latest developments in computer graphics hardware, software, applications, systems and ideas, conference and exhibition, las vegas convention center, Contact conference tel. 312 6446610, exhibition tel.212 7520911

**Portland 24 - 28 July**

*Voices of Democracy: Living the first amendment*, symposium exploring americas first amendment freedoms and their commitment to independent media. Contact: northwest film & video center, 1219 S,W,Park, tel. 503 221156

**Portland 26 - 28 July**

*The national alliance of media art centers' 11th annual conference*, issues: cultural diversity, funding and freedom of expression. Contact: northwest film & video center, 1219 S,W,Park, tel. 503 221156

**New York through 30 June**

*1991 Biennial Exhibition*, exhibition, painting, sculpture, photography, film, video and installations. whitney museum of american art, 945 Madison Avenue, tel.212 5700537

**Montevideo**

page 79

**Montevideo**

**KUNST = KUNST**  
**VIDEO = VIDEO**

**GALERIE RENÉ COELHO**

SINGEL 137 1012 VJ AMSTERDAM 020 - 623.71.01 FAX 020 - 624.44.23



UITGEVER/PUBLISHER

Stichting Mediamatic Foundation  
Postbus 17490  
1001 JL Amsterdam  
The Netherlands  
tel. +31 - 20 - 6384534  
fax +31 - 20 - 6384534 / 6263793

REDACTIE/EDITORS

Willem Velthoven  
Jans Possel  
Geert Lovink  
Paul Groot  
Jules Marshall  
Dirk van Weelden

EINDREDACTIE/FINAL EDITING

Jans Possel  
Jules Marshall

DRUKWERK/PRINTED MATTER

Geert Lovink

KALENDER/CALENDAR

Ariane Seydel

CONTRIBUTING EDITORS

Alfred Birnbaum  
Tokyo  
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/Bufalo

COPYRIGHT

Mediamatic & de auteurs/the authors

Please do not reproduce anything from this magazine without consulting us, thank you.

OMSLAGILLUSTRATIES gebaseerd op televisiebeelden van het concert dat Isaac Stern gaf in Israël tijdens een SCUD aanval op zaterdag 23 februari 1991

COVER ILLUSTRATIONS based on

television images of the concert Isaac Stern gave in Israel during a SCUD attack on Saturday, February 23, 1991

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER/

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

Adilkno *foundation for the advancement of illegal knowledge*, Amsterdam.  
Bilwet *stichting ter bevordering van illegale wetenschap*, Amsterdam.  
Steven Bode *publicist and director Film & Video Umbrella*, London.  
Viktor Gerenz *social scientist and journalist*, Tokyo.  
Arthur Kroker & Marilouise Kroker *post-theoretisch denkkoppel/post-theoretical think tank* Toronto  
Sonja Snoek *media criticus/media critic*, Amsterdam.  
Mariëtte van Stralen *schrijfster/writer*, Amsterdam.  
Dirk van Weelden *schrijfster/writer*, Amsterdam.  
Lex Wouterloot *media specialist*

VERTALERS/TRANSLATORS

Bilwet, Amsterdam (GB-NL)  
Jim Boekbinder, Amsterdam (NL-GB)  
Noor van Dam, Strijen (GB-NL)  
Kristen Lee, Bonn (D-GB)  
Olivier—Wylie, Eindhoven (NL-GB)

DESIGN & LAY OUT

Willem Velthoven, Amsterdam

ZETWERK/TYPE-SETTING

Letter & Lijn, Groningen.

DRUK/PRINTING

Drukkerij Giethoorn, Meppel.

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

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

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

Nederland: Betapress, Gilze /  
Stichting Mediamatic  
Great Britain: Central Books,  
London 081-986 4854  
Spain: NOA NOA Llibres d'Art,  
Barcelona 93-258 8906  
Germany: 235 Video,  
Cologne 0221-523 828  
Australia: Manic Ex-Poseur  
Melbourne, Vic. 03-429 1915  
USA: Bernhard DeBoer,  
Nutley, New Jersey 201 667-9300

ABONNEMENTEN/SUBSCRIPTIONS

4 nummers / issues:  
Nederland/België:  
particulieren f 50,-  
instellingen/bedrijven f 65,-  
Maak dit bedrag over op giro 4412210  
t.n.v. Mediamatic Amsterdam.  
Abonnementen kunnen elk nummer ingaan en worden stilzwijgend verlengd tenzij is opgezegd voor verschijnen van het laatste nummer van het lopende abonnement.

Other countries:

individuals Dfl.68,-  
institutions Dfl.83,-  
Subscriptions can start at any issue and will be tacitly renewed unless terminated before publication of the last issue of the current subscription.

DEZE UITGAVE is mede mogelijk gemaakt door een financiële ondersteuning van het Ministerie van wvc en het Prins Bernhard Fonds.

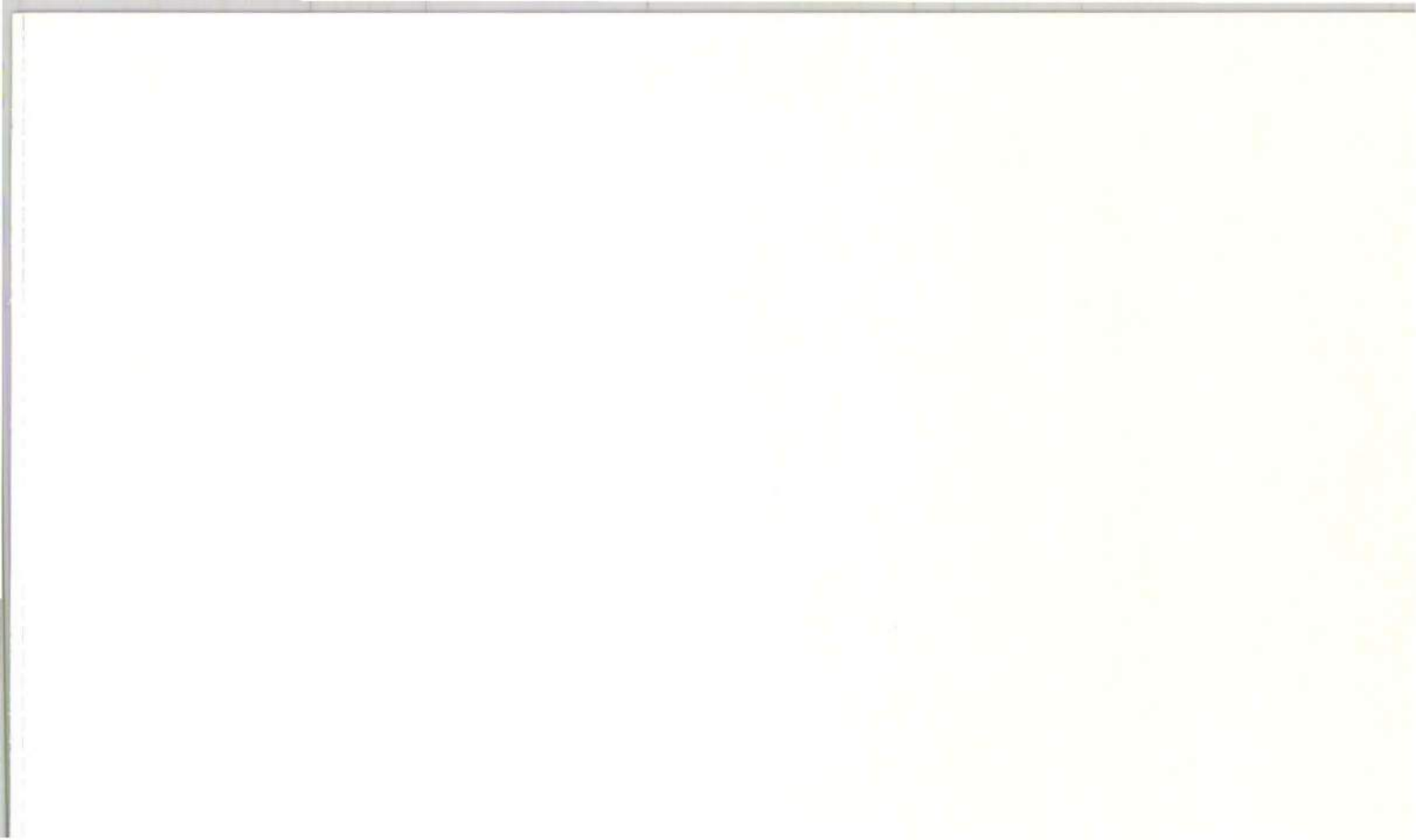
THIS PUBLICATION was also made possible by the financial support of The Dutch Ministry of Culture and the Prince Bernhard Fund.

DANK AAN /THANK YOU

After Nature, Amsterdam  
Cine Qua Non, Amsterdam  
Luc(as) de Groot, Den Haag  
Bert Hendriks, Amsterdam  
IBA, Jerusalem  
NOB, Hilversum  
Tijschrift O, Aya van Caspel & Elfride Brill, Amsterdam

mediatic 6 # 1

pagina 80





# Abonneert U!

( B E N E L U X )

Een abonnement is goedkoper en makkelijker dan losse nummers. Benelux: Per jaar betaalt U f 50,— (1 jaar = 4 x). Bedrijven en instellingen betalen f 65,— Ter introductie kunt U kiezen uit 2 aanbiedingen: ❶ nummer gratis, òf ❷ de afgelopen jaargang tegen de speciale prijs van f 35,—

Voor cadeau-abonnementen geldt hetzelfde.

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

.....  
instelling/bedrijf

.....  
naam

.....  
adres

.....  
telefoon/fax

.....  
begin abonnement met nummer:

- ik neem aanbieding ❶ en betaal f 38,50 (bedrijven/instellingen f 55,50)
- ik neem aanbieding ❷ en betaal f 85,— (bedrijven/instellingen f 100,—)

.....  
bij aanbieding 2: geef aan welke vier nummers U wilt ontvangen:

.....  
handtekening

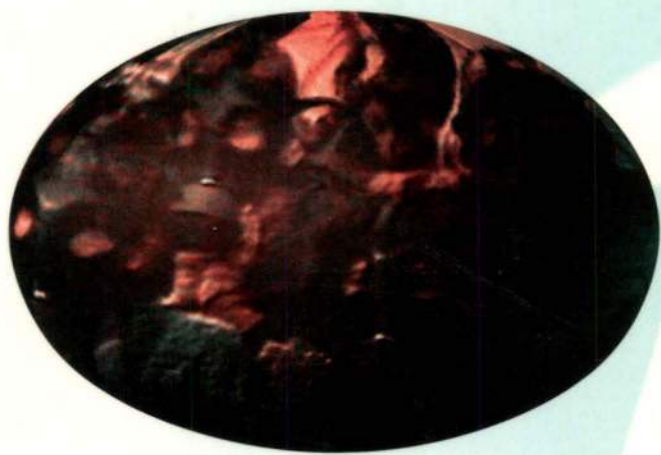
Stuur dit kaartje naar: STICHTING MEDIAMATIC, POSTBUS 17490, 1001 JL AMSTERDAM. Stuur nog geen geld, U krijgt een acceptgiro.







*this Magazine is*



*not Blind yet.*

