



Doors of Perception 1: The CD-rom

This CD-rom contains the interactive proceedings of last year's Doors of Perception conference (Amsterdam, 30-31 October, 1994)

Organised by The Netherlands Design Institute and *Mediamatic*, DoP 1 was a groundbreaking conference at which leading thinkers from the fields of graphic and industrial design, architecture, information technology, philosophy, computer science, business and media assembled to consider the cultural and economic challenges of interactivity, the role of design in turning information into knowledge, the challenges of 'smart objects' and 'smart space' as computing and communications increasingly permeate the environment, the need for an ethical and cultural response to the \$70-billion-a-year 'digital gold rush' which is sweeping telecommunications, computing and consumer electronics, and the role of design within new forms of industrial organisation, such as the 'virtual corporation'.

Doors of Perception 2: @HOME

This year's Doors of Perception will be held November 4-6 in Amsterdam. Reflecting the life-enhancing potential of new communication networks, DoP 2 will feature a variety of international speakers, all addressing the theme of 'Home':

what is the impact of technology on our experience and concept of home?

And what are the practical, cultural and psychological influences of 'home' on interaction design?

For more information: Subscribe to our electronic newsletter by sending e-mail to listserv@mediamatic.nl.

The subject line should read: subscribe home. In the World WideWeb go to <http://mmol.mediamic.nl>.

Or call +31 - 20 - 6381120 and ask for the Doors of Perception brochure and registration form.

This CD-rom was made by Mediamatic Interactive Publishing (MIP) for the Netherlands Design Institute.

Technical requirements: a Macintosh computer with 256 colour display, 4 megabytes of RAM and a CD-rom player.

Redactioneel

Dit nummer van *Mediamatic* is gewijd aan Opslagwoede. Volgens sommige schattingen zal tegen het eind van deze eeuw de totale hoeveelheid computergegevens in de wereld groter worden dan de hoeveelheid informatie in de wereld. De curven zullen kruisen. Op dat moment zal de vraag naar opslagruimte omslaan in een vraag naar informatie.

Tegen die tijd zullen de historici glimlachend terugdenken aan onze huidige zorgen over *information overload*. Wanneer immers de databanken bijgewerkt zijn zullen we overgaan tot informatie-opslag bij de bron. Verse info zal meteen opgeslurpt worden door een hongerig archief. Wie 't eerst komt, wie 't eerst maalt. Alle *Intelligent Agents* zullen dan door wanhopige archivariissen bij hun baasjes weggekocht worden om deel te nemen aan de *rat race* op zoek naar nog niet gearchiveerde data.

Maar tot die tijd is er nog veel te doen. De produktie van massageheugens heeft inmiddels een grotere omvang dan de oorlogsindustrie van het Derde Rijk en de Geallieerden tezamen in het jaar 1944. Het lelijke gezicht van het datavacuüm grijnst ons al toe over de horizon.

Meer en meer mensen zien waar het heengaat met de informatie en proberen nog snel hun slag te slaan. En de datavaris, eindelijk bevrijd van de oude fysieke begrenzingen van het archief, begint dol te draaien. De opslagruimte verdubbelt elk jaar en de prijs halveert! Eindelijk zijn we ontslagen van de moeizame verplichting te besluiten welke informatie het bewaren waard is. Wie vraagt er nog naar de zin van het archiveren bij een dusdanig exploderende capaciteit? Sla gewoon voor de zekerheid alles op. We zoeken later wel uit wat we nodig hebben. En vergeet niet een back up te maken. *Back ups zijn van levensbelang*, zo houden ons de computertijdschriften voor. Wij begrijpen dat die op den duur ook niet veel meer uit zullen halen. Dit is een exponentiële ontwikkeling.

Een groeiend aantal instanties begint ambitieuze projecten. Alles wordt verzameld: cultuur, asteroiden, DNA-patronen,

kredietgegevens, telefoonconversaties, het doet er niet toe. We kunnen nog een paar jaar voort met achterstallig onderhoud, maar het wordt wel tijd de boel systematisch aan te pakken.

De autoriteiten werken mee: De VN lopen voorop maar ook de Amerikaanse regering begint haar prioriteiten te stellen en drastische maatregelen te nemen. De *Clipper Chip* is gecancelled. Net op tijd zien Clinton en de zijnen in waar de Electronic Frontier Foundation al een tijd voor pleitte — die Kapur is werkelijk een visionair: er is domweg geen tijd meer om al die communicaties eerst te ontcijferen, alles zal meteen opgeslagen moeten worden. (Dat verhaal over die ingenieur bij AT&T/Bell labs die zogenaamd ontdekte dat de *Clipper Chip* niet werkt is natuurlijk alleen in de wereld gebracht om het gezicht van de regering te redden.) Inmiddels onderzoekt een speciale commissie of niet beter de datacompressie verboden kan worden.

Ook individuen beginnen de ernst van de situatie in te zien. Het aantal aankondigingen bijvoorbeeld van virtuele musea door kunstenaars neemt hand over hand toe. En een World Wide Web *home page*, waar trots de persoonlijk verzamelde data worden geannonceerd, is inmiddels een door brede lagen van de bevolking begeerd bewijs van goed gedrag. Multimedia zijn een geducht wapen in de strijd: een plaatje vult meer ruimte dan duizend woorden en dan hebben we het nog niet eens over video. Een andere oplossing, zij het natuurlijk een tijdelijke, is het verhogen van de resolutie. Jaag op die *sampling rates*! Zo'n telefoongesprek bijvoorbeeld, vult vier keer zoveel ruimte indien het in 16 bit stereo vereeuwigd wordt. En u hoeft ook helemaal geen high definition tv te kopen: de essentie van hdtv is uitsluitend de hogere resolutie van de produktie.

De Data Dandy is dan ook een verdwijnend fenomeen — typisch fin de siècle. Er zullen meer data zijn dan druppels in de zee. En niemand zal er nog mee te maken willen hebben.

1858 *About CD-rom*

1859 *Editorial*

JORINDE SEYDEL 1861 *Operation Re-store World*

LEX WOUTERLOOT 1870 *Celestial Data for the End of Time*

BILWE. 1877 *Virtual Writing*

GEERT LOVINK 1881 *We no longer collect the Carrier but the Information*

PAUL GROOT 1889 *The Satanic Verses as a Minimal Movie*

KAI HOFFMANN/FRANK DRUSCHEL 1898 *The European Computer Museum sends tidings of ...*

MATHIAS FUCHS 1904 *Are you sure you want to do this?*

JOSOPHIA GRIEVE 1907 *Welcome to MemoryMOO*

WOLFGANG ERNST 1913 *Arsenals of Memory*

A VON HUXOR 1923 *Xanadu: The Conversation of the Digital Text*

Editorial

This issue of *Mediamatic* is dedicated to Storage Mania. According to some estimates, by the end of this century the total amount of computer memory in the world will be greater than the total amount of information in the world. The curves will intersect. At this point the demand for storage space will give way to a demand for information.

By that time historians will look back with a smile on our current worries about information overload. Once the data banks are up-to-date they will begin storing information directly at its source. Fresh info will instantly be slurped up by a hungry archive; first come, first served. All intelligent agents will be bought away from their bosses by desperate archivists, to join the rat race for unarchived data.

But until then there is plenty to do. After all, the production of bulk memories has assumed greater proportions than the combined war industries of the Third Reich and the Allies in the year 1944. The ugly countenance of the data vacuum is already leering at us from over the horizon.

More and more people see what is happening with information and are rushing to seize the opportunities. And data archivists, freed at last from old physical limitations, are beginning to go off the rails. Storage space doubles every year, at half the price! Finally we are relieved of the tedious obligation to decide which information is *worth* saving. Who asks anymore what the use of archiving is when capacity is exploding like this? Better to save everything, just in case. We'll find out later what we need. And don't forget to make a backup. *Backups are crucial*, the computer magazines warn us. But we understand that eventually they won't be of much use anymore either. This is an exponential development.

A growing number of organizations are embarking on ambitious projects. Everything is being collected: culture,

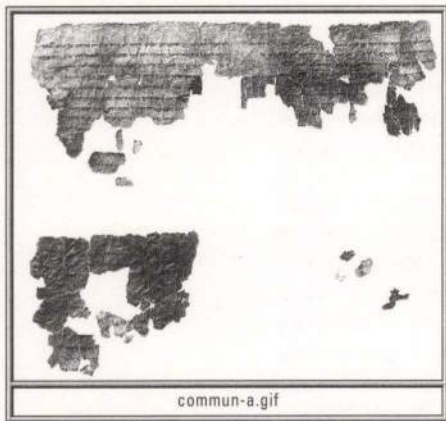
asteroids, DNA patterns, credit records, telephone conversations; it doesn't matter. We can get by for a few more years on overdue maintenance, but it's time to deal with all this systematically.

The authorities are in the game; the UN is at the forefront, though the US government is also beginning to set priorities and take drastic measures. The Clipper Chip has been cancelled. Clinton and co. have understood just in time what the Electronic Frontier Foundation has been arguing for some time. Kapor is a true visionary: there is simply no time to decipher all those communications; everything would have to be immediately saved. (The story of the AT&T/Bell engineer who allegedly discovered that Clipper did not work was, of course, only manufactured to save the government's face.) Meanwhile a special commission is trying to determine whether it wouldn't be better to prohibit data compression.

Individuals too are beginning to recognize the gravity of the situation. For example, the number of announcements of virtual museums set up by artists is increasing by leaps and bounds. And a World Wide Web home page, proudly announcing personally collected data, has become evidence of correct behavior coveted by broad sectors of the population. Multimedia are a formidable weapon in the fight: a picture takes up more space than a thousand words, to say nothing of video. Another solution, albeit naturally temporary, is higher resolution. Pump up the sampling rates! That phone conversation, for example, will take up four times as much space if it's immortalized in 16-bit stereo. And one needn't buy a high-definition TV: the essence of lies solely in the higher resolution of the production.

The Data Dandy, then, is a disappearing phenomenon — typically *fin de siècle*. There will be more data than drops in the ocean. And no one will want to have anything to do with it all.

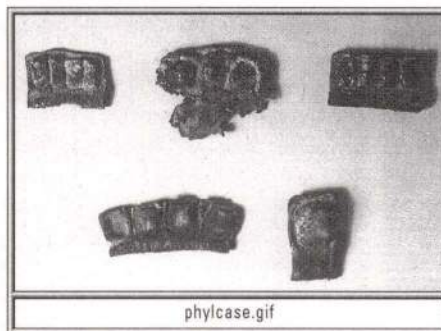
- | | | |
|-----------------------|------|---|
| JEREMY WELSH | 1931 | <i>A Storage Problem</i> |
| GEERT LOVINK | 1932 | <i>Heidegger On-line</i> |
| | 1937 | Reviews: |
| ROBERT VAN BOESCHOTEN | | <i>Am Ende der Gutenberg-Galaxis</i> (NORBERT BOLZ) |
| DIETMAR DATH | | <i>The Anatomy of Bibliomania</i> (HOLBROOK JACKSON) |
| PAUL GROOT | | <i>Travelogue 5: Déjà Vu</i> (STEEFAAN DECOSTERE) |
| GEERT LOVINK | | <i>The Metaphysics of Virtual Reality</i> (MICHAEL HEIM) |
| GEERT LOVINK | | <i>Ostranenie</i> |
| GEERT LOVINK | | <i>Dracula's Vermächtnis</i> (FRIEDRICH KITTLER) |
| RICHARD WRIGHT | | <i>Doom</i> |
| GEERT LOVINK | | <i>The Virtual Community</i> (HOWARD RHEINGOLD) |
| GEERT LOVINK | | <i>Switching — Zapping</i> (HARTMUT WINKLER) |
| RICHARD WRIGHT | | <i>Strange Weather</i> (ANDREW ROSS) |
| | 1949 | <i>Calendar</i> compiled by G.J. STRENGHOLT |
| NEWSROOM AMSTERDAM | 1952 | <i>Shaky Attempts by big Finance to decide a Direction of Culture</i> |



commun-a.gif



torah-a.gif



phylcase.gif



sandal-A.gif



calendar.gif

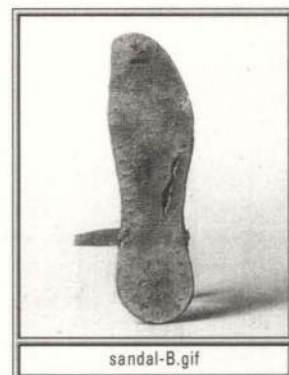
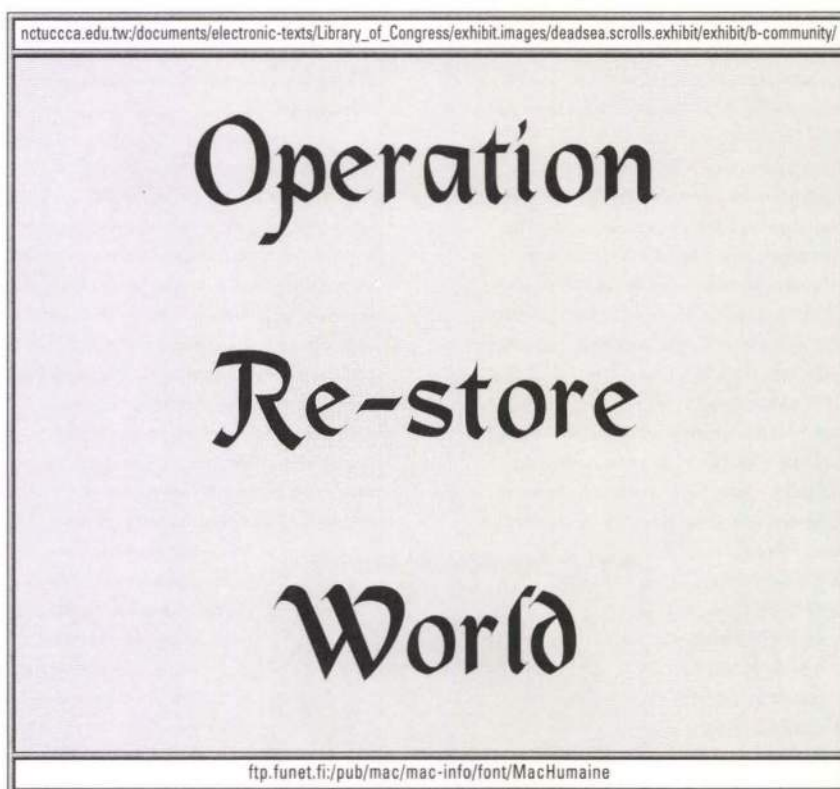
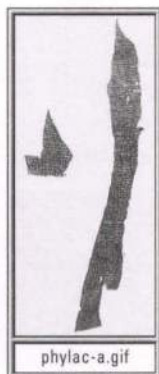
Zoals iedereen weet, wordt onze planeet voortdurend in de gaten gehouden door groene ruimtemannetjes. Meestal vervelen deze ventjes zich daarbij te pletter, maar de laatste jaren zien ze steeds meer dingen waar ze giechelig van worden. Ze zien hoe er in Australië een embryo, en ergens anders grammofoonplaten met opnamen van Glenn Gould de ruimte in worden geschoten.

Ze zien, onder grote hilariteit, een blok beton met de beste boeken 'of all time' naar de bodem van de Stille Oceaan zinken.

Ze zien het *Laatste Avondmaal* van Leonardo da Vinci in de aardbodem verdwijnen, gevolgd door *Ushering in Banality* van Jeff Koons. Ze zien hoe ergens een 'afgevaardigde' een doos met floppy's en disks vol werelddata een rotswand inschuift. Ze zien hoe op een geheime plek 'representatieve soorten en ludieke uitwassen' in bunkers worden verschanst. (Een oude vrouw met een uitgedroogde cactus in haar hand wordt onder schamper gelach teruggestuurd. Een Indiaan, een AIDS-lidder en een berggorilla bieden verzet tegen hun inlijving — tevergeefs, zij staan wel op de Lijst.) De kereltjes slaan zich op hun buiken van plezier...

Al deze waanzinnige, op de toekomst anticiperende scenario's worden nu uitgedacht of uitgevoerd. Wie niet oppast, wordt ingezet als figurant of begrafenisonderneemer van een opgegeven cultuur die zich alleen nog bekommert om het oppoetsen, veiligstellen en inventariseren van haar erfenis. Overtuigd van haar universele belang als deze cultuur is, toont ze zich edelmoedig door

zich als erfgoed te 'prepareren' en dat dan tenminste te behoeden voor de Ondergang. Het nageslacht, of 'bezoekers van buiten', wordt een modelpatrimonium aangeboden met alles erop en eraan, het liefst schaal 1 op 1. Het motto luidt: redden wat er te redden valt, niet voor ons, maar voor hen die komen gaan. Het uur en ogenblik der Lijsten, van de boedelbeschrijvingen en manische



• As we all know, our planet is under constant surveillance by little green men from outer space. These little fellows are usually bored stiff by it, but the last few years they are seeing more and more things which make them giggle. They see how in Australia an embryo, and somewhere else Glenn Gould records, are launched into space. With great hilarity, they see how a block of concrete with the best books 'of all time' is sunk to the bottom of the Pacific. They see Leonardo da Vinci's *Last Supper* disappear into the face of the earth, followed by Jeff Koons' *Ushering in Banality*. They see how somewhere a 'delegate' slips a box containing floppies and discs full of world data into a cranny in the cliffs. They see how 'representative species and remarkable excrescences' are being entrenched into secret bunkers. (An old woman with a dried-out cactus in her hand is sent away to the sound of scornful laughter. An Indian, an AIDS patient and a mountain gorilla are resisting recruitment — to no avail, they are on the List.) The little green men are splitting their sides with amusement...

• Anticipating the future, all these insane scenarios are now being devised or implemented. If you are not careful, you will be involved as a supernumerary or undertaker of a terminal culture whose only remaining concern is the polishing, safeguarding and cataloguing of its heritage. Convinced as it is of its universal importance, this culture shows generosity by 'preparing' itself as a herit-

age, and, as such, saving itself from Destruction. Future generations, or 'visitors from outside', will be offered a fully comprehensive model patrimony, preferably on a scale of 1 to 1. The motto is: save as much as can be saved, not for ourselves, but for posterity. The hour and the moment of the Lists, of the inventories and maniacal enumerations, has arrived. They are churning out one

1 de World Heritage files van UNESCO waar ik uit citeer, vond ik op het Internet toen ik vanuit de Digitale Stad een wereldreis maakte (menu Centraal Station) en onder Internationale



basket.gif

Organisaties ICOMOS koos. De Operational Guidelines en de volledige World Heritage List zijn er ondermeer te vinden.

opsommingen is aangebroken. Alsof de cultuur aan het dementeren geslagen is, en een constante geheugensteun behoeft, wordt de ene 'checklist' na de andere geproduceerd. Wie of wat erop staat, kan het verder wel vergeten.

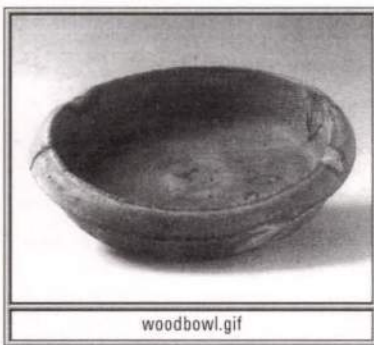
Wat de groene mannetjes bijvoorbeeld ook zien, maar wat nog onvermeld bleef: hoe in Frankrijk iemand van het World Heritage Committee een World Heritage-tekstbord en -embleem bij de Grot van Lascaux timmert, hoe op 409 andere plekken, genoteerd op The World Heritage List, soortgelijke idiote handelingen worden verricht. The World Heritage List is echt: er wordt al sinds 1972 aan gewerkt door The World Heritage Committee, een UNESCO-orgaan, met als doel het mondiaal natuurlijk en cultureel erfgoed te omschrijven en een lijst op te stellen van lokaties en monumenten die van zo'n buitengewoon belang en zo'n algemene waarde geacht worden dat de bescherming ervan de verantwoordelijkheid van de gehele mensheid is.¹ Opeens worden wij persoonlijk opgezadeld met de Piramiden van

Egypte, de Grand Canyon in Colorado, met de Taj Mahal, met de Machu Pichu van de Inca's. Met de Notre-Dame, met de Kathedraal van Aaken, met Vaticaan Stad, met de stad Potosi in Bolivia, met het centrum van Florence, met de Chinese Muur en met de Tyr in Libanon, met alle Barokkerken op de Filippijnen, met, notabene, het Vrijheidsbeeld in New York... Amsterdam (inclusief die oude, net opgegraven muur), het huis waar je geboren bent, de Betuwe, alle McDonalds, Sarajevo, heel België, kunnen we met een gerust hart naar de kloten laten gaan. Zij staan niet op De Lijst.

The World Heritage's World

Het World Heritage-project is een groots voorbeeld van een vorm van conservering waarin Staten of staatsorganen zich opwerpen als beschermers en redders van cultuur en natuur, onder het mom van 'dringende noodzaak'. *Save the world!* Zij hameren op 'onze' wens naar een erfgoed, met dubieuze, voedende termen als 'trouw', 'schuld' en 'glorie'. Maar het voorbereiden van een erfgoed kan tegelijkertijd worden opgevat als een testamentaire ensceering van de dood: de georganiseerde fixatie op het Nalatenschap, dat pas na de dood in al haar pracht kan worden onthuld, spoort in werkelijkheid aan tot het plegen van collectieve euthanasie.

De 123 staten die de *Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* onderschreven, kunnen plekken en monumenten nomineren. Vervolgens besluit de *Committee*, bestaande uit 21 specialisten, of het werkelijk gaat om de *cultural and natural wonders* die deel uitmaken van The World Heritage. Architectonische monumenten komen in aanmerking, beeldhouwwerken, schilderijen, grottschilderingen en, al of niet bewoond, historische regio's of stadscentra, traditionele dorpen, maar ook hedendaagse architectuur, alswel natuurmonumenten of natuurlijke plekken die aan bepaalde fysische en biologische kenmerken voldoen. Dan is er de List of the



woodbowl.gif

World Heritage in Danger, waarop een plek of monument geplaatst kan worden als het in groot gevaar verkeert, door natuurlijk verval bijvoorbeeld, of door oorlog. (*Jij crepeert, we kunnen je niet helpen, maar misschien staat je huis wel op de Lijst.*)

In een testament kan de erflater de grilligste vonnissen vellen en de meest irreële eisen stellen. Zo lezen we in de *Operational Guidelines* van het World Heritage-project dat een genomineerd monument niet alleen materieel authentiek moet zijn, maar ook *een unieke artistieke prestatie, een meesterwerk van de scheppende geest; (...) die in een bepaalde periode of binnen een cultuurgebied ergens ter wereld grote invloed hebben uitgeoefend op ontwikkelingen in de architectuur, monumentale kunst of stedenbouw en landschapsarchitectuur; of op unieke of althans buitengewone wijze getuigen van een verdwenen beschaving...* 'Natuurlijke bezittingen' zijn van universeel belang als ongeëvenaarde natuurlijke fenomenen, formaties of landschapselementen, bijvoorbeeld, uitzonderlijke voorbeelden van de belangrijkste ecosystemen, gebieden van *exceptionele natuurlijke schoonheid of bijzondere combinaties van natuurlijke en culturele elementen...*



coin1.gif

Zo toont het World Heritage-project zich een ouderwets museum, met uit de vorige eeuw stammende waardenstelsels en criteria. In haar 'collectie' neemt ze enkel en alleen 'authentieke meesterwerken' op, die op hun beurt zo gaaf en compleet mogelijk moeten zijn: *bijvoorbeeld, een 'ijstijd' gebied dient de volgende elementen te omvatten: het sneeuwveld, de gletsjer zelf, en voorbeelden van slijppatronen, afzetting en kolonisatie (striaties, morenes, beginstadias van vegetatiesuccessie, etc.).* De *Guidelines* melden dat al te beschadigde monumenten of plekken niet in aanmerking komen, dat 'doublures' gemeden dienen te worden, dat er naar een balans tussen het culturele erfgoed en het natuurlijke erfgoed gestreefd moet worden. De Lijst kent geen formele limiet — als in een echt museum kunnen meesterwerken ten alle tijde ontdekt worden en naadloos in de collectie worden gevoegd, die eindeloos is als de tijd. Als in een echt museum worden eenmaal tot de verzameling toegelaten 'stukken' beschermd door een gepaste 'bufferzone': *een omringend terrein aan het gebruik waarvan beperkingen verbonden zijn, zodat er een extra laag van bescherming ontstaat...* De World Heritage-objekten worden vervolgens geïdentificeerd met het speciaal ontworpen 'World Heritage Emblem' (dat zo geplaatst dient te worden dat het de aanblik van het object niet schaadt). Ter informatie en educatie van het publiek wordt er gewerkt aan de vervaardiging van plaquettes ter ere van het feit dat een object in de World Heritage List is opgenomen. *Deze plaquettes zijn bedoeld om binnen- en buitenlandse bezoekers ervan in kennis te stellen dat de betreffende lokatie van bijzondere waarde is en in die zin door de internationale gemeenschap erkend wordt. Anders gezegd, het is een plaats van buitengewoon belang, niets slechts voor één land, maar ook voor de gehele wereld. Deze plaquettes dienen echter nog een tweede doel, namelijk het publiek bekend te maken met het World Heritage concept en de World Heritage*

• 'checklist' after another, as if culture has become demented and needs a constant reminder. Who or whatsoever is on the list can kiss the world goodbye.

Another example of what the little green men see, but which has not been mentioned yet: how in France someone from the World Heritage Committee is bolting a World Heritage plaque and emblem to the Cave of Lascaux, and how others are performing similarly foolish activities at 409 other sites included in The World Heritage List. The World Heritage List is real: The World Heritage Committee, part of UNESCO, has been working on it since 1972, with the



plates.gif

objective to *define the world-wide natural and cultural heritage and to draw up a list of sites and monuments considered to be of such exceptional interest and such universal value that their protection is the responsibility of all mankind.*¹ Suddenly we are personally

lumbered with the Pyramids of Egypt, the Grand Canyon in Colorado, with the Taj Mahal, the Machu Pichu of the Incas. With the Notre Dame, Aachen Cathedral, with the Vatican City, the town of Potosi in Bolivia, with the city centre of Florence, the Chinese Wall and the Tyr in the Lebanon, with all the Baroque churches in the Philippines, and, of all things, with the Statue of Liberty in New York... It does not matter at all whether Amsterdam (including that ancient wall they have just unearthed), our birthplace, all the McDonalds, Sarajevo, and all of Belgium go to ruin. They are not on the List.

The World Heritage's World

The World Heritage project is a perfect example of a form of conservation whereby Nations or government bodies appoint themselves as protectors and saviours of culture and nature, under the pretext of 'urgent necessity'. Save the world! They are always rubbing in 'our' wish for a heritage, with dubious supporting terms such as 'loyalty', 'guilt' and 'glory'. But the preparation of a heritage can also be construed as the testimonial staging of death: the organised fixation on the Legacy, which only after death can be revealed in its full splendour, is in reality an incitement for collective euthanasia.

The 123 countries which have endorsed the *Convention for the Protection of the World Cultural and Natural Heritage* can nominate sites and monuments. Subsequently, the Committee, which is made up of 21 specialists, decides whether the objects nominated can really be regarded as the 'cultural and natural wonders' which are part of The World Heritage. Architectural monuments are eligible, and sculptures, paintings, cave paintings and, whether they are inhabited or not, historic regions or city centres and traditional villages; but moreover, contemporary architecture and natural monuments or sites which meet specific physical and biological

criteria. Then there is the List of the World Heritage in Danger, on which a site or monument can be placed if it is seriously endangered, for example, by natural decay or war. (*You're dying, we can't help you, but perhaps your house is on the List.*)



lggoblet.gif



lamp.gif

In his will, the testator can pass the most whimsical verdicts and make the most unrealistic demands. Thus we read in the *Operational Guidelines* of the World Heritage project that a monument nomi-

nated not only has to be materially authentic, but also must be a *unique artistic achievement, a masterpiece of the creative genius; (...) have exerted great influence, over a span of time or within a cultural area of the world, on developments in architecture, monumental arts or town planning and landscaping; or bear a unique or at least exceptional testimony to a civilisation which has disappeared...* 'Natural properties' are of universal importance as *superlative natural phenomena, formations or features, for instance, outstanding examples of the most important ecosystems, areas of exceptional natural beauty or exceptional combinations of natural and cultural elements...*

And so the World Heritage project proves to be an old-fashioned museum, with standards and criteria dating from the nineteenth century. In its 'collection' there is only room for 'authentic masterpieces', which in turn have to be as intact and complete as possible: *for example, an 'ice age' area would be expected to include the snow field, the glacier itself and examples of cutting patterns, deposition and colonisation (striations, moraines, pioneer stages of plant succession, etc.).* The *Guidelines* stipulate that monuments or sites which are too badly damaged will not be considered, that 'doubles' must be avoided, that a balance between cultural and natural heritage must be ensured. The List has no formal limit — as with a real museum, masterpieces can always be discovered and fitted seamlessly into the collection, which is as infinite as time. As in a real museum, the 'objects' admitted to the collection are protected by an appropriate 'buffer zone': *an area surrounding the property which has restrictions placed on its use to give an added layer of protection...* The World Heritage objects are subsequently identified by the specially designed 'World Heritage Emblem' *placed in such a way that it does not visually impair the property in question*. In order to inform and educate the public, they are setting up *the production of plaques to commemorate the inclusion of properties in the World Heritage List. These plaques are designed to inform the public of the country concerned and foreign visitors, that the site visited has a particular value which has been recognised by the international community. In other words, the site is exceptional, of interest not only to one*

¹ I found the UNESCO World Heritage files, from which I quote, on Internet when I was travelling around the world from the Digital City (menu Central Station) and chose ICOMOS under International Organisations. The *Operational Guidelines* and the comprehensive World Heritage List are included there.

List. (Eindelijk wordt duidelijk dat 'Wij de Wereld' de wereld de baas zijn. Er bestaan geen minderheden — of zij bezitten geen cultuur — die zijn van 'Ons de Wereld'.) Als een museum wil The World Heritage zich als een samenhang presenteren, waarin de 'werken' passen in de orde van een evolutionaire wereldgeschiedenis, waarvan zij de waarheidsmomenten reflecteren. The World Heritage veegt de vloer aan met My World Heritage, met Your World Heritage, met Their World Heritage. Maar door de nadrukkelijkheid waarmee het zich als concept presenteert, is het zowel een negentiende-eeuws als een hypermodern project. *It's a World Heritage's world.*

De Vermickeymousing van de Geschiedenis

The World Heritage als toeristische fun-route — Baedeker, pionier van de moderne reisgids en uitvinder van het 'sterretjes systeem' ter waardering van de cultuur, zou er van dromen — is maar één van de projecten ter musealisering van de wereld. In het kweken van een zo gaaf en compleet mogelijk, 'voorbeeldig' erfgoed wordt niet alleen het verleden,

maar ook het heden en de toekomst 'alvast' betrokken. Zorg, redding en bescherming: dingen worden monumenten, natuur wordt reservaat, kennis wordt informatie en data, mensen en levensvormen worden modellen of toonbeelden. De zaken stapelen zich op, de archieven puilen uit, de databanken vermenigvuldigen zich. Er wordt niet alleen gewerkt aan het conserveren en restaureren van cultuur en natuur, in de vorm van (openlucht)musea, dierenparken, wildreservaten, reservaten voor volkeren of rassen, beschermde natuurgebieden, monumentenzorg, georganiseerde herdenkingen van gebeurtenissen of personen, etc... Ook technologie en industrie komen voor monumentaliseren in aanmerking: The International Committee For the Conservation Of The Industrial Heritage (TICCIH), in 1978 opgericht in Zweden, propageert internationale samenwerking op het gebied van conservatie, onderzoek, documentatie en presentatie van 'our industrial heritage'. *Dit omvat de tastbare overblijfselen van het industrieel verleden, zoals bijvoorbeeld landschappen, lokaties, structuren, fabrieken, outillage, produkten en overig los en vast toebehoren, alsmede de relevante documentatie, waaronder zowel verbaal en beeldend materiaal als geregistreerde herinneringen en meningen van de mannen en vrouwen die erbij betrokken geweest zijn.*² Tegelijkertijd wordt het dagelijks leven op grote schaal gedocumenteerd en gearhiveerd, als een aan het leven parallel lopende actie. In Zweden begon men begin jaren 70 een nationaal project, SAMDOK genaamd, dat zich ten doel stelde de dingen, uit het Zweedse huis-tuin-en-keuken-leven, op gestructureerde wijze gelijktijdig aan hun gebruik te verzamelen en vast te leggen, om het nageslacht een zo nauwkeurig, gedifferentieerd en representatief mogelijk beeld van het Zweedse leven na te laten.³ Maar ook buiten Zweden leggen steden archieven aan, waarin alles wat voor de toekomst van belang wordt geacht van dag tot dag wordt opgeslagen.

Er wordt op de toekomst vooruitgelopen, dingen uit het heden worden 'museumklaar' gemaakt om het erfgoed 'up to date' te houden, of voor later bewaard, bijvoorbeeld in de vorm van in vitro conservering en genenbanken. En dan zijn er de verbijsterende projecten die in grootscheepse encenseringen het heden en/of verleden reconstrueren en naspelen. De ecoкас Biosphere II in Arizona laat in het klein zien hoe het was toen alles bio-

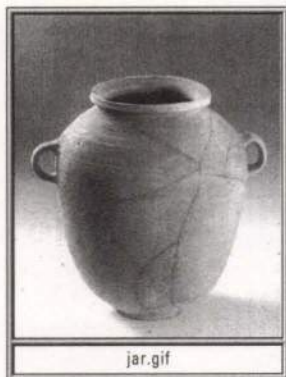
logisch nog 'klopte'. Als het Einde der Tijden aanbreekt mogen selectieve gezelschappen in dergelijke kassen overleven op Mars. De recente, dramatische ontwikkelingen rond Biosphere II illustreren onverbloemd de versmelting van wetenschap, fictie en amusement: twee ex-bewoners gooiden de luchtsluizen van de Kas open om de nieuwe, 'tweede generatie' bewoners van een vermeende verstikkingsdood te redden. En federale agenten bez-

zetten het terrein in opdracht van de financier van de Biosphere, de miljardair Edward Bass (tevens de grootste aandeelhouder van het Disneyland-consortium!), die het oorspronkelijke management van financieel en wetenschappelijk wanbeheer beschuldigd.

Het geplande thema-park Disney's America zal de geschiedenis van Amerika in 6 episodes — één ervan is de vernietiging van de oorspronkelijke bevolking — na gaan spelen. (In Amerika stellen tegenstanders van dit project dat het de geschiedenis 'vermickeymoused'. Voorstanders wijzen op de werkgelegenheid die het kan scheppen. Stel je voor dat werkeloze Indianen zichzelf dan misschien nogmaals kunnen laten uitroeien...) In het onlangs geopende history-park *Archeon (Drie miljard jaar in één dag beleven)* te Alphen aan de Rijn begint met een knal de wereld opnieuw. De 'bewoners' (*Zelfs de bewoners zijn echt*) oefenen er constant 'authentieke' bezigheden uit alle tijden uit. (Een leutig link spel: Straks worden de Amsterdammers gedwongen om in het toeristenseizoen typisch Amsterdams te doen, om op terrassen te zitten of huizen te kraken... Maar doen ze dat niet al?) Zowel in het World Heritage-project als in al deze dolle pretparken culmineert het streven naar of het beschermen van authenticiteit juist in de opperste kunstmatigheid. Het zijn werelden, achteraf-utopieën, waarin alles vergeten kan worden in de werveling van het spektakel. Maar misschien zijn het daarom ook plekken waar mensen ongeneerd van deze tijd kunnen zijn.

Conserveren als Politieke Strategie

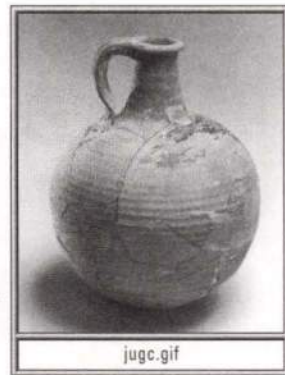
Het manische bewaren, 'rewinden' en reconstrueren van de geschiedenis is zowel pathetisch en lachwekkend als verraderlijk en verontrustend. Pathetisch en lachwekkend omdat het een onderneming betreft die op niets uitloopt en precies het omgekeerde bewerkstelligt van wat ze beoogt: alles verklaard tot 'world heritage', wordt buiten spel gezet. Verraderlijk en verontrustend omdat het misschien wel om de voltrekking van een politieke strategie gaat, die ons bedwelmt en meesleurt in een amnesisch delirium, of in een vreselijke tautologische gaap.



jar.gif



goblets.gif



jugc.gif

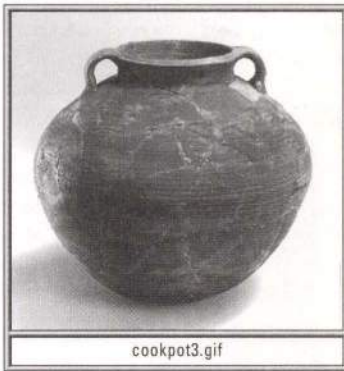
2 De TICCIH-files vond ik ook onder ICOMOS.

3 lees over SAMDOK bijvoorbeeld het artikel van Klaus Weschenfelder, genaamd 'Museale Gegenwartsdokumentation — Vorauseilende Archivierung' in: *Zeitphänomen Musealisierung*, Wolfgang Zacharias (Hg.), p.180-188.

• nation, but also to the whole world. However, these plaques have an additional function which is to inform the general public about the World Heritage concept and the World Heritage List. (At last it becomes clear that 'We the World' are ruling the world. There are no minorities, or they have no culture, they belong to 'Us the World'.) Like a museum, the World Heritage wants to present itself as a coherent set-up, in which the 'works' fit into the order of an evolutionary world history, whose moments of truth they reflect. The World Heritage wipes the floor with My World Heritage, with Your World Heritage, with Their World Heritage. But because of the way in which it emphasises itself as a concept, it is both a nineteenth century project and a hypermodern one. *It's a World Heritage's world.*

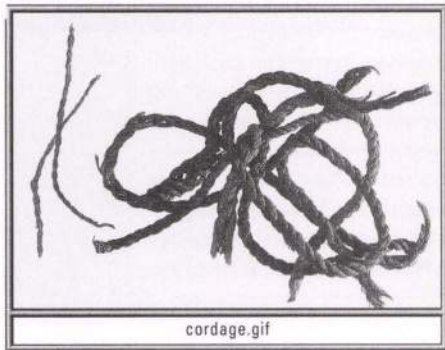
History as a Mickey Mouse Story

The World Heritage as a touristic fun route — it would have been a dream-come-true for Baedeker, the pioneer of



cookpot3.gif

the modern travel guide and inventor of the 'star system' for the classification of culture — is only one of the projects for the 'museumisation' of the world. Not only the past, but also the present and 'anticipating' the future, are

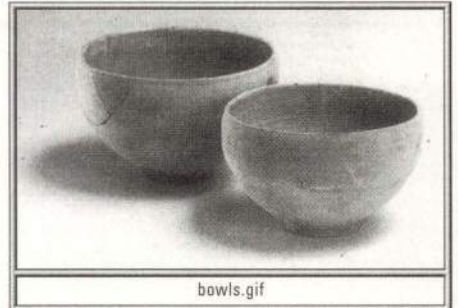


cordage.gif

involved in the cultivation of a maximally intact and complete 'exemplary' heritage. Care, preservation and protection: things become monuments, nature becomes reserve, knowledge becomes information and data, people and forms of life become models or examples. Issues are piling up, archives are jam-packed, data banks are multiplying. It is not only a matter of conservation and restoration of culture and nature, in the form of (open air) museums, zoos, wild-life reserves, reservations for tribes or races, protected nature reserves, monument care, organised commemoration of events or persons, etc... But also technology and industry are eligible for monumentalisation: The International Committee for the Conservation of the Industrial Heritage (TICCIH), set up in Sweden in 1978, promotes international collaboration in the field of conservation, research, documentation and presentation of 'our industrial heritage'. *This includes the physical remains of the industrial past, such as landscapes, sites, structures, plants, equipment, products and other fixtures and fittings, as well as its documentation, consisting of both verbal and graphic material, and records of the memories and opinions of the men and women who have been involved.*² At the same time, everyday life is being documented and collected on a large scale, as an action parallel to life. In Sweden, a national project, which started in the 1970s under the name of SAMDOK, was aimed at collecting and registering objects in everyday

household use in a structural manner, simultaneous with their use, to leave posterity with a maximally accurate, differentiated and representative picture of life in Sweden.³ But outside Sweden, too, cities have built up archives in which anything considered to be of interest for the future is daily being put on file.

We are running ahead of the future, things of today are being made 'museum-ready' to keep the heritage 'up to date', or being preserved for later, for example, in the



bowls.gif

form of in-vitro conservation and gene banks. And then there are the astonishing projects which, staged on a grand scale, reconstruct and act out the present and/or the past. The eco-greenhouse *Biosphere II*, in Arizona, shows on a small scale what it was like when everything was still biologically 'in order'. When the End of Time comes, selective groups of people will be allowed to survive in similar greenhouses on Mars. The recent dramatic developments around *Biosphere II* illustrate unambiguously the fusion of science, fiction and entertainment: two former inmates threw open the air locks of the Greenhouse to save the new, 'second generation' inhabitants from potential suffocation. And the financier of *Biosphere*, billionaire Edward Bass (who is also the major stockholder of the Disneyland consortium!), ordered federal agents to occupy the premises, accusing the original management of financial and scientific mismanagement.

The planned theme park *Disney's America* will act out America's history in six episodes, one of which deals with the annihilation of the original population. (In America, opponents of this project claim that it will turn history into a Mickey Mouse story. Its advocates point to the jobs it would create. Imagine that jobless Indians might perhaps let themselves be annihilated once again...) In the recently opened history park *Archeon* (*Live three billion years in one day*) in Alphen on the Rhine (The Netherlands), the world begins again with a big bang. The 'inhabitants' (*Even the inhabitants are real*) are constantly performing 'authentic' activities from all periods. (A fun but dangerous game: imagine, if the locals in Amsterdam were forced to display 'typically Amsterdam' behaviour for the tourists, to hang around at pavement cafés or pretend to be squatters... But are they not doing that already?) In the World Heritage project as well as in all these crazy amusement parks, the pursuit or protection of authenticity culminates precisely in complete artificiality. These are worlds, hindsight-utopias, where everything can be forgotten in the whirl of the spectacle. But perhaps it is precisely there, and because of that, that people can be the unashamed children of their time.

Conservation as a Political Strategy

The maniacal preservation, 'rewinding' and reconstruction of history is pathetic and ridiculous as well as treacherous

³ On the subject of SAMDOK, read, for example, Klaus Weschenfelder's article entitled 'Museale Gegenwarts-

dokumentation — Vorseilende Archivierung', in: *Zeitphänomen Musealisierung*, Wolfgang Zacharias (pub), pp. 180-188.

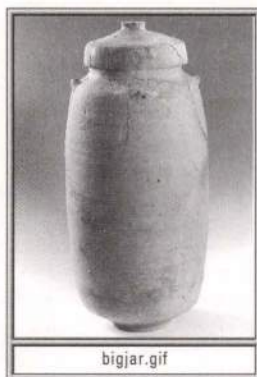
² The TICCIH files can also be found under ICOMOS.

Het bewaarproject weet zich voor te doen als logisch, als barmhartig en 'goed', zelfs als noodzakelijk. Alles en iedereen wordt er als vanzelfsprekend in meegesleurd. Maar wat goedschiks lijkt, zou dus wel eens kwaadschiks kunnen zijn. Al wordt het voorgedaan als een natuurlijk en universeel verlangen, het bezeten bewaren, restaureren en reconstrueren van dingen, de museale omgang met de wereld, lijkt vooral van onze tijd en specifiek van de Westerse cultuur. Ooit werd alleen dat bewaard wat nog een directe en levende band met het heden had. Al het andere kon vergeten of vernietigd worden. Dat ruimt flink op en



coin2.gif

verklaard gedeeltelijk waarom er in vroeger tijden — nog steeds in andere culturen of wat ervan over is — zo 'onvoorzichtig' omgesprongen werd met de kostbare



bigjar.gif

'monumentale' materie. Er werd nooit willens en wetens geschiedenis (of toekomst), 'gemaakt', maar als het heden erom vroeg, werden de zaken met een gerust hart afgebroken of 'gerecycled' en ingezet voor nieuwe doeleinden. Het verleden kon op symbolische, in materieel opzicht vaak onzichtbare wijze voortleven en geconserveerd worden, terloops aanwezig zijn, of simpelweg geen rol van betekenis meer spelen.

Wat begon als het verzamelen en exposeren van materiële referenties ter legitimatie van een nieuwe burgerlijke maatschappij op zoek naar een afleesbaar verleden, ontarda in een obsessief bijeenstrappen en opgraven van alles. Het historische bewustzijn op drift: niet alleen het verleden, maar ook heden en toekomst zijn effecten of scenario's geworden van het museum, dat zich naar buiten toe heeft uitgebreid en zich in het leven heeft genesteld. (Terwijl het nota bene voorheen nog een ideaal was dat het leven het museum in zou sijpelen, heeft de orde van het museum zich meester gemaakt van het leven.)

De weigering om te (laten) verwoesten is van onze tijd en probeert de snelle vernietigingsmachine waar de vooruitgangsfilosofie door aangedreven wordt te compenseren. Tegelijkertijd produceert die filosofie het 'verleden', nodig om zich als nieuw, als voortgang te kunnen presenteren. In die zin is het bewaren een politieke strategie in dienst van het beheren en controleren van het heden en het voorbereiden van de toekomst. In die zin is het één van de grote twintigste-eeuwse industriële activiteiten, en evenals productie en informatie onderworpen aan 'overload', aan hypertrofie, accumulatie en buitensporigheid. (Bij paranoïa instituten als de CIA, of bij andere grote bedrijven is die surveillerende en controlerende functie van het opslaan klinkklaar. De CIA maakt dagelijks satellietfoto's van de wereld, en in haar *World Book of Facts* houdt ze de gesteldheid en het reilen en zeilen van elk land ter aarde nauwgezet bij. Het verhaal gaat dat ze ook alle mogelijke literaire scenario's en plots verzamelt, om maar op alles voorbereid te zijn... Een thriller zou ooit eens 'echt' kunnen worden. Evengoed verzamelen multinationals vaak zoveel mogelijk data over andere bedrijven, ook om 'verrassingen' voor te zijn.)

Stand-In

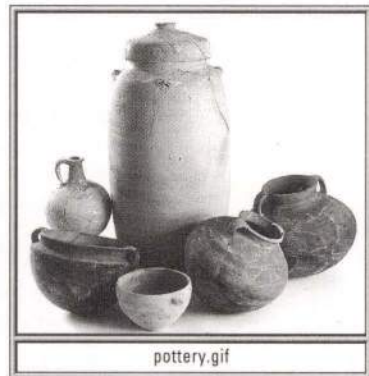
Met de snelle ontwikkeling van het elektronische geheugen breidt het domein van wat bewaard kan worden zich oneindig uit. Er worden databanken voor alle denkbare aspecten van het leven gecreëerd en eeuwenoude, stoffige archieven worden overgezet op de modernste informatiesystemen. Het Archivo General de Indias te Sevilla herbergt honderdduizenden historische bronnen, in de vorm van decreten, instructies, brieven, voorschriften, processtukken, landkaarten, petitities van Indiaanse dorps-

hoofden, etc., met betrekking tot de historische banden tussen Spanje en haar voormalige koloniën in Latijns-Amerika. Het archief wordt nu volledig

gedigitaliseerd. De manuscripten worden op interactieve, optische beeldplaat

vastgelegd, niet alleen om de originele collectie te beschermen (*het verleden voor de toekomst te behouden* — weer schiet het heden er bij in), maar ook om hun toegankelijkheid voor de onderzoeker te vergroten: de door de tijd getekende documenten laten zich via de computer op het scherm 'nettoyeren' (vlekken kunnen gewist, kreukels gladgestreken, kleuren gewijzigd, letters vergroot of verkleind worden, etc...). In zekere zin wordt een 'besmette' en beladen episode uit de geschiedenis zo ontdaan van haar bloed, zweet en tranen, en een valse air van onschuld aangemeten. In de ondraaglijke lichtheid van het data-rijk worden de dingen ontdaan van hun zwaarlijvig- en zwaarwichtigheid: als 'bits' en 'bytes' lijken ze allemaal op elkaar. Het gaat er niet om of de originelen de waarheid zouden spreken, maar dat die verdwijnen in een retoucheerbaar 'beeld': door de verduubeling worden ook de originele manuscripten kunstmatig. Tegelijkertijd verschanst het ontoegankelijk geworden 'echte' zich in het geheim, bang als men is dat het geraakt zal worden door het leven, zodat het bestaan ervan geen rol meer speelt. (De cultuur verliest zich in haar 'stand in'-versie. Zoals men ook ter bescherming van het origineel een kopie van de Grot van Lascaux heeft vervaardigd, en in het centrum van Florence eeuwenoude sculpturen door exacte replica's vervangt. *Is it life or is it memorex?* Steeds vaker zullen we in het ongewisse worden gelaten met betrekking tot de echtheid van de dingen)

Ook The World Heritage bezgelt haar verdwijning door te vervliegen in het digitale universum. Onderdeel van het World Heritage-project is Patrimoine 2001, of Heritage 2001. *Het 2001 project is bedoeld als een bank van beelden van het gehele menselijk erfgoed*, vertelde Federico Mayor, Directeur-Generaal van UNESCO de aanwezigen bij de lanceringceremonie. Fotografen maken in opdracht van UNESCO kiekjes van The World Heritage. De foto's, en ook oud materiaal, worden vervolgens gedigitaliseerd en opgeslagen op cd-roms die via de computer weer gemanipuleerd kunnen worden. *Deze visuele informatie*

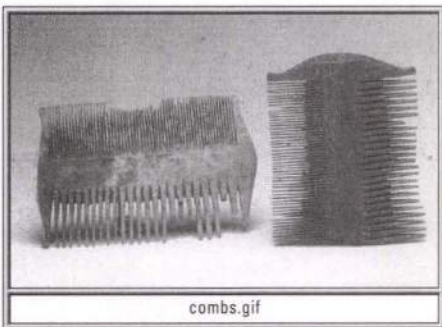


pottery.gif

• and disturbing. Pathetic and ridiculous because it is a futile enterprise which accomplishes exactly the opposite of what it aims for: everything declared to be 'world heritage' is being declared offside. Treacherous and disturbing because it might actually be the implementation of a political strategy, which stupefies us and carries us off into an amnesic delirium, or into a terrible tautological yawn. The conservation project manages to present itself as logical, as benevolent and 'good', even as necessary. Everything and everyone is dragged into it as a matter of course. But what appears to



cookpot1 .gif



combs.gif

be willingly could easily turn out to be unwillingly. Although it is presented to us as a natural and universal yearning, this obsessive preservation, restoration

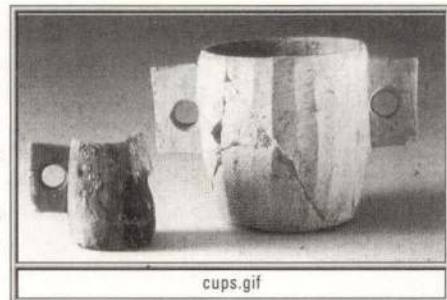
and reconstruction of things, this museum treatment of the world, would seem specific to our time and specific to Western culture. There was a time when people only preserved what still had a direct and living connection with the present. Everything else could be forgotten or destroyed. It was a good way of tidying up and explains partly why in bygone days people dealt so 'carelessly' with precious 'monumental' matter — and still do, in other cultures or what is left of them. They never deliberately 'made' history (or the future), but if the present so required they had no qualms about demolishing things or 'recycling' them and using them for other purposes. The past could live on and be preserved in a symbolic, physically often invisible, way, or could be there unobtrusively or simply stop playing a role of significance.

What began as collecting and exhibiting material references of identification for a new bourgeois society in search of a documented past, has degenerated into an obsessive tendency to accumulate and dig up anything and everything. Historical consciousness adrift: not only the past, but also the present and future have become effects or scenarios of the museum, which has spread its wings and nestled in life itself. (Even though it actually used to be an ideal that life would seep into the museum, the order of the museum is now governing life.)

The refusal to destroy (or to let others destroy) is typical of our time and is an attempt to compensate for the unrelenting machine of destruction which drives the philosophy of progress. At the same time, this philosophy produces the 'past' it needs to present itself as new, as progress. In that sense, conservation is a political strategy designed for the management and monitoring of the present and the preparation of the future. In this respect, it is one of the great 20th-century industrial activities, and as with production and information it is subjected to

'overload', to hypertrophy, to accumulation and excess. (With paranoid institutions such as the CIA, or with other

large concerns, this surveillance and monitoring function of storage is crystal-clear. The CIA make daily satellite photos of the world, and, in their *World Book of Facts*, they meticulously keep track of the situation and current events in every



cups.gif

country of the world. Rumour has it that they also collect all kinds of literary scenarios and plots, just to be prepared for anything... A thriller might become 'real' some day. Multinationals, in turn, often gather as many data on other companies as they can, also to prevent any 'surprises'.)

Stand-In

With the mushroom development of the electronic memory, the scope of storage is expanding indefinitely. Data banks are being created for every imaginable aspect of life, and age-old, dusty archives are being transferred to the most modern information systems. The Archivo General de Indias in Seville harbours hundreds of thousands of historical sources, in the form of decrees, instructions, letters, regulations, case records, maps, petitions from Indian chiefs, etc., which refer to the historical ties between Spain and its former colonies in Latin America. The whole archive is now being digitalised. The manuscripts are being recorded on interactive, optical video disc, not only to protect the original collection (*to preserve the past for posterity* — the present is once again discarded), but also to increase their accessibility for the researcher: the documents, discoloured by time, can be 'cleansed' on the screen via the computer (stains can be removed, creased smoothed out, colours changed, letters enlarged or reduced, etc...). In a way, a 'contaminated' and guilt-laden episode of history is being relieved of its blood, sweat and tears, and being given a false air of innocence. In the unbearable lightness of the realm of data, things are being relieved of their stoutness and weightiness: as 'bits' and 'bytes' they all look the same. It is not about whether the originals speak the truth, but about their disappearance into a retouchable 'image': the act of copying makes the originals artificial, too. At the same time, the 'real thing', having become inaccessible, is entrenched in secrecy for fear that it will be touched by life, so that its existence becomes insignificant. (Culture loses itself in its 'stand-in' version. It is like the copy that has been made of the Cave of Lascaux to protect the original and, in the centre of Florence, age-old sculptures being replaced by exact replicas. *Is it life or is it memorex?* More and more often we will be kept in the dark about the authenticity of things.)

The World Heritage, too, has sealed its own fate of disappearance by evaporating into the digital universe.

continues on page 12, second column

combineert het esthetisch gebaar met de kracht van de documentatie, ofwel, Verbeelding met Realiteit. Lokaties en monumenten, inheemse bevolkingen, gigantische natuurreservaten en landschapsparken, bijzondere dieren: onderzoekers en wetenschappers stellen alles in het werk om die bedreigde schatten veilig te stellen. De technieken die daarbij toegepast worden... De monumenten, en dergelijke, zijn natuurlijk al jaren vooral 'fotomodel'. Maar na Heritage 2001 kunnen ze evengoed opgeblazen worden. *Het is data, dus het bestaat*, voldoet voor de datatoeristen van de 21-ste eeuw. Een stap verder in het tijdperk van de technische reproduceerbaarheid: de dingen verliezen niet hun aura, maar de aura's verliezen hun dingen.

De Oude Grieken beoefenden een vorm van geheugenkunst waarin zij wat zij wilden onthouden opsloegen in een individueel bepaald, mentaal complex van plekken en beelden. Zij prentten bijvoorbeeld een denkbeeldig gebouw, inclusief kamers, nissen, zuilen, gangen, etc., in hun geheugen, om dat vervolgens 'in te richten' met zelf gekozen, 'welsprekende' beelden die de gedenkwaardig bevonden feiten, teksten of gedachtengangen reflecteerden. Ter herinnering ontsloten zij in hun geheugenbouwwerken, waarvan ze de structuur door en door kenden, een specifieke ruimte, waarin het aldaar opgeslagen beeld de gezochte 'kennis' in beroering bracht. Het geheim van dit tot de verbeelding sprekende 'kunstmatige geheugen', zal zich nooit meer volledig laten doorgronden. Niet alleen omdat het mijlenver van ons afstaat, maar vooral omdat het ons wezensvreemd is. Geëxtrapoleerd naar een collectief niveau, is ons 'artificial memory' naar buiten gedelegeerd en fundamenteel anders van karakter: het lijkt misschien nog het meest op een woeking van beelden zonder plekken of, omgekeerd hetzelfde implicerend, op een leeg gebouw, op een labrynt van blinde vlekken.

Misschien staat ons laat-twintigste-eeuwse geheugen ook helemaal niet in dienst van het onthouden, maar juist in dienst van het vergeten. Hoe ironisch klinkt dit in een tijd die zich volledig heeft overgegeven aan het bewaren en opslaan van alles en nog wat voor de Toekomst en het Nageslacht. Maar er valt niets te redden, getuige The World Heritage. Het delirerende voor- en achteruit lopen op de zaken en de tijd is allang gestrand in een fatale paradox. De Toekomst is Nu en Wij zijn het Nageslacht, of Bezoekers van Buiten, toeristen in een museaal universum. Alleen voor hen die dat niet (h)erkennen is dit catastrofaal. Zij worden levend begraven met The World Heritage, zoals ooit de gewoonte bestond om overledenen te begraven samen met de voorwerpen die hen toebehoorden. De 'overlevenden', nabestaanden, kijken bevreemd, verwonderd, geamuseerd of verveeld, met de blik van een toerist of van een nieuweling, naar al die bevroren materie, naar al dat jostijtig spektakel, naar al die onmededeelzame data. Zij hoeven daarvan niets te onthouden (omdat ze er nooit van wisten). De Ark van Noach is gezonken. Intussen kunnen wij ons gedragen als publiek, als figuranten, of alles (op)nieuw gaan (uit)vinden...

En de groene mannetjes? Zij bestierden het bijna, toen zij zagen hoe de embryo doorkleefd werd door Glenn Gould...

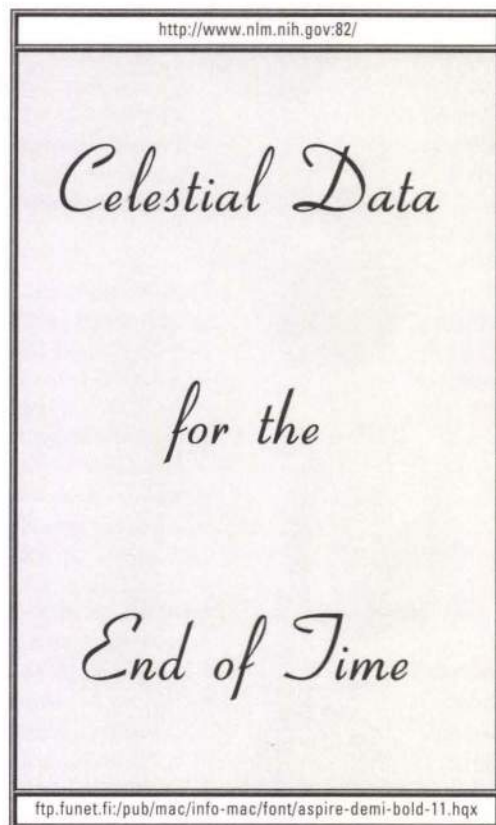
• One of the projects of World Heritage is Patrimoine 2001, or Heritage 2001. *The project 2001 has the objective of a bank of images of all of the heritage of mankind.* UNESCO Director-General Federico Mayor told the launching ceremony. Commissioned by UNESCO, photographers take photos of The World Heritage. The photographs as well as old footage are subsequently digitalised and stored on CD-ROMS, which in turn can be manipulated via the computer. *This visual information will unite aesthetic gesture with the force of documentary, or, Imagination and Reality. Sites and monuments, native populations, immense natural reserves and parks, extraordinary animals: researchers and scientists are working to safeguard these endangered treasures. The techniques used to do so...* The monuments, etc., have of course mainly been 'photo models' for many years now. But after Heritage 2001 they might as well be blown up. *They are data, so they exist*, will be enough for the data tourists of the 21st century. One more step into the era of technological reproducibility: things do not lose their aura, but the auras lose their things.

The Ancient Greeks used to practice a form of memory art whereby they stored everything they wanted to remember in an individually defined mental complex of places and images. For example, they memorised an imaginary building, including rooms, niches, columns, corridors, etc., and then 'furnished' it with their own chosen 'eloquent' images reflecting the facts, texts or thoughts they found worth remembering. Within their memory buildings, whose structure they knew through and through, they opened a specific 'reminder' room, where the image stored stirred up the 'knowledge' desired. Never will we be able to fathom the secret of this fantastic 'artificial memory' to the full. Not only because it is too far removed from our way of thinking, but also because it is foreign to our nature. Having been extrapolated to a collective level, our 'artificial memory' has been delegated to the outside world and has become fundamentally different in nature: it is perhaps most like an uncontrolled growth of images without places, or the other way around with the same implication, like an empty building, a labyrinth of blind spots.

Perhaps our late-20th-century memory is not designed to remember, but rather, designed to forget. How ironic this sounds in an era which is totally committed to the preservation and storage of anything and everything, for the Future and for Posterity. But witness World Heritage, nothing can be saved. This delirious anticipation and retrospection of matters and time has already foundered in a fatal paradox. The Future is Now and We are Posterity, or Visitors from Outside, tourists in a 'museumised' universe. Only for those who do not recognise it, will this be catastrophic. They will be buried alive alongside The World Heritage, as it was once customary to bury the dead together with their belongings. The 'survivors', next of kin, look bemused, bewildered, amused or bored, with the eye of a tourist or a newcomer, at all that frozen matter, at all that silly fuss, at all those uninformative data. They need not remember any of it (because they never knew anything about it). Noah's Ark has sunk. Meanwhile, we can behave as the public, as extras, or can (re)invent everything again...

And the little green men? They almost died of laughter when they saw how the embryo was split in two by Glenn Gould...

translation OLIVIER/WYLIE



De Mormonen, lidmaten van de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen, hebben dataverzameling op een religieus plan gebracht. Het gaat hen daarbij om genealogische gegevens. De Mormonen zijn de nazaten van een Amerikaanse profetische beweging die geleid werd door de amateur-archeoloog, ziener en polychaam christen Joseph Smith. Deze postmoderne christenen spelen in de contemporaine contra-reformatie een voorhoederol bij de herritualisering van de geloofsbeleving.

Hoe kan een genealogische obsessie en een bijbehorende documentatiedrang de sleutel worden tot het succes van een nieuwe wereldreligie? Waarom zijn 70 mannen en vrouwen voortdurend in de weer om namen van overledenen in te voeren in het Genealogical Information and Names Tabulation (GIANT) systeem?

- The Mormons, members of the Church of Jesus Christ of the Latter Day Saints, have elevated data collection to a religious plane, especially the collection of genealogical data. They are the inheritors of the American prophetic movement led by amateur archeologist, clairvoyant and polygamous Christian, Joseph Smith. These post modern christians play an avant-garde role in the contemporary counter-reformation with their re-ritualisation of the religious experience.

How did a genealogical obsession and corresponding compulsion for documentation become the key to the success of a new world religion? Why are seventy men and women constantly occupied feeding names of deceased persons into the Genealogical Information and Names Tabulation (GIANT) system?



10153.grey.B.jpg

Sinds precies een eeuw geleden de Genealogical Society of Utah werd opgericht is er heel wat genealogisch onderzoek gedaan in Salt Lake City. Resultaten en bevindingen treft men bijvoorbeeld aan in het *Utah Genealogical and Historical Magazine* dat in 1910 voor het eerst uitkwam. In de hoofdstad van Utah bevindt zich bovendien een omvangrijke genealogische bibliotheek die openstaat voor het publiek. Van over de hele wereld komen hier stamboomonderzoekers speuren naar hun familiesgeschiedenis. Het zijn echter niet alleen amateurs, maar ook wetenschappers die juist hier genealogische bronnen prefereren te raadplegen. Veel bezoekers van de bibliotheek reizen naar Utah omdat Salt Lake City de grootste genealogische databank ter wereld herbergt. Onder hen bevinden zich tallozen die met dit bezoek echter ook gehoor geven aan een religieuze plicht.

Momenteel bevat de genealogische collectie van de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen naar schatting meer dan 2 miljard namen van overledenen. Gestaaft groeit dit bestand verder, want zo'n 150 teams zijn overal ter wereld in de weer om bevolkingsregisters op microfilm vast te leggen. Men kan in Salt Lake City bijna de volledige geboorte-, doop-, huwelijks- en overlijdensregisters uit België, Nederland, Luxemburg, Groot Brittannië, Scandinavië en Hongarije raadplegen. Voor het Nederlandse bestand had men alleen al 90.000 rollen microfilm nodig. Iedere maand komen er 500 nieuwe rollen microfilms op de centrale binnen. De beschikbare genealogische documentatie omvat inmiddels 200.000 boeken en 1,8 miljoen rollen microfilm. Er wordt naar gestreefd om de totale achterhaalbare genealogische documentatie van de mensheid bijeen te brengen.

Van dit streefdoel zijn de Mormonen, nog ver verwijderd. Hoewel met de huidige inspanningen het bestand jaarlijks met de namen van ongeveer 100 miljoen overledenen groeit vordert het titanenwerk traag. Men gaat ervan uit dat het mogelijk moet zijn om van zo'n 8 miljard mensen de persoonsgegevens te traceren. Dat is echter maar 10% van de naar schatting 80 miljard mensen die ooit op aarde is gekomen. De Mormonen richten hun inspanningen op het achterhalen en documenteren van de nu nog toegankelijke data. De grote hoop binnen de geloofsgemeenschap van de Mormonen is echter dat, op wonderbaarlijke wijze, ook de persoonsgegevens van onze voorouders die spoorloos in de prehistorie verdwenen zijn kenbaar zullen worden.

Met verbazing wordt alom de geloofsijver van de Mormonen aanschouwd die zich niet alleen uitdrukt in zendingswerk, maar ook vooral in deze genealogische verzameldwang. Weenigen beseffen dat het genealogische werk de kern raakt van de geloofsleer van de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen. Niet alleen hopen de Mormonen dat de volledige bevolkingsregistratie van de overleden mensheid gevuld kan worden: zij zien het als een kosmische opgave om dat bovenmenselijke karwei te klaren. Op zijn beurt is dit genealogische werk noodzakelijk om een andere geloofsopdracht te

volvoeren: het kerstensen van de doden die buiten de kennis van het evangelie gestorven zijn. In navolging van de negentiende-eeuwse verkondiger Joseph Smith geloven de Mormonen dat niet alleen aan de levenden over de hele aarde de blijde boodschap gebracht moet worden, maar ook aan hen die om chronologische redenen de kans op bekeering tot het christendom gemist hebben.

Genealogische Christenen

De Mormonen hangen een enigszins gemodificeerd en met een derde Testament verrijkt christelijk geloof aan. Een van de belangrijkste bronnen van het geloof waarop hun Kerk zich baseert is het *Boek van Mormon*. Deze heilige schrift werd door Joseph Smith op 22 september 1827 op aanwijzing van een goddelijke boodschapper gevonden te Manchester, een dorpje in de staat New York, in de vorm van gouden platen die voorzien waren van een inscriptie. Het zou een oude kroniek zijn waarin de oergeschiedenis van Amerika teruggevoerd wordt op de migratie van een stam Israëls naar de Nieuwe Wereld in 600 voor Christus. Door de gave en de macht van God kon Smith deze inscriptie vertalen. Die tekst is vervolgens in 1830 tot ons gekomen als het *Boek van Mormon*.

De door Joseph Smith gestichte kerk kent naast de *Bijbel* en het *Boek van Mormon* nog twee fundamentele geschriften: de *Doctrine and Covenant* en de *Pearl of Great Price*. Naast deze schrifturen aanvaardt men de kracht van de openbaring van de profeet en zijn plaatsvervanger, het hoofd van de kerk. De plaats die er voor een voortgezette openbaring is ingeruimd verklaart de evolutie in de leer en geloofspraktijk. Aanvankelijk deden de volgelingen van Joseph Smith van zich spreken door het praktiseren van de veelwijverij. Men baseerde zich daarbij op de *Revelation on the Eternity of the Marriage Covenant, including Plurality of Wives* die Joseph, de Ziener, te Nauvoo, Illinois, op 12 juli 1843 geopenbaard was. Men meende dat de tijd gekomen was om de welbeschreven oud-testamentische aartsvaderlijke huwelijkspatronen te herstellen, in het bijzonder voor de leiders in het geloof. Deze huwelijksopvatting ont-aardde echter in heftige conflicten met de

traditionele christenen, waardoor uiteinde-lijk de Mormonen naar de zoutwoestijn van Utah werden verdreven. Maar na een inburgeringsperiode werd op profetisch gezag de conventionele gezinsnorm weer gedecreteerd.

Deze huwelijksmoraal gold echter voor het leven van alledag, zoals het burgerlijk wetboek vermag te regelen. In de kosmische orde, omvattende het leven in tijd en eeuwigheid, gelden echter verderstrekkende goddelijke wetten zoals die zouden zijn vastgelegd in een goddelijk plan. Mormonen erkennen alleen het celestiale huwelijk, een door de hoogste autoriteit op aarde bevestigde band. *Het celestiale huwelijk is een huwelijk voor in alle eeuwigheid. Volgens de openbaring worden alle huwelijken die gesloten zijn zonder goddelijke goedkeuring ontbonden bij dood.* Via het huwen van weduwnaren blijkt de veelwijverij op kosmisch niveau toch gehandhaafd te kunnen blijven. *Wanneer een*

11871.grey.B.jpg

13376.grey.B.jpg

14079.grey.B.jpg

14211.grey.B.jpg

15673.grey.B.jpg

• Since the Genealogical Society of Utah was founded precisely one hundred years ago, much genealogical research has been done in Salt Lake City. One can read the results and findings in the *Utah Genealogical and Historical Magazine*, which first appeared in 1910. The capital of Utah also has a large genealogical library, open to the public, to which genealogical researchers come from the entire world to trace their family history. Not only amateurs, but also scientists who prefer these genealogical sources. Many visitors to the library travel to Utah because Salt Lake City has the largest genealogical databank in the world. For countless numbers of them, this visit is also the fulfillment of a religious duty.

At the moment, the genealogical collection of the Church of Jesus Christ of the Latter Day Saints is estimated to contain more than two billion names of the deceased. This file is growing steadily, because roughly 150 teams are working worldwide to microfilm vital statistics. In Salt Lake City, one can find and consult almost the entire birth, baptism, marriage and death registers from Belgium, the Netherlands, Luxembourg, Great Britain, Scandinavia and Hungary. For the Dutch file alone, 90,000 rolls of microfilm were needed. Every month, 500 new rolls of microfilm arrive. The available genealogical documentation now contains 200,000 books and 1.8 million rolls of microfilm. The goal is to include all existing accessible genealogical documentation of the whole of humanity.

The Mormons are still far from achieving their goal. Their efforts at present expand the file with approximately 100 million names annually, but this titan's task is progressing slowly. The assumption is that it must be possible to trace the personal data of about 8 billion people. But that is only 10% of the estimated 80 billion people that have inhabited the earth. The Mormons focus their efforts on the location and documentation of such data as is still accessible at present. But the greatest hope of the religious community of Mormons is that the personal data of our earliest ancestors will emerge in a miraculous fashion from the mists of prehistory.

The Mormons' religious fervor is regarded with amazement everywhere. Besides missionary work, it is mainly in this compulsive genealogical data collection that it finds expression. Few realize that genealogical work lies at the core of the gospel of the Mormon church. Not only do they hope to gather the vital statistics of all of humanity: they see this superhuman task as a cosmic duty. In its turn, this work is necessary to fulfill another religious duty: the baptism of those who lived and died without knowledge of the gospels. Like their founder Joseph Smith, the Mormons believe that the good

news must be carried not only to the living, but also to the dead who missed the chance to be converted to Christianity for purely chronological reasons.

Genealogical Christians

The Mormons adhere to a somewhat modified Christianity, supplemented by a third testament. One of the most important sources of the religion is the *Book of Mormon*. Aided by instructions from a Heavenly Messenger, Joseph Smith found this holy scripture in the village of Manchester in New York State on the 2nd of September, 1827. It consisted of a series of inscribed golden plates. The plates purported to be an ancient chronicle tracing the earliest history of America to the migration of one of the tribes of Israel to the New World in 600 BC. Through God's grace and power, Smith was able to translate the inscription. The text was then transmitted to us in 1830 as the *Book of Mormon*.

Besides the *Bible* and the *Book of Mormon*, the church founded by Joseph Smith has two other fundamental scriptures: the *Doctrine and Covenant* and the *Pearl of Great Price*. They also accept the power of revelation to the prophet and his deputy, the head of the church. The room for continuing revelation explains the evolution of the scriptures and the Mormons' religious practice. Smith's followers first achieved notoriety through the practice of polygamy. They based this on the *Revelation on the Eternity of the Marriage Covenant*, including *Plurality of Wives*, revealed to Joseph, the seer, in Nauvoo, Illinois on July 12, 1843.

They believed that the time had come to restore the archpaternal marriage conventions so extensively described in the old testament, especially for the leaders. These marriage conventions provoked severe conflicts with traditional Christians, causing the Mormons ultimately to be banned to the salt desert of Utah. But after a period of adjustment, the conventional marriage and family structure was re-instated on the authority of the prophets.

But this morality of marriage only applied to everyday life, as provided for by the civil law code. In the cosmic order of things, containing life in time and eternity, other, much more extensive laws prevail, laws established in a divine code. Mormons only recognize the celestial marriage, a bond affirmed by the highest authorities on earth. *Celestial marriage is marriage unto all eternity. According to the revelation on this subject all the marriages entered into without divine authority are dissolved by death.*



16349.grey.B.jpg

16663.grey.B.jpg

1690.grey.B.jpg

16914.grey.B.jpg

1791.grey.B.jpg

1829.grey.B.jpg

1847.grey.B.jpg

18548.grey.B.jpg

18974.grey.B.jpg

LEX



vrouw, aldus verbonden met haar echtgenoot hem voor zou gaan in de dood, dan zou hij een andere vrouw mogen huwen. De tweede, of de derde vrouw, mocht de tweede overlijden, zou op dezelfde wijze met hem verbonden zijn als de vorige. Ze zouden allen zijn gelijke zijn. Na zijn opstanding zou hij drie vrouwen hebben, die hem evenals hun kinderen toebehoren voor de eeuwigheid.

Het smeden van familiebanden heeft in de kerkelijke geschiedenis van de Mormonen een prominente rol gespeeld, maar geleidelijk aan is een ander aspect het kerkelijke leven gaan domineren: de activiteit van het volvoeren van op de doden gerichte rituelen. De meest zichtbare kant daarvan is de genealogische verzameldrift waarvan de resultaten in Salt Lake City onbaatzuchtig ter beschikking gesteld worden aan het spuurwerk van leken. Binnen de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen zijn de retrozending en de daaraan verbonden regressieve bekeringsriten de essentiële geloofspraktijk gaan uitmaken. In de beslotenheid van de Mormoonse tempels wijden de gelovigen zich aan het postuum dopen van dode zielen.

Verwant tot in Eeuwigheid

De Mormonen geloven dat wij allemaal van Adam afstammen. De mensheid vormt dus een eenheid. Via lijnen van verwantschap moeten wij allemaal onze gemeenschappelijke oorsprong in het eerste gezin kunnen vinden. Het aanhalen van de verwantschap is een bijbelse retorische figuur. Het evangelie naar Mattheüs begint bijvoorbeeld met het Geslachtsregister van Jezus Christus, *den zoon van David, den Zoon van Abraham. Abraham verwekte Isaak, Isaak verwekte Jakob, Jakob verwekte Juda en zijn broeders, Juda verwekte Peres en Zerach bij Tamar, Peres verwekte Chesron, Chesron verwekte Aram, Aram verwekte Amminadab, Amminadab verwekte Nachson, Nachson verwekte Salmon, Salmon verwekte Boaz bij Rachab, Boaz verwekte Obed bij Ruth, Obed verwekte Isaï, Isaï verwekte David, de koning.* Enzovoort. Geënt op deze bijbelpassages is het voor iedere Mormoon enerzijds een geloofsopdracht om het eigen geslachtsregister op te stellen en anderzijds voor nageslacht te zorgen. Immers: *Vrouwen zonder man en mannen zonder vrouw kunnen niet gered worden. Hoe groter het nageslacht van de man, des te vollediger zal zijn eeuwige glorie zijn.*

De theologische grondslag voor deze opdrachten is de leerstelling dat nazaten verantwoordelijk geacht worden voor het zieleheil van het voorgeslacht. Een gelovige heeft de taak om het evangelie te brengen aan de eigen overleden familieleden. Dit is niet alleen een onbaatzuchtige daad van liefde voor het voorgeslacht. Men meent dat er een wederkerige afhankelijkheid bestaat tussen doden en levenden bij het verwerven van de zaligheid. De betekenis van deze dwingende familieband over de dood heen baseert men op Maleachi 4:5-6: *Zie, ik zend u den grote profeet Elia, voordat de grote en geduchte dag des Heren komt. Hij zal het hart der vaders terugvoeren tot de kinderen en het hart der kinderen kinderen tot hun vaders, opdat Ik niet kome en het land treffe met den ban.* Het gezin is in deze theologie meer dan de hoeksteen van de samenleving: de huwelijksband en het daaruit voortvloeiende nageslacht neemt ons op in een alle eeuwigheid omvattend familieverband.



WOUTERLOOT

In de verkondiging aan de doden was reeds Jezus Christus ons voorgegaan staat er geschreven. Na zijn dood zou Jezus tot geesten gepredikt hebben alvorens ten hemel te varen. In 1 Petrus 3:18-20 lezen wij daaromtrent: *Hij, die gedood is naar het vlees, maar levend gemaakt naar de geest, in welken Hij ook is heengegaan en gepredikt heeft aan de geesten in de gevangenis, die eertijds ongehoorzaam geweest waren.* In navolging van Christus verspreidt een oprechte gelovige dus het woord van God onder zijn voorouders. Hoe deze transmortale bekering geëffectueerd kan worden is voor buitenstaanders misschien wat moeilijk voorstelbaar. Alweer geeft de Bijbel hier uitsluitel.

Paulus schrijft in de eerste brief aan de Corinthiërs: *Wat zullen anders zij doen, die zich voor de doden laten dopen? Indien er in het geheel geen doden opgewekt worden, waarom laten zij zich nog voor hen dopen?* (1 Cor 15: 29).

Via een plaatsvervangende doop weten Mormonen alsnog hun onchristelijke voor­ geslacht in de gemeenschap van gelovigen op te nemen. Men laat zich dus dopen voor een overleden familielid. De doop is echter slechts een van de sacramenten die ontvangen moeten worden, daarnaast is er nog sprake van zalving en be­ zegeling. Het fijne kan men als buitenstaander omtrent deze ceremonieën niet te weten komen. Zij worden in het geheim voltrokken in de Tempels van de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen. De Tempels staan alleen open voor degenen die geacht worden de sacramenten te mogen ontvangen. De doop bij volmacht kan alleen nadat de levende het benodigde identificatiemateriaal heeft overlegd van de betrokken dode. Een plechtigheid voor een anonieme voorouder is dus uitgesloten. Om deze reden is het opstellen van een stamboom en het doen van genealogisch onderzoek een centrale geloofsopdracht van de Mormonen.

Duizend jaar Dopen

Genealogisch onderzoek en Tempelwerk, zoals men de rituelen pleegt aan te duiden, vormen twee zijden van dezelfde medaille. Stelselmatig en met grote volharding is de kerk van Joseph Smith bezig om alle bestaande bevolkingsadministraties te kopiëren. Tegelijkertijd traceren de lidmaten van de kerk hun voorouders. De geslachtslijsten worden vervolgens opgenomen in een universeel bevolkingsregister. Dat is niet de collectie microfilms, maar een IBM 3081 computer. De rekenmachine maakt het ook mogelijk om de doopboekhouding en celestiale huwelijksregisters efficiënter bij te houden. In de tempels bevinden zich computerterminals die een directe registratie van de vol­ trokken rite mogelijk maken. Om de administratieve afhandeling van deze plechtigheden zo simpel mogelijk te houden beschikken de Mormonen over een magneetpasje dat men afgeeft voor men in het doopvont stapt, en terugkrijgt als de wijziging in de zielsboekhouding vastgelegd is. Deze geloofsijver wordt betracht in de verwachting van het einde der tijden. Spoedig valt er te rekenen met de wederkomst des Heren. Getrouw de Openbaring van Johannes voorziet men na een overwinning op het

19149.grey.B.jpg

19260.grey.B.jpg

19395.grey.B.jpg

19535.grey.B.jpg

20202.grey.B.jpg

20381.grey.B.jpg

20399.grey.B.jpg

• Through marriage to widowers, polygamy is apparently maintained on a cosmic level. *If a wife thus sealed to her husband should precede him in death, it would be his privilege to wed another. The second wife, or third, if the second should die, would be sealed to him in the same manner as the first. They would be all his equally. In the resurrection he would have three wives, with their children, belonging to him in the everlasting covenant.*

The forging of family bonds has played a prominent role in the religious history of the Mormons, but another aspect of religious life has gradually become dominant. Activities related to the dead have come to occupy a central place in the life of the church. One of its most visible results is the genealogical databank of Salt Lake City, generously open to the investigative efforts of laymen. Retroactive missionary work and the corresponding regressive conversion rituals have actual become the Mormons' most essential religious activity. In the privacy of their temples, the Mormons devote themselves to the posthumous baptism of dead souls.

Related unto Eternity

The Mormons believe that we all are descended from Adam. Thus, humanity is one. Tracing the bloodlines that connect us should allow us all to find our common origin in the first family. The statement of origins is a biblical figure of rhetoric. For example, the gospel of Matthew begins with the genealogy of Jesus Christ, *son of David, the son of Abraham. Abraham begat Isaac, Isaac begat Jacob, Jacob begat Judah and his brethern, Judah begat Phares and Zara of Thamar; and Phares begat Esrom, and Esrom begat Aram; and Aram begat Aminadab, Aminadab begat Naasson; Naasson begat Salmon; and Salmon begat Booz of Rachab, Booz begat Obed of Ruth; and Obed begat Jesse; and Jesse begat David, the king; etc.* Based on these biblical passages, every Mormon has the religious duty to document their own genealogy and to have children. Because: *Woman without man and man without woman cannot be saved. The larger a progeny a man has, the greater will be the fullness of his eternal glory.*

The theological basis of these duties is the principle that descendants are considered responsible for the spiritual welfare of their ancestors. A member of the church must transmit the gospel to his or her own dead family members. This is not only a selfless deed of love for one's ancestors. The Mormons believe that the dead and the living are dependent on each other in the attainment of grace. The meaning of this forceful family bond that transcends the barrier of death is based on Malachi 4:5-6: *Behold, I will send you Elijah the prophet before the coming of the great and dreadful day of the Lord; And he shall turn the heart of the fathers to the children, and the heart of the children to their fathers, lest I come and*



smite the earth with a curse. In this theology, the family is more than the cornerstone of society: marriage and the resultant offspring cause our inclusion in a family bond for all eternity.

In preaching to the dead, Jesus Christ preceded us, according to the Mormons. After his death, Jesus preached to spirits before his ascension to heaven. In 1 Peter 3:18-20, we read: *For Christ also hath once suffered for sins, the just for the unjust, that he might bring us to God, being put to death in the flesh, but quickened by the Spirit: By which also he went and preached unto the spirits in prison; Which sometime were disobedient.* A sincere member of the church thus follows in Christ's footsteps and preaches the gospel among his ancestors. It is perhaps a bit difficult for outsiders to conceive the exact form of this transmortal conversion. The Bible again provides an explanation. In his first letter to the Corinthians (1 Cor 15: 29), Paul writes: *Else what shall they do which are baptized for the dead, if the dead rise not at all? Why are they then baptized for the dead?*

Through surrogate baptism, the Mormons also succeed in including their non-christian antecedents in the community of believers. People have themselves baptised for a deceased family member. But the baptism is only one of the sacraments that must be received; there is also an endowment and seal. An outsider cannot know the details of these ceremonies. They are carried out in secret in the Mormon temples. The temples are only open to those considered suitable to receive the sacraments. But a baptism by empowerment can only be accomplished after the living member has produced the necessary documentation of the identity of the deceased. A baptism rite for an anonymous ancestor is impossible. This is the reason that the creation of a genealogical tree and the facilitation of genealogical research are central religious duties for the Mormons.

Thousand Year Baptism

Genealogical research and temple work, as the believers call these rituals, are two sides of the same coin. Methodically and with great persistence, the church of Joseph Smith is copying all existing registers of vital statistics, while the members of the church trace their ancestry. Their lists are included in a universal register of vital statistics. This is not on microfilm, but an IBM 3081

computer. The computer also facilitates maintenance of the baptism and celestial marriage registers. The temples have computer terminals from which the rituals can be registered directly upon completion.

To achieve the greatest possible administrative simplicity, the Mormons turn in a magnetic pass before stepping into the baptismal font, which is returned when the entry has been made in the register.

20425.grey.B.jpg

2177.grey.B.jpg

22503.grey.B.jpg

22622.grey.B.jpg

23185.grey.B.jpg

23524.grey.B.jpg

24148.grey.B.jpg

24170.grey.B.jpg

24419.grey.B.jpg

Beest de vestiging van een Duizendjarig Rijk. Hier zal een eerste opstanding plaatsvinden uit de dode. Maar niet voor allen. In de eerste ronde van de Apocalyps zal een minderheid priester van God en Christus zijn en met Hem als koningen heersen. Velen zullen ondanks het zendingswerk dat onder de doden verricht is nog niet de waarheid geaccepteerd hebben. De belangrijkste activiteit van de uitverkorenen in het Duizendjarige Rijk zal bestaan uit het verrichten van Tempelwerk. Na de wederkomst van Christus zal het dopen van de doden met nog grotere intensiteit voortgezet worden. Dit alles opdat de 10 stammen van Israël weer verenigd en de mensheid uiteindelijk tot definitieve wederopstanding moge komen.

Alvorens het Duizendjarige Rijk aanbreekt staan ons grote bezoeken, plagen en verschrikkingen te wachten. De met moeite en zorg bijeengebrachte dataverzameling zou licht gevaar lopen om in deze troebelen verloren te gaan. De levenden zouden dan na de wederkomst voor een onmogelijke opgave gesteld staan om voor het heil van de doden te werken. Om dit risico te ondervangen is de genealogische verzameling van de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen ondergebracht in een gangenstelsel dat in de rotsen is uitgehouwen. Op 12 mijl van het centrum van Salt Lake City bevinden zich onder honderden meters graniet de kluizen met de microfilms. Dit tunnelstelsel heet atoomvrij te zijn, het beschikt over een eigen autonome energievoorziening en is uitgerust met een luchtzuiveringsinstallatie. Door middel van drie grote stalen kluisdeuren kan de weerslag van wat wel 's werelds grootste documentatie-inspanning genoemd wordt beschermd worden tegen onverhoopte vernietiging.

Tempelarbeit of Geloven als Produktie
Raadselachtig aan het geloof van de Mormonen is de koppeling van een theologische fixatie op genealogische structuren aan de uitvoering van een uiterst rationeel documentatieprogramma. De betekenis die aan familieverwantschap toegeschreven wordt in de mormoonse metafysica laat zich makkelijk afleiden uit talloze theologische geschriften. Het raadsel van het succes van deze kerk is daarmee echter nog niet verklaard. En het succes mag men ten dele aflezen aan de enorme omvang van de bevolkingsdocumentatie die de kerk in een eeuw heeft opgebouwd. Het geheim van de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen is dat ze in de genealogische theologie een multiplier van de geloofsactiviteit heeft gevonden. Het verzamelen van een heel specifiek soort gegevens vormt het constituerende voor de geloofsgemeenschap. De Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen mag niet opgevat worden als een genealogische vereniging. Er zijn waarschijnlijk veel meer geïnteresseerden in genealogie dan Mormonen. De belangstelling van deze leken is



louter individueel gericht. Ze vindt nauwelijks zijn weerslag in collectieve projecten, zoals een mega-databank van genealogische gegevens. Mormonen traceren, net als leken, in de eerste plaats de eigen familieband. De Mormonen is het er echter uiteindelijk om te doen om de eenheid van de mensheid langs genealogische weg te herstellen en alle afstammelingen van Adam te redden.

Uniek aan de Kerk van de Mormonen is dat ze een formule gevonden heeft om de verwikkeling van deze enorme opgave te relateren aan individuele godsdienstige activiteit. De dataverzameling is een sleutelement in een motiverend en mobiliserend mechanisme dat haar onderscheidt van traditionele christelijke kerken. De mormoonse metafysica is een bijzondere assemblage van elementen uit de katholieke, protestantse, profetische en spiritistische tradities. De Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen is een negentiende-eeuwse Amerikaanse synthese, waarin specifieke geloofsvraagstukken die de Nieuwe Wereld stelde, zoals bijvoorbeeld dat van de Indiaan, opgelost zijn. De uitdaging van de Mormonen bestaat echter vooral uit het mechanisme dat ze in het leven heeft geroepen om de centrifugale krachten in het protestantisme, het Amerikaans geloof bij uitstek, te beheersen. De opdracht om de eigen genealogische data te verzamelen en daaraan gekoppelde rituelen te voltrekken disciplineert de individuele geloofsverplichtingen. De Mormonen zijn gefixeerd op onze gemeenschappelijke afstamming van Adam, maar kennen niet het leerstuk van de erfzonde. De verlamming van het calvinisme heeft deze kerk daarmee doorbroken. Er is geen behoefte meer aan een predestinatieleer en een moeizaam daaruit afgeleide arbeidsmoraal. De Mormonen herritualiseren het christendom door de introductie van de postume en plaatsvervangende doop. Het externaliseert het geloven, schept zekerheden en calculeerbare voortgang. De opdracht om een transcendentale familieband te scheppen fungeert als een aanjager van plechtigheden in het kerkelijk circuit. De kale kerkdiensten van het Woord met een onduidelijke functie zijn omgezet in altruïstische rituelen die cumulatief bijdragen aan de verlossing van de mensheid. De rituelen die in de Kerk van Jezus Christus van de Heiligen der Laatste Dagen volvoerd worden zijn een vorm van produktie. Tempelwerk ten gunste van de doden is de uitdrukking van een zuiver religieus handelingsethos.

Hoewel vanuit het perspectief van buitenstaanders de geloofspraktijk op absurde aannames is gebaseerd, maakt de metafysica van de Mormonen een heel logische indruk. Het meest overtuigende element aan de metafysica is dat het een handelingsperspectief weet te bieden voor de gelovigen in een heel eigen domein. Het ontnemt de vrijblijvendheid en de onzekerheid aan de protestantse geloofsbeleving door de aanhangers wat te doen te geven. Een dwingende opdracht die tegelijkertijd overzichtelijk en onvervulbaar is, belangeloos en verplichtend, wereldvreemd en op het eigen lichaam betrokken. Het vermogen om een grondslag te leggen voor een herritualisering van het christendom is de grote kracht van de mormoonse geloofsleer. Ze is een voorganger in de postmoderne contra-reformatie.

Dit mobiliserende vermogen van een sterk groeiende beweging is verankerd in de maniakale verzamelwoede van genealogische gegevens.

25119.grey.B.jpg

2528.grey.B.jpg

26265.grey.B.jpg

27238.grey.B.jpg

29262.grey.B.jpg

3261.grey.B.jpg

3314.grey.B.jpg

• This religious fervor is evoked by expectation of the end of time. The return of the Lord will soon be upon us. In accordance with the revelations of John, they anticipate a victory over the Beast, followed by the Millennium. This will see the first resurrection from the dead. But not for everyone. The first round will become priests of God and Christ and rule with him as kings. Many will still have not accepted the truth, despite the missionary work done among the dead. The most important activity of the chosen in the Millennium will be Temple work. After Christ's return, the baptism of the dead will be continued with even greater intensity, in order to re-unite the ten tribes of Israel and allow humanity to accomplish the definitive resurrection from the dead.

Before the establishment of the Millennium, tribulations, terrors and plagues of the final struggle will be visited on us. The so-carefully collected data will be in slight danger of being lost in these troubled times. This would make it impossible for the living after the second coming to work for the salvation of the dead. To avoid this risk, the Mormons' genealogical data has been stored in a series of corridors hewn out of solid rock. The safes with the microfilms are located twelve miles from Salt Lake City under hundreds of meters of granite. This tunnel system is said to be nuclear safe, has an autonomous energy supply and is equipped with an air purification system. Three large steel doors protect what may be called the world's greatest documentation effort from unexpected destruction.

Temple Work or Belief as Production

A mysterious thing about the Mormon religion is the attachment of a theological fixation on genealogical structures to the execution of a highly rational documentation program. The significance attributed to family relations in Mormon metaphysics can easily be derived from countless theological scriptures. However, this cannot account for the mystery of this church's success. And partial evidence of this success is to be found in the immense volume of the documentation collected by the church in one century. The secret of the Mormon church is that it has found a multiplier of religious activity in genealogical theology.

The collection of a very specific kind of data is one of the things that constitutes the religious community. One cannot interpret the Mormon church as a genealogical society. Many besides the Mormons are interested in genealogy. But these laymen's interest is purely individual. It is rarely expressed in collective projects like the Mormons' mega-databank. Mormons trace their own family tree first, exactly like laymen. But their ultimate goal is the restoration of the unity of humanity and the salvation of all of Adam's descendants.

It is a unique feature of the Mormons that they have found a formula to relate the processing of this enormous task to individual

religious activity. This data collection is a key element in a motivating and mobilising mechanism that distinguishes the Mormons from the traditional christian churches. Mormon metaphysics is a special composite of elements from the Catholic, Protestant, prophetic and spiritualistic traditions. It is an American 19th century synthesis that solves specific religious questions posed by the New World, such as those raised by contact with native American beliefs and practices. But the Mormons' main challenge is to control the mechanism they created to contain the centrifugal forces of protestantism, the American religion par excellence. The task of collecting individual genealogical data and accomplishment of the rites related to it disciplines individual religious responsibilities.

The Mormons are fixated on our common descendency from Adam, but do not accept the doctrine of the original sin. This is how the Mormon church avoided the paralysis of Calvinism. They have no need for the doctrine of predestination and a tediously derived morality of labor. The Mormons are re-ritualising christianity by the introduction of posthumous, surrogate baptism. It externalises belief, creates certainty and allows calculable progress. The task of creating a transcendental family bond functions to motivate the expansion of ritual in the church. Bareboned church services of the Word with an unclear function have been turned into altruistic rites that cumulatively contribute to the salvation of humanity. The Mormon rituals are a form of production. Temple work for the benefit of the dead is the expression of a purely religious ethic.

To an outsider, this religious practice may seem based on absurd assumptions, but the Mormons' metaphysics makes a very logical impression. The most convincing element of this metaphysics is that it succeeds in offering a kind of action to the believer within a completely individual realm. It removes the uncertainty and lack of accountability of protestantism by giving believers something to do. A pressing task that is at once comprehensible and impossible to accomplish, selfless and a duty, alien to the world and involved with one's own body. The capacity to create a basis for the re-ritualisation of christianity is the greatest power of Mormon theology. It is a harbinger of the postmodern counter-reformation. This rapidly growing movement's capacity for mobilisation is anchored in a maniacal bent for collecting genealogical data.

translation JIM BOEKBINDER



4023.grey.B.jpg

5329.grey.B.jpg

5636.grey.B.jpg

6255.grey.B.jpg

6509.grey.B.jpg

6602.grey.B.jpg

6750.grey.B.jpg

7049.grey.B.jpg



BILWET

Virtueel Schrijven

Iedereen is een designer. Johan Sjerpstra

1. Designer media

Om een tijdschrift te maken heb je een format nodig en een design. Daarna laat je gewoon de tekstkolommen vollopen door vrijwilligers en free-lancers, die denken iets te beweren te hebben. De combinatie van vormgeving, marketing en distributie bepaalt het succes van een blad. De broodtekst doet er geen fuck toe. Zonder inhoud vervalt het concept-magazine echter tot een vormgevingsgloss, alleen interessant voor de professionals. Het grote gevaar voor de designer-revue is dat de potentiële koper *the product* aanziet voor vakblad. De look van de leegte maakt aan de lezer duidelijk dat hij de volle vrijheid heeft om de inhoud te negeren en er desondanks van te genieten. Wordt het toch gelezen, dan is de volgorde van de letters puur toeval en zijn de pikante citaatjes, rake observaties en intrigerende associaties mooi meegenomen. Design dient onbestemd te zijn en moet tegelijk te onderscheiden zijn van andere opmaak. Zodra het totaalbeeld te sterk is, wordt het begrepen als lifestyle en verkeert design in mode. Als onnuttige waar moet design in het modelstadium blijven steken om de hype voor te blijven. Daartoe moet het zich voortdurend vernieuwen door te investeren in de programmatuur. Als je een programma begrijpt kun je het wegdoen.

Het boek profileerde zich eeuwenlang door z'n vorm. De designerbijbels van de creatieve monniken waren ook al niet bedoeld om gelezen te worden. Kerklatin had een leuk lettertype, maar het waren de plaatjes die het hem deden (*waren evangelisten schnabbelaars?*) Het *male couple* Gutenberg-Luther maakte een eind aan deze *Plaisir du texte*. Pas in het tijdperk van de designermedia, waarin de woorden zijn geherwaardeerd tot random ASCII, is de auteursgebonden inhoud opnieuw overbodig geworden. De status van het gepubliceerde boek en het prestige van hun schrijvers verliezen elke glans als je weet dat titels binnen zes weken moeten gaan lopen, en uit de schappen verdwijnen als ze na drie maanden nog niets hebben gedaan. Een boek verticaal in de winkelkast zetten, is het dood verklaren. Het basismateriaal boek is in handen gevallen van de etaleur. Zodra het boekobject zich niet meer als waar presenteert en het gesamt-kunstwerk van de boekhandel mijdt, is het zijn scene kwijt en begint een onvoorzienbare zwerftocht. Het zoeken van een boektitel krijgt sportieve trekjes en het uitlezen ervan vraagt een oneigentijdse overgave, die alleen nog op te brengen zou kunnen zijn achter een batterij antwoordapparaten, faxen en afgezette voordeurbellen. Heeft het designerboek zijn stijl, onderwerp, auteur en markt eenmaal van zich afgeschud, dan krijgt het de glans van het prodigieuze. Design speculeert op het bestaan van het onbekende dat het ontdekt op het moment van ontwerpen; het wil niet exploiteren maar ontsnappen.

2. Secuurheid door obscuriteit

Het computernet bevrijdt de schrijver van zijn uitgever. Niet gehinderd door CV-opbouw of oeuvre kan een schrijflustig auteur boek na boek direct op het Net gooien. Als je meesterwerk na tien dagen van de netwerken is geveegd, parkeer je het op je eigen FTP-site of BBS ten bate van de virtuele gemeenschap. De schrijver kan haar of zijn boek redden van een gegarandeerde ondergang in de papiermarkt. Het enige dat telt aan de collectie geschakelde files, zijn de *tags*. De tag 'Weltfremdheit' of 'discipline-onderzoek' activeert andere zoekprogramma's dan 'veilig schrijven' of 'Ferdinand Kriwet'. Elektronische scribenten krijgen dagelijks de update van de complete literatuur over hun thematieken onder ogen en verbinden daar consequenties aan. Deconstructiesoftware maakt duidelijk welke grammaticale, retorische en educatieve trucs een tekst draaglijk maken, ondanks z'n polculseks-gehalte. De kwaliteit van de wereldliteratuur stijgt navenant. Als je gelijk kunt oplezen met de schrijfactiviteiten van gevierde auteurs, is de vraag hoe zij het doen ook snel beantwoord. De gedachte dat vroegere generaties hun boeken met onuitwisbare inkt schreven, is duizelingwekkend. Daarom ontwikkelt men op verzoek programma's die de tekst-kritische editie al tijdens het schrijven bezorgen en de tientallen versies om het uur doorsturen naar de platina harde schijven die in de nationale atoombunkers het cultuurgoed vastleggen. Om zijn tekst dat extraatje te geven waardoor literatuur zich van de rest van het geschrevene onderscheidt, werpt de schrijver zijn personality in de strijd, de unieke combinatie van een genenpakket, een cross-over van culturen en biografische wapenfeitjes en een vooropleiding, zoals gedaan is door een Camille Paglia, een Donna Tart, een Elisabeth Bronfen.



ADILKNO

Virtual Writing

Everyone is a designer. John Sasher

1. Designer media

To make a periodical, you need a format and a design. Then you just let volunteers and free-lancers fill up the columns, people that think they have something to say. A combination of design, marketing and distribution determines the success of the magazine. The content doesn't matter a fuck. But without content, the concept magazine degenerates into designer gloss, only interesting for professionals. The biggest danger for designer reviews is that the buyer will take the product for a professional journal. The empty look tells readers that they are completely free to ignore the content while enjoying the magazine. If they read it anyway, the word order is pure coincidence and the provocative quotes, sharp observations and intriguing associations are an extra added attraction. Design should be indeterminate and at the same time be distinct. If the image is too strong, the whole thing will be perceived as lifestyle and design has become fashion. As a useless product, design has to remain in the model stage to keep one step ahead of hype. It must constantly renew itself with software investment. When a program is understood, it can be thrown away.

For centuries, the book was not marketed on its contents. The creative monks' designer bibles weren't intended for reading, either. Church Latin had a nice typeface, but it was the pictures that made it (*were the evangelists moonlighters?*). The male couple Gutenberg-Luther put an end to this *Plaisir du texte*. Only in the era of designer media, in which words have been re-evaluated as random ASCII, has author-related content again become superfluous. The status of books and their authors' prestige vanish when you realize that they have to start moving in six weeks, and disappear from the shelves if they haven't moved in three months. To put a book on the shelves vertically is to declare it dead. The basic material called 'book' has fallen into the hands of the window dresser. As soon as the book object stops presenting itself as a ware and avoids the *gesamtkunstwerk* of the bookstores, it has lost its scene and an unpredictable odyssey begins. The search for a title acquires a sporting aspect, and to read a title requires an 'uncontemporary' effort that can only be produced from behind a battery of answering machines, faxes and turned-off doorbells. Once the designer book has shaken off its style, subject, author and market, it acquires the brilliance of a prodigy. Design speculates on the existence of an unknown that is discovered at the moment of design; it seeks not to exploit but to escape.

2. Accuracy through obscurity

The computernet liberates the writer from his publisher. Unencumbered by résumé or oeuvre, a willing author can hurl book after book directly into the Net. If your masterpiece has been wiped off the networks in ten days, you park it on your own FTP site or BBS for the benefit of the virtual community. The writer can save her or his book from certain destruction in the paper market. The only thing that matters to the collection of connected files are the tags. The tag 'Weltfremdheit' or 'discipline research' activates different search functions than 'Safe writing' or 'Ferdinand Kriwet'. Electronic writers receive a daily, comprehensive literature update and this has consequences. Deconstruction software reveals which grammatical, rhetoric and educational tricks make a text readable in spite of its 'polcusex' content. The quality of world literature is on the rise. If you follow the writing activities of renowned authors, the question of how they do it is quickly answered. It's a dizzying thought that earlier generations wrote their books with ineradicable ink. This is why programs are being developed on demand to produce text-critical editions during writing and send these tens of versions hourly to the fleet of hard discs that document culture in atomic shelters. To give their texts that little something extra that separates literature from the rest, authors throw their personality into the struggle, the unique combination of a gene-package, a cultural cross-over, salient biographical data and an education: Camille Paglia, Donna Tart, Elisabeth Bronfen.

The text that chooses to appear in the network instead of on the table, strives for the greatest possible economy of word. Reading pleasure used to be based on piling stylistic ornaments on top of story lines. The literary calculator now recognizes this to be static and an obstacle to communication. The electronic readers have all their texts pre-scanned, filtering out added value. For example, there is a *killfile* that destroys all sources and examples from before 1989 (or 2012); a *quotation eraser* that gets rid

URL: http://mmol.mediamatic.nl:/Magazine/8*1/Bilwet-writing-n.html

De tekst die ervoor kiest in het netwerk te verschijnen in plaats van op de boekentafel, wil geen woord teveel bevatten. Het schrijfenot bestond voorheen uit het opstapelen van stilistische ornamenten rond de verhaallijn. Nu herkent de literaire calculator dit als ruis, die de auteur van zijn statement afhoudt. De elektronische lezer laat vooraf al zijn leeswaren scannen, waarbij de toegevoegde waarde weggefilterd wordt. Zo is er een *killfile* die bronnen en voorbeelden van voor 1989 (of 2012) vernietigt, de *quotation eraser* die alles tussen aanhalingstekens weghaalt, het bevel *skip interdisciplines* zodat alleen het specialisme waarin jij geïnteresseerd bent overblijft, *create summary* die een tekst naar jouw wensen samenvat en *show method* die de zelf-referentiële fragmenten presenteert en alle exercities eruit zeeft. De *textual cleansing shareware* geeft ons weer toegang tot mega-oeuvres als die van Goethe, Simenon, Dilthey, Marx, Kosalik, Vestdijk, Balzac, Heidegger, Voltaire, D'Annunzio en Agatha Christie. Het schuldgevoel van Althusser dat hij Hegel en Kant niet helemaal had gelezen, is hiermee technisch uit de wereld geholpen.

De mens heeft een biologische behoefte aan het aaneenrijgen van woorden, voordat men op de eerste harde zin stoot. Het schrijven dat zich tijdens de tekstproductie bedient van de selectieprogramma's, houdt aan het eind van de dag de drie essentiële zinnen over die niet kapot te krijgen zijn. De volgende dag gaat de tekstaanmaak met die zinnen verder. Minder radicaal zijn de helpfiles die verschrijvingen verwijderen, platitudes voorkomen en slechte journalistieke gewoonten signaleren. Het selectieprogramma verwijdert alle zinnen met constructies als *de vooraanstaande denker ... of merkte ... terecht op*, of cursiveringen die dienen om slappe zinnen op te krikken. De compact-tekst heeft van zichzelf de dichtheid van de samenvatting, de kwaliteit van poëzie, verhult de gebrekkige kennis der vreemde talen, onderdrukt iedere neiging tot uitleg, elimineert beleefdheden en vervangt de kabbelerende redenering door de schittering van het keyword. Het gaat erom dat de kennis zo complex en raak wordt geformuleerd dat ze niet door software van anderen gekraakt kan worden. *Writing on Computer* mag nooit een conclusie opleveren, anders kan je de gedachtengang ervoor weglaten. De zinnen willen niet langer een verband aangaan met voorgangers en nakomelingen. De plakband-woorden *omdat, dus, want, evenwel, en, maar* zijn geschrapt. Na iedere zin kan in principe iedere andere zin komen. Het raadsel van de tekst is dat er wel degelijk een zinsvolgorde in bestaat. De tekst wil de verbeelding voor zijn en versnelt tot in het ongerijmde. Ze heeft de logica van de machinetaal niet nodig. Een op de duizend keer lees je iets nieuws, duiken er onwaarschijnlijke samenhangen op (tussen de camera en het visseog, wat zijn Hindi-telefoon toestellen?) en slaat de fantasie op hol. Gecomprimeerde tekst is precies en duister. Het suggereert een achterliggende denkwereld die blijkbaar niet meer vermeld hoeft te worden. Men wordt concreet, terwijl de lezer op een abstractieniveau terecht komt, waar hij normaliter niet zou binnenkomen. Aangezien overal in de tekst EXIT-borden zijn aangebracht, is het toerisme in de abstractie goed uit te houden.

3. Schrijven zonder drager

Van oudsher viel schrijven samen met opslaan op kleitablet, pilaar, perkamentrol, papier of harde schijf. Virtueel schrijven wil zeggen: taal produceren die alleen in het werkgeheugen bestaat. Online-tekst maakt van het schrift een instabiel medium. Er bestaat geen Nobelprijs voor het beste telefoongesprek. Als je de hoorn neerlegt is al je genialiteit of menslievendheid voorgoed verleden tijd. Waar de Hittieten, Azteken, Maya's en andere vergane culturen het al die eeuwen over hebben gehad, zal voor ons eeuwig een raadsel blijven. In het Net veroorzaakt het schrift eenmalige gebeurtenissen. Wanneer de tekst dezelfde vergankelijkheid krijgt als het gesproken woord, vormt ze niet langer bewijsmateriaal. Ze hoeft geen cultuur vast te houden of uit te dragen. Contextvrij schrijven wil geen verhalen hertvertellen of doorgeven en heeft er geen behoefte aan te vervallen in een mythologisch stadium. Het praktizeert de nu-en-nooit-meer communicatie en scherpt het punctuele bewustzijn aan. Niet afgeleid door lichaamstaal of storende omgeving blijkt de taal correct onze bedoelingen aan te geven. *When you narrow the bandwidth, you focus the message.*

De reëel bestaande cyberspace is een *text-based environment*, niet als gevolg van een culturele beslissing, maar van een technische beperking waarmee men eind 1900 moet zien te leven. De vluchtige computekst is de ironische terugkeer van het schrift, nadat het woord was doodverklaard in het kader van de beeldcultuur. De schriftuur is erin geslaagd zich te vernieuwen doordat ze een nieuw massamedium heeft gevonden. Alle verkochte boeken kunnen nog een keer op CD-ROM worden verkocht. De boekhandel kan overleven, evenals de bibliotheek, annex databank. De melancholische strijders voor het behoud van het schrift moeten eisen dat de complete mensheid zo snel mogelijk on-line gaat. Alfabetiseren is identiek met leren typen op een toetsenbord. Grote delen van de bevolking moet alsnog worden geleerd zich te uiten via het letterklavier.

Binnen het wereldkomplot om te voorkomen dat massacultuur en schriftcultuur convergeren en synergeren, zijn Sega en Nintendo in de richting gestuurd van niet-literaire, visuele interfaces, waarvoor geen taalbeheersing nodig is. *Text for some, images for all.* Het Net als klaslokaal of speeltuin, dat is de vraag. De snelheid waarmee Internet zich uitbreidt, bewijst hoe sterk de tekstcultuur is. Virtueel schrijven is het antwoord van het schrift op de designermedia, doordat het geen vorm zoekt om zich in te materialiseren, maar die al gevonden heeft. Het primitieve karakter van de tekst on-line is voorbij de vormgeving. De vergankelijkheid van de real time media negeert alle goede intenties van stileerders en conservators. Terwijl het schrift in de papieren wereld in de hoek is gedrongen door het design, heeft het in de elektronische universa een nieuwe ruimte gecreëerd om alle kanten op te kunnen. Tot het Net aan de vormgevers ten prooi valt.

URL: <http://mm01.mediamatic.nl:/Magazine/8#1/Bilwet-writing-e.html>

of everything in quotes; the command *skip interdisciplines*, that erases everything except the reader's specialisation; *create summary*, that summarizes a text according to the reader's wishes; and *show method*, that shows self-referential excerpts and takes out all the exercises. *Textual cleansing shareware* provides access to mega-oeuvres like Goethe, Simenon, Dilthey, Marx, Konsalik, Vestdijk, Balzac, Heidegger, Voltaire, D'Annunzio and Agatha Christie. A technical solution has been found for Althusser's guilt at not having read the complete Hegel and Kant.

Human beings have a physical need to string words together before striking the first hard sentence. At the end of the day, writing that makes use of the selection programs preserves the three sentences that withstood the test. Text production the following day starts with those three sentences. Less radical are the help files that remove mistakes, prevent platitudes and point out bad journalistic habits. The selection program removes all sentences using constructions such as *the eminent authority*, *would be justified in saying...* or italics that have been used to prop up weak sentences. The compact text naturally has the density of a summary, the quality of poetry, it conceals one's poor knowledge of foreign languages, suppresses every tendency towards explanation, eliminates formalities and replaces the snail's pace of reason with the brilliance of the keyword. The point is to formulate knowledge so precisely and with such complexity that it cannot be hacked into by the software of others. Writing on computer must never reach a conclusion; if it did, the train of thought that produced it would have to be left out. Sentences no longer want to have a relationship with antecedents and offspring. Glue words like *because*, *thus*, *as well as*, *and*, *but* have been scrapped. In principle, any sentence may follow any other. The mystery of texts is that an order of sentences does indeed exist. Text wants to be one step ahead of imagination and accelerates to the point of absurdity. It does not need the logic of machine language. One in a thousand texts contains something new; unlikely correspondences emerge (between the camera and a fish's eye, and what are Hindi-telephones?) that stimulates one's fantasy. Compressed text is precise and obscure. It evokes a hidden world of thought that seemingly need no longer be reported. People are becoming concrete, while the reader arrives at a level of abstraction usually inaccessible. Because EXIT signs have been hung all through the text, tourism in abstraction is easy to endure.

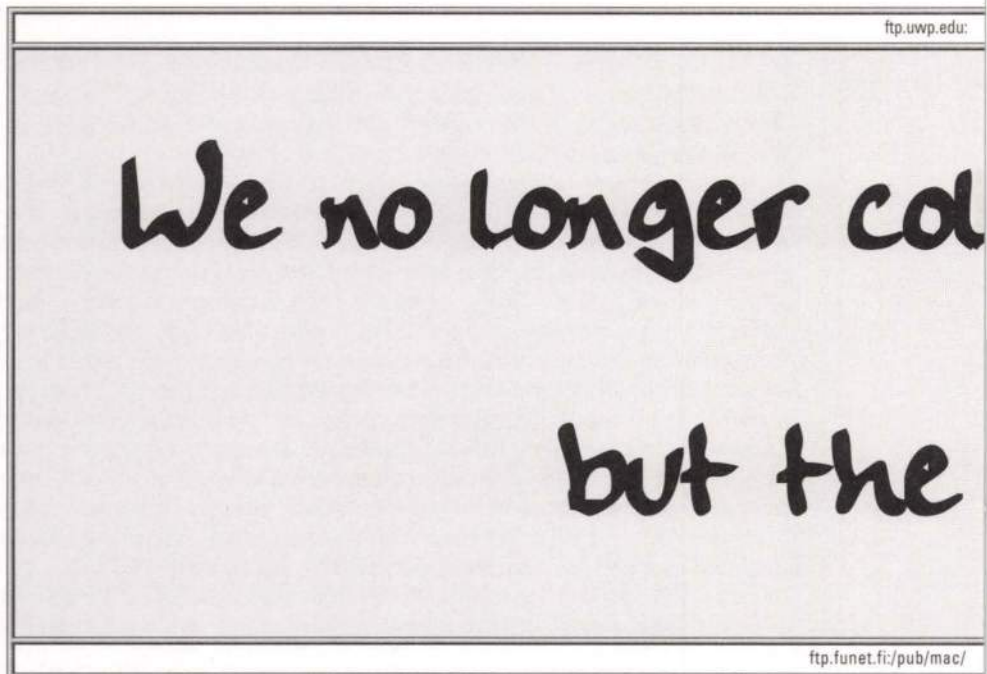
3. Writing without a carrier

Since ancient times, writing involved storage on clay tablets, pillars, parchment, paper or hard disk. Virtual writing means: producing language that only exists in the RAM. On-line text turns the written word into an unstable medium. There is no Nobel prize for the best telephone conversation. All of your love for humanity and genius is lost forever when you hang up. What the Hittites, Aztecs, Mayas and other vanished cultures talked about will remain a mystery to us. The written word causes single events. When text becomes as ephemeral as the spoken word, it ceases to be evidence. It does not need to preserve or transmit any culture. Context-free writing does not aim to retell any stories or to degenerate into a mythological stage. It practices the now-and-nevermore kind of communication and sharpens punctual consciousness. Language turns out to be capable of correctly transmitting the meanings we intend, when not distracted by body language or its setting. *When you narrow the bandwidth, you focus the message.*

The real existing cyberspace is a text-based environment, not because of a cultural decision, but because of a technical limitation that people must live with at the end of 1900. The ephemeral computext is the ironic re-emergence of the written word after the word was declared dead in the new image culture. Writing has succeeded in renewing itself by finding a new mass medium. All books can be resold anew on CD ROM. The book store can survive, like the library annex databank. Melancholy warriors for the preservation of the written word should demand that all humanity go on-line as soon as possible. Literacy is learning to type on a keyboard. Large sections of the population must still be taught to express themselves through the keyboard.

In the worldwide conspiracy, to avoid the convergence and synergy of mass and written culture, Sega and Nintendo have moved towards non-literary, visual interfaces, which require no command of language. *Text for some, images for all.* The question is: is the Net to be a playground or a classroom? The speed with which Internet is spreading reveals the strength of text culture. Virtual writing is the written word's answer to the designer media, because it is not in search of a material form. It has already found one. The primitive nature of on-line text surpasses design. The ephemerality of real-time media negates all good intentions of stylists and curators. While text has been cornered by design in the paper world, it has created a new, free space in the electronic universe. Until the Net falls victim to the designers.

translation Jim Boekbinder



Interview met Tjebbe van Tijen

Wie in Amsterdam iets onderneemt op het gebied van politiek en cultuur, komt vroeg of laat met z'n archief terecht bij Tjebbe van Tijen. Voor velen vormt hij de belichaming van *storage mania*.

Hoe bewegingen in de jaren zestig hun data opsloegen en de consequenties daarvan voor de huidige beeldvorming zijn de centrale vragen in onderstaand interview.

Tjebbe van Tijen werd opgeleid als beeldhouwer en was actief in de happenings midden jaren zestig in Milaan, Parijs en Londen. Daarna was hij actief in kraak- en buurtgroepen in Amsterdam, vooral in de Nieuwmarktbuurt bij de acties tegen de bouw van de metro. Zijn samenwerking met Jeffrey Shaw op het gebied van environments, happenings en expanded cinema dateert uit 1964. De samenwerking werd eind jaren tachtig weer hervat met het project *Het Imaginair Museum van de Revolutie* (zie *Mediamatic* 3#4). In 1991 werd de firma Imaginary Museum Projects opgericht, gespecialiseerd in interactieve multi-media installaties. Op dit moment wordt samen met Milos Vojtechovsky gewerkt aan een installatie voor het in 1997 te openen *Medienmuseum* van het ZKM in Karlsruhe, genaamd *Orbis Pictus Revised*.

Vanaf 1973 werkte Van Tijen bij de universiteitsbibliotheek van Amsterdam op het Documentatiecentrum Sociale Bewegingen, dat in 1990 overging naar het Internationale Instituut voor Sociale Geschiedenis (iisg). Het bevat een honderdtal archieven en verzamelingen van personen en organisaties, plus een verzameling van ondermeer 20.000 affiches, 4000 grammofoonplaten, 19.000 Amsterdamse pamfletten, boeken, tijdschriften en audio-visueel materiaal. Het materiaal, variërend van undergroundbladen tot punkfanzines, beweegt zich op het grensvlak van politiek, kunst en spiritualiteit. Hier zijn de archieven van Provo, wise, Simon Vinkenoog, The Next Five Minutes Tactical Television Conference, Kosmos Meditatiecentrum en de poptempel Paradiso ondergebracht.

/pub/music/pictures/z/zappa.frank/

lect the Carrier Information

info-mac/font/handwriting-20.hqx



Interview with Tjebbe van Tijen

• In Amsterdam, the archives of whoever ventures into the field of politics and culture will sooner or later end up with Tjebbe van Tijen. For many people he is the embodiment of *storage mania*. How the movements of the sixties stored their data and the consequences thereof for the current image generation are the central questions in this interview.

• Tjebbe van Tijen was trained as a sculptor and took part in the happenings of the mid-sixties in Milan, Paris and London. Later he was active in squatter and local community groups in Amsterdam, particularly in the Nieuwmarkt area, during the actions against the building of the metro. His cooperation with Jeffrey Shaw, in the field of environments, happenings and expanded cinema, dates back to 1964. They resumed this cooperation in the late eighties, with the project *The Imaginary Museum of the Revolution* (see *Mediamatic* 3#4). In 1991, they set up a business under the name Imaginary Museum Projects, specialising in interactive multi-media installations. At the moment they are working together with Milos Vojtechovsky on an installation entitled *Orbis Pictus Revised* for the ZKM

Medienmuseum in Karlsruhe, which will be opened in 1997.

From 1973, Van Tijen worked for the Amsterdam university library, at the Documentation Centre Social Movements which, in 1990, went over to the International Institute for Social History (iisg). It comprises around a hundred archives and collections from persons and organisations, together with a collection of, among other things, 20,000 posters, 4,000 gramophone records, 19,000 pamphlets from Amsterdam, books, magazines and audiovisual material. All this material, varying from underground magazines to punk fanzines, covers the borderland between politics, art and spirituality. Here you will find the archives of Provo, WISE, The Next Five Minutes Tactical Television

GL Welke opslagmedia gebruikten bewegingen rond de jaren zestig en wat is daar nu nog van over in de archieven?



TVT In het meer traditionele verenigingsleven hield de secretaris de correspondentie bij, de kaartenbak met de leden, de financiële administratie en boekjes waarin de distributie werd aangestreept; die zijn vaak bewaard gebleven. Tijdschriften zijn ook wel bewaard, maar andere uitgaven van actiegroepen



vind je niet geordend in de archieven terug op het moment dat die in bananendozen worden aangeleverd. De affiches ontbreken al helemaal. De geluidsbanden die nog bestaan werden gebruikt voor het notuleren, niet voor de radio. Fotografische documentatie is heel zeldzaam. Het afdrukken van een foto was duur, de reproductie-mogelijkheden waren vrij beperkt. Een blad als *Provo* stelde grafisch gezien niet veel voor, ook al wordt naderhand die indruk wel gewekt. Er wordt van alles aan *Provo* toegedicht, zoals de fantastische vormgeving. Het lijkt wel een



jeugdherinnering, zoals 'die hele grote boom bij ons huis'. Wat wel experimenteel was in die tijd, zoals *Ontbijt op bed* uit Maastricht, krijgt minder aandacht.



Het werk van fotografen die bij deze bewegingen betrokken waren kon niet in de eigen pers worden opgenomen. Het meeste werk bleef liggen. Heel bekend is een fototentoonstelling geweest van *Provo* op de Prinsengracht waarbij een rel uitbrak, waar weer foto's van zijn. Pas met de komst van off-



set worden de reproducties beter, daarvoor had je alleen loodzetsel of stencil. Een primitieve tussenvorm was de vloeistofduplicator op basis van alcohol, met van die blauwe lettertjes.¹ De esthetische stijl werd in hoge mate bepaald door de kosten. Foto's werden louter uit economische overwegingen keihard afgedrukt, omdat je dan geen duur raster hoefde te laten maken. Later komt de fotokopie op, wat in het begin nog een echt fotografisch procédé was.

Iedereen bewaart natuurlijk de kranteknipsels, dat beschouwt men als documentatie. Niet de eigenlijke actie maar het verslag ervan door anderen wordt bewaard en dat gebeurt tot op de dag van vandaag. Men schijnt zich niet bewust te zijn van de aard van de bronnen. De weerslag in de burgerlijke pers wordt gezien als de documentatie van de eigen beweging. Maar waar is de primaire bron? Dat zijn de registraties van het moment zelf en die zijn zeldzaam.

Iemand kan iets opschrijven. Journalisten doen dat, soms zijn er notulen van vergaderingen, je hebt literaire impressies, foto's en geluidsopnamen en soms een tekening. Filmen was te kostbaar. Cineclub vertoonde wel films maar ging pas later zelf films produceren. Er waren opwindcamera's, nog uit het Amerikaanse leger. Er zit vrijwel nooit geluid bij, omdat dat apart moest worden opgenomen. Het was moeilijk en duur om het geluid synchroon te krijgen. De latere verbrediging van de cassette recorder betekende een doorbraak, maar die werd vooral gebruikt voor de ver-

gaderregistratie. Met die geluidskwaliteit kon je bij de radio niet aankomen.

Wanneer is het verzamelen bij jou begonnen?

Samen met Robert Hartsma begon ik in 1967 met een project voor een 'Documentatiecentrum voor kunst, technologie en samenleving'. Dat was voor mij het begin om de eigen handelingen en die van anderen te registreren. We begonnen met een onderzoek naar wie daar zich in Nederland mee bezighield. Met de komst van actiegroepen kwam ook het idee op van het netwerken, adressen en bladen uitwisselen, een federatief verband, zonder organisatie van bovenaf. Ik noemde mezelf in die tijd 'cultureel coördinator'. In diezelfde periode, toen ik voor het Stedelijk Museum materiaal verzamelde, ontstond in de vs, Engeland en Duitsland een beweging voor een kritische universiteit die scholingsteksten, overdrukken uit tijdschriften, op stencil verspreidde. Adorno, Horkheimer en Marcuse waren niet in boekvorm verkrijgbaar. Er verschijnen dan ook de eerste persanalyses die bijvoorbeeld rond Vietnam en de Olympische Spelen in Mexico zelf iets gaan doen met de knipsels.

Tijdens de Nieuwmarktacties zie je dat er een georganiseerde vorm van informatieverspreiding ontstaat. Er was een stencilstelsel zodat pamfletten opnieuw konden worden verspreid. Hoe meer die actie zich verdichtte, hoe meer het nodig was om terug te grijpen op een van de honderden pamfletten, iets wat nu met kopieermachine gedaan wordt. Ook andere media werden gebruikt, zoals piratenradio als Sirene en Radio Mokum, een film van Cineclub en een antwoordapparaat waarop elke dag het laatste nieuws te horen was. Er ontstond een haat-liefde verhouding met de gevestigde media. Moesten we daar helemaal buiten blijven en eigen structuren opbouwen of er aan deelnemen?²

De tijd is voorbij dat de jaren zestig verbonden worden met de politieke desillusie van die generatie. Nu komt het flower-power image naar voren. Is het een kenmerk van die tijd dat politiek en cultuur in elkaar overlopen?

De bewegingen van toen kan je niet zomaar in aparte vakjes plaatsen, zoals de Ban de Bombeweging, Provo, de Vietnambeweging. Het waren vaak dezelfde mensen die in verschillende groeperingen actief waren. De invalshoek aan het begin kon anders zijn, zoals de anti-kernenergie beweging, die uit de antroposofische hoek komt en via de Kabouterbeweging zich uitbreidt. De Diggers, radicale anti-geldgroepen, beginnen Fantasio, wat een kwart eeuw later eindigt in de cursussen 'spiritueel management' in gebouw De Kosmos. Flower-power is in de zomer van '67 even een melting pot, waarin politiek en cultuur in elkaar schijnen over te gaan. Provo, het politieke, heft zich dan op, er zijn speakers corners, love-ins en demonstraties tegen de oorlog. Je ziet op pamfletten van de Vietnambeweging bloemetjes getekend, iets wat je daarvoor niet zag en ook niet terugkeert, en de Jonge Socialisten verruilen de gebalde vuist ook voor bloemetjes. Daarna krijg je het jeugdtoerisme in Amsterdam, het slapen op de Dam en in het Vondelpark, waarbij ze al op zoek zijn naar een paradijs dat niet meer bestaat. Voor de

1 Zie: Jongeren en eigen pers, 1944-1990. IISG Research paper 1992.

2 Tjebbe van Tijen, 'A context for collecting new media', in: Next Five Minutes Video Catalogue, IISG Working Paper 21, Amsterdam 1993.

- Conference, Kosmos Meditation Centre and the Paradiso pop temple.

g1. What sort of storage media did movements use in and around the sixties, and what is left of this in the archives?

TVR In the more traditional club life, the secretary took care of the correspondence, the members' card index, the financial administration and kept notebooks for checking the distribution; many of these have been preserved. Magazines have also survived, but other action-group publications will not be found properly filed in the archives from the moment they were delivered in banana boxes. And there are hardly any posters at all. Any surviving sound tapes were used for taking minutes, not for the radio. Photographic documentation is very rare. Printing of photos was expensive, the possibilities of reproduction were rather limited. From the graphics point of view, a magazine like *Provo* was not quite what people led you to believe later. People attribute all kinds of qualities to *Provo*, such as fantastic design. It sounds like a sort of childhood memory, 'this enormous tree in the garden at home'. What was really experimental in those days, for instance *Ontbijt op bed* (Breakfast in bed) from Maastricht, is given less attention.

The work of photographers involved in these movements could not be published by their own press facilities. Most of that work gathered dust on the shelves. Well known was a *Provo* photo exhibition, with a riot breaking out and more photos being taken. Not until the arrival of offset printing did the quality of reproduction improve. Before that there was only lead type or stencil. A primitive intermediate form was the liquid duplicator on an alcohol base, with those blue letters.¹ The aesthetic style was largely determined by the budget. Photos were printed ultra-hard, purely for reasons of economy, because then there was no need for an expensive screen. Later came the photocopy, which originally was a real photographic process.

Of course everybody kept newspaper clippings; that was regarded as documentation. Not the action itself, but the report of it made by others is preserved – and that still happens today. People do not seem to be aware of the nature of the source. The reflection of things in the bourgeois press is regarded as documentation on their own movement. But where is the primary source? The registration of the events themselves, that is hard to come by. Someone can write things down – journalists do that. Sometimes there are minutes of meetings, there might be literary impressions, photos and sound recordings, and sometimes a drawing. Film was too expensive. Cineclub showed films, but only later did they produce films themselves. There were hand-wound cameras, from the time of the American army. These films were almost always silent, because the sound had to be recorded separately. It was difficult and expensive to synchronise sound and image. The later advance of the tape recorder meant a breakthrough, but it was mainly used to record the proceedings of meetings. This kind of sound quality was not good enough for radio broadcast.

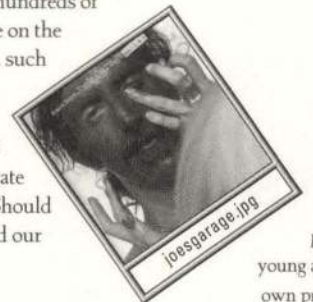
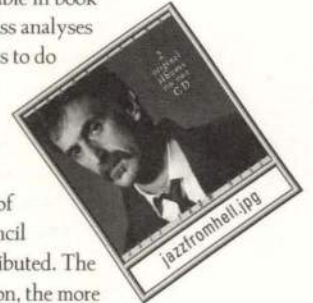
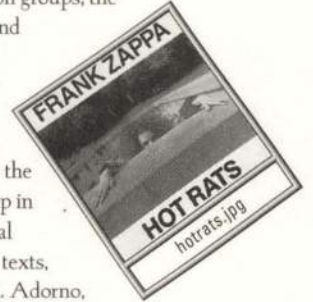
When did you start your collection?

In 1967 I started a project together with Robert Hartsma, for a 'Documentation centre for art, technology and society'. That was when I first began to record my own actions and those of others. We began with an investigation into what people were involved in that kind of thing in The Netherlands. With the arrival of the action groups, the idea of exchanging networks, addresses and magazines, a federative alliance without organisation from above, was also conceived. I called myself 'cultural coordinator' in those days. During that period, when I was collecting material for the Stedelijk Museum, a movement sprung up in the us, England and Germany, for a critical university which distributed educational texts, reprints from magazine articles, on stencil. Adorno, Horkheimer and Marcuse were not available in book form. Around that same time the first press analyses also appeared, the first individual attempts to do something with the clippings on, for example, Vietnam and the Olympics in Mexico.

The Nieuwmarkt (Stop-the-Metro) actions brought about an organised form of information distribution. There was a stencil system so that pamphlets could be redistributed. The more people became involved in this action, the more need there was to fall back on one of the hundreds of pamphlets, something which is now done on the photocopier. Other media were also used, such as pirate radio stations like Sirene and Radio Mokum, a Cineclub film or an answering machine which gave the latest news every day. We developed a love-hate relationship with the established media. Should we steer clear of them altogether and build our own structures, or join them?²

The time that the sixties were linked with political disillusion is over. Now it's the flower-power image which comes to the fore. Was it typical of that time, that intermingling of politics and culture?

The movements of those days, such as Ban the Bomb, *Provo*, the Vietnam movement, cannot simply be pigeonholed. The same people were often involved in various groups at the same time. The initial angle of approach could be different, take for instance the anti-nuclear-energy movement, which sprang up in anthroposophic circles and spread through the Kabouter movement. The Diggers, radical anti-capital groups, set up *Fantasio*, which ended up a quarter of a century later in courses in 'spiritual management' at the Kosmos building. In the summer of 1967, flower power was a short-lived melting pot in which politics and culture seemed to blend together. *Provo*, the political movement, was disbanded, there were speakers' corners, love-ins and demonstrations against the war. You saw flowers drawn on Vietnam-movement



1 See: Jongeren en eigen pers (The young and their own press), 1150 Research paper 1992.

2 Tjebbe van Tijen. 'A context for collecting new media'. In: Next Five Minutes Catalogue, 1150 Working Paper 21, Amsterdam 1993.



media is dat tegenwoordig te complex om weer te geven.

Er worden andersoortige concerten georganiseerd met films die door elkaar heen worden gedraaid, diaprojecties en acts, multi-media avant la lettre. Overall in het land had je Provadya-clubs. Je had vloeistof-projecties, er liep een 8-mm film en mensen zaten op instrumenten te prutsen, en dat alles tegelijkertijd. Bij de happenings waren er geen regels en kon iedereen meedoen, een echt interactief gebeuren, heel anders dan de nette performances in de kunstgaleries en musea later.

De komst van de eerste Sony-portapacs betekende een doorbraak omdat je iets dat je opnam direct kon afspelen. Film was een traag proces, plus dat de kopieën duur waren. Daarvoor, rond '68, loste men dit op door het vertonen van de rushes. Een voorbeeld is de Franse film *La reprise du travail chez Wonder*, een discussie bij de ingang van een fabriek voor batterijen bij de werkherhaving na de grote staking. Dat is één take, met een rol film opgenomen, zonder montage. Dat was voor ons een openbaring. Met het medium zelf werd al langer geëxperimenteerd zoals in de Amsterdamse Kriterionbioscoop tijdens het Cinestudfestival. In '66 werd daar een film vertoond, gemaakt zonder lens, en gekrast in de soundtrack. Dat kenden we van de Canadese kunstenaar McLaren, die direct op de film schilderde en veel verder ging dan de actionpainting. Dat liep over in de expanded cinema. Op het eind van Provo verplaatste de happening zich van de straat naar wat de voorloper van het latere Paradiso was, een door de gemeente ter beschikking gesteld slooprijp theater, de Apollo-bioscoop in de Haarlemmerstraat. Remko Scha spande daar touwtjes terwijl ik wetboeken aan het strijken was en een continue tekening maakte. Niet veel later verwijderden kunst en politiek zich weer en trad er een ideologisering op van de verschillende kampen. In het maoïsme konden zich veel radicale katholieken vinden, vanwege z'n anti-culturele houding. Die tegenstelling uit zich in verstoringen van gevestigde culturele manifestaties. Tegelijkertijd ontstaat er ook een kritiek op de zich snel ontwikkelende commercialisering van de alternatieve cultuur, van *High in RAI*, *Flight to Lowland Paradise* tot het definitieve eindpunt in het popfestival Kralingen in Rotterdam. De discussie spitste zich daarna toe op de vraag van de toegangsprijs van de grote festivals die dan komen. Er komen groepen die proberen gratis naar binnen te komen en dan krijg je vechtpartijen, iets wat tot op de dag van vandaag speelt.

Wie heeft de copyrights van de jaren zestig in handen?

Voor de foto's ligt dat bij fotografen, fotoarchieven en persbureaus. Er is nog veel materiaal bij makers zelf en voor een deel in archieven, met name bij de volstrekt ontoegankelijke omroeparchieven van het NOB. Ik maak nu een inventarisatie van foto's uit de jaren zestig in Nederland. Geen boek, want dan heb ik slechts 200 foto's, maar op videodisk waar tienduizenden stilstaande beelden op kunnen. Het gaat mij om de grote variëteit. Maar dat komt moeilijk van de grond. Het copyright is obsoleet geworden en daarom wordt er zo hard gevochten om het in stand te houden. Er worden foto's verkocht waarop mensen staan die daarbij zelf niets in te brengen hebben. Terwijl de persoonlijke foto's door de 1-uur services met het grootste gemak in omvang zijn genomen, wordt de publieke foto door het copyright onmogelijk gemaakt. De prijzen die fotobureaus rekenen voor een foto voor documentair gebruik zijn vaak al fl.150,- per stuk. Daar kan je dan niks mee doen.

Wie heeft de copyrights van de jaren zestig in handen?

Voor de foto's ligt dat bij fotografen, fotoarchieven en persbureaus. Er is nog veel materiaal bij makers zelf en voor een deel in archieven, met name bij de volstrekt ontoegankelijke omroeparchieven van het NOB. Ik maak nu een inventarisatie van foto's uit de jaren zestig in Nederland. Geen boek, want dan heb ik slechts 200 foto's, maar op videodisk waar tienduizenden stilstaande beelden op kunnen. Het gaat mij om de grote variëteit. Maar dat komt moeilijk van de grond. Het copyright is obsoleet geworden en daarom wordt er zo hard gevochten om het in stand te houden. Er worden foto's verkocht waarop mensen staan die daarbij zelf niets in te brengen hebben. Terwijl de persoonlijke foto's door de 1-uur services met het grootste gemak in omvang zijn genomen, wordt de publieke foto door het copyright onmogelijk gemaakt. De prijzen die fotobureaus rekenen voor een foto voor documentair gebruik zijn vaak al fl.150,- per stuk. Daar kan je dan niks mee doen.

Het is een volstrekt schizofrene situatie. Je kunt bij instellingen geen videokopieën krijgen, terwijl je wel gratis van de tv kunt tapen. Het is een raadsel waarom omroepen niet voor weinig geld hun programma's op video uitbrengen. Er zijn allerlei eigendomsrestricties en ficties over geld dat programma's op zouden kunnen leveren, waardoor dingen op de planken blijven liggen. Wij zijn afgesneden van een groot deel van de eigen cultuur en dat waren we al gewend van de musea die maar 5% van hun collectie laten zien. Curatoren, en daar val ik ook onder, zijn gevangenisbewaarders, die af toe wat van hun bajesklanten laten luchten. We leven nog steeds in de 18de eeuw: Er worden nog steeds keuzen gemaakt door anderen voor ons. De makers moeten net zo schizofreen zijn, ze moeten voor hun bestaan het eigen copyright verdedigen, terwijl ze het copyright van anderen moeten ondergraven om compilaties te kunnen maken. De economie kan in dit bestel niet toegeven dat het oninteressant is dat één iemand de maker is. Door alle tijden heen zijn cultuurproducten toch voor een groot deel compilaties en herconfiguraties van eerdere uitingen. Langzaam zie je wel dat er een proliferatie plaatsvindt, een demassificatie van de media. We gaan van een zaai-cultuur (broad casting) naar een individueel geplante pootcultuur (narrow casting).

Denk je dat er een toenemende scepsis te bespeuren valt bij de huidige bewegingen over de overweldigende opslagmogelijkheden?

Naarmate het gemakkelijker en technisch beter is geworden, is het aantal mensen dat gebeurtenissen registreert zo toegenomen dat het moment zelf eronder verdampt, er blijft niets meer over van het ding zelf. De encensering dient voor de registratie ervan. Het heeft te maken met de sacrale handelingen die je moet verrichten om in de media terecht te komen. Je moet iets raars doen, een brood van 20 meter aanbieden, met een lijn aan een toren gaan hangen, om je bericht over een bepaalde misstand in de pers te krijgen. Latere generaties zullen zich doodlachen hoe dat functioneerde. De informatie op zich is niet van belang, er moet iets afwijkends worden opgevoerd. Deze ceremonies zijn zo diep geworteld dat ze ook gebruikt worden als men zich niet direct tot die media richt. Je moet het vergelijken met andere culturen die dansen hebben voor het uitbannen van het kwaad. De wijze van demonstreren, plekken waar borden worden opgehangen, het besmeren met verf zien wij alleen niet als volkscultuur.

Denk je dat er een toenemende scepsis te bespeuren valt bij de huidige bewegingen over de overweldigende opslagmogelijkheden?

Naarmate het gemakkelijker en technisch beter is geworden, is het aantal mensen dat gebeurtenissen registreert zo toegenomen dat het moment zelf eronder verdampt, er blijft niets meer over van het ding zelf. De encensering dient voor de registratie ervan. Het heeft te maken met de sacrale handelingen die je moet verrichten om in de media terecht te komen. Je moet iets raars doen, een brood van 20 meter aanbieden, met een lijn aan een toren gaan hangen, om je bericht over een bepaalde misstand in de pers te krijgen. Latere generaties zullen zich doodlachen hoe dat functioneerde. De informatie op zich is niet van belang, er moet iets afwijkends worden opgevoerd. Deze ceremonies zijn zo diep geworteld dat ze ook gebruikt worden als men zich niet direct tot die media richt. Je moet het vergelijken met andere culturen die dansen hebben voor het uitbannen van het kwaad. De wijze van demonstreren, plekken waar borden worden opgehangen, het besmeren met verf zien wij alleen niet als volkscultuur.

Er waren in de jaren zestig niet zoveel fotografen. Nu heeft iedereen een camera bij zich. De registratie-angst die er bij sommige activisten is, vind ik irrationeel en ijdel, *kijk eens hoe belangrijk ik ben*. Het gaat haast nooit om angst voor

• pamphlets, which was something new and which never returned, and the Young Socialists also replaced their clenched fist with flowers. Then came all those young tourists visiting Amsterdam, sleeping on the Dam and in the Vondelpark, all looking for a paradise that no longer existed. For the media it is now too complex to visualise.

People organised alternative kinds of concerts, with films being mixed up together, slide projections and acts, multi-media *avant la lettre*. Throughout The Netherlands there were Provadya clubs. There were liquid projections, an 8 mm film was running and people were fiddling about on instruments, all at the same time. There were no rules for happenings, everybody could join in, truly interactive events, totally different from the neat performance art at art galleries and museums later.

The arrival of the first Sony portapacs meant a breakthrough, because you could immediately play back what you had recorded. Film was a slow process, and moreover, copies were expensive. Before the portapacs, around 1968, this problem was solved by showing rushes. An example of this is the French Film *La reprise du travail chez Wonder*, a discussion at the entrance of a battery plant at the moment when the workers went back to work after the great strike. Just one take, recorded on one reel of film, unedited. To us, this was a revelation. There had already been experiments with the medium itself, for example, at the Amsterdam Kriterion cinema during the Cinestud festival. In 1966 they showed a film made without a lens and scratched into the soundtrack. We knew about this from the Canadian artist McLaren, who painted directly onto film and went much further than action painting. This developed into expanded cinema. Towards the end of Provo, the happening left the street and moved into what was to be the forerunner of Paradiso, a derelict theatre made available by the city authorities, the Apollo Cinema in the Haarlemmerstraat. There, Remko Scha stretched pieces of string across, while I ironed law books and made a continuous drawing. Not much later, art and politics drew apart again, and ideology took over in the various camps. Maoism had great appeal for many radical Catholics, because of its anti-cultural attitude. This controversy revealed itself in disturbances at established cultural manifestations. At the same time, criticism arose of the fast developing commercialisation of alternative culture, from *High in RAI*, *Flight to Lowland Paradise* to the definitive end, the Kralingen pop festival in Rotterdam. From that time on, the discussion became mainly focused on the question of the price of tickets for the great festivals still to come. There were always groups trying to get in for free, and then the fighting starts, which is still happening today.

Who holds the copyrights from the sixties?

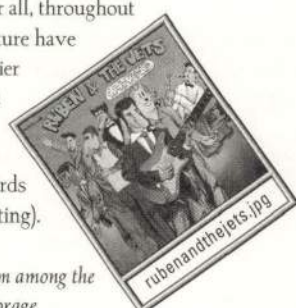
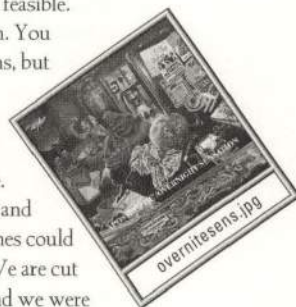
For the photos, it's the photographers, photo archives and press agencies. There is still a lot of material with the makers themselves, and also partly in archives, notably the totally inaccessible broadcasting archives of the *NOB* (Dutch Broadcasting Facilities Company). I am now working on an inventory of photos from the sixties in The Netherlands. Not as a book, because that would only hold 200 photos, but on videodisc, which can contain tens of thousands of stills. What is important to me is variety. But it is hard to get

started. The copyright has become obsolete, which is why they are fighting so hard to hold on to it. They are selling photos of people who have no say in it at all. While thanks to the 1-hour services, the volume of private photography has smoothly increased, the public photo is made impossible by copyrights. Photo agencies often charge as much as nfl.150 a piece for a photo for documentary use. So it's just not feasible.

It's a hopelessly schizophrenic situation. You cannot obtain video copies from institutions, but you can tape them free from the tv. It's a mystery to me why the broadcasting companies do not bring out their programmes on video, at a reasonable price. There are all kinds of property restrictions and falsehoods about the money that programmes could make, so that things stay on the shelves. We are cut off from a large part of our own culture, and we were already used to that from the museums, which show only about five percent of their collections. Curators, and that includes me, are prison guards who occasionally give some of their inmates an airing. We are still living in the 18th century: others are still making choices for us. The makers must be just as schizophrenic; to make a living, they have to defend their own copyright, while they have to undermine the copyright of others to make compilations. In this polity, the economy cannot admit that it is unimportant that one specific person is the maker. After all, throughout the ages, a large part of the products of culture have been compilations and refigurations of earlier expressions. Admittedly, slowly you see a kind of proliferation taking place, a de-massification of the media. From a sowing culture (broadcasting) we are moving towards an individual planting culture (narrow casting).

Do you think you can detect growing scepticism among the present movements about the overwhelming storage possibilities?

As it becomes easier and technically better, the number of people who register events is growing so fast that the moment itself evaporates into it, nothing remains of the thing itself. The staging serves the registration. It has to do with the ritualistic motions you have to go through to get into the media. You have to do something strange, come up with a 20-yard loaf of bread, hang from a tower on a lifeline, to get your message on some social evil into the press. Later generations will die of laughter thinking of the way this worked. The information itself is not important, we have to come up with a deviant performance. This ceremony is so deeply rooted that it is also being used when media coverage is not the direct goal. You can compare it to other cultures, where they have special dances to drive out evil. The difference is that we do not see the way we demonstrate, the places where we hang up our signs, our smearing things with paint, as part of our folklore.





seasontobejelly.jpg

een *Berufsverbot*. Wel speelt het natuurlijk bij het registreren van strafbare handelingen. Het aanvallen van de mensen die je registreren hoort bij het uiten van de agressiviteit. Velen associëren het onbewust met het wegnemen van je ziel, alhoewel dat per cultuur verschilt. Het rare is dus dat de hoeveelheid apparaten is toegenomen, terwijl de beperkingen steeds groter worden. Met het goedkoper worden van de registratiemogelijkheden verdwijnt de reden om het te doen.



sheikyverbout.jpg

Net als andere archieven is het iusc niet van harte begonnen met het verzamelen van materiaal uit de jaren zestig en later. Waarom zijn de archieven nog steeds bezig met de periode voor de Tweede Wereldoorlog?

De culturele bewaarinstellingen zoals musea, archieven en bibliotheken zijn altijd gebaseerd op bestaande indelingen, thematisch en geografisch. Ze houden zich bezig met het indikken van het historisch materiaal volgens conventionele criteria.

Als de maatschappij verandert zijn die gebieden niet meer zo in te delen en ontstaan er nieuwe fenomenen die niet in het beleid passen, dus wordt er niet verzameld. Ik wilde op de universiteit een afdeling die niet gebonden was aan disciplines en zich richtte op de nieuwste fenomenen. In de rijke jaren zeventig en begin tachtig heeft dat gefunctioneerd. Maar omdat mijn afdeling in de us niet binnen de heersende opdeling viel, was hij de eerste die tijdens de bezuinigingsronde sneuvelde. Terwijl allerlei historische afdelingen instandgehouden werden, werd het actualiteit- en toekomstgerichte afgeknepen. Nadat mijn collectie was overgedaan aan het iusc, herhaalt zich daar het probleem. Sociale geschiedenis is een te brede term voor dat instituut en 'internationaal' is ook wat overdreven. Men wil zich onder druk van bezuiniging beperken tot wat ik de socialistische geschiedenis zou noemen. Internationaal zijn is een probleem voor een instelling die enkel nationaal gefinancierd wordt. Waarom zou de Nederlandse regering betalen voor het veiligstellen van video's uit Argentinië?

De jaren zestig vertegenwoordigen in het beeld dat wij hebben van de twintigste eeuw een cruciale fase van verandering. Verwacht je dat er een instelling zal komen die zich daar apart op toelegt?

Al die documenten van en over een tijdperk, toegankelijk gemaakt door lijsten, kaartenbakken, computercatalogi, vormen tezamen met materiële voorzieningen als blikken, mappen, dozen en kasten en allerhande leesapparatuur een 'tijdmachine'. Latere generaties zullen hier hun interpretatie van hun verleden produceren en die weer toevoegen aan de wassende informatiestroom die in een onoverzienbare oceaan uitvloeit. De primaire informatiebronnen

van een tijd zelf zijn altijd het belangrijkste. Beschouwingen naderhand zeggen vaak meer over de tijd waarin die geschreven zijn dan over de tijd waarover ze handelen. Er is vooral afstand, distantie nodig om een tijdsbeeld samen te vatten, te verhalen, wat geschiedenis toch is. Meestal is dat afstand in tijd, soms afstand doordat een buitenstaander een verfrissende blik heeft. Verwarrend is vooral de periode kort na wat als een apart tijdperk gezien wordt, het obligate terugblikken, 10 jaar, 25 jaar geleden. Iedereen schijnt moeiteloos, met minimale raadpleging van primaire bronnen, over dat wat toch zelf meegemaakt is, of waarover een kennis zo leuk weet te vertellen, te kunnen schrijven. Een golf van oppervlakkige beschouwingen staat ons dus nu wat betreft de zestiger jaren te wachten.

Wat betreft het verzamelen over de jaren zestig zijn er bijvoorbeeld de Amerikaanse universiteitsbibliotheken met een tiental *special collection departments*, het BDIC in Nanterre, Biblioteca Feltrinelli in Milaan en Libri Prohibiti in Praag. Er zijn meer gespecialiseerde collecties op het gebied van popcultuur, vrouwenbeweging en vredesbewegingen. Op het ogenblik zijn er vele kleine archieven- en documentatiecentra. We hebben recentelijk onderzoek daarnaar gedaan en kwamen tot een schatting van 5000 archieven van enige omvang en betekenis.³

In begin jaren zeventig kwamen er al ideeën op over het universeel beschikbaar moeten zijn van informatie, die een directe link hadden met de underground zoals *The Whole Earth Catalogue* en bladen als *Radical Software*. Op de computernetwerken of onderdelen daarvan wordt vaak wel bewaard, maar zonder dat er goede plannen zijn voor de lange-termijn-conservatie van het materiaal. Het feit dat sommige documenten massaal verspreid worden over het Net, betekent nog niet dat ze later massaal worden teruggevonden. Dat geldt voor de blokdrubbijbels uit de late Middeleeuwen tot aan de pulpliteratuur van de dag van vandaag. Dit is de reden voor een nieuw project, voor een Wide Area Archive & Library (WAAAL) bij het iusc. Bedoeling is een deel van de informatie die op het Net beschikbaar is en relevant is voor de sociale geschiedenis blijvend te bewaren. Het netwerk dat als eerste in aanmerking komt is de Association for Progressive Communication (APC) en zijn voorlopers vanaf het ontstaan ervan in 1984. Het nu gekozen opslagmedium is CD-ROM, zonder dat hier per se een handeseditie van verschijnt. Conserveren betekent niet domweg downloaden van gigabytes aan informatie op een wat langer houdbare drager, het betekent ook het vinden van oplossingen voor de ontsluiting van honderdduizenden berichten, opdat de visser op deze informatieocean ook wat eetbaars in z'n netten weet te vangen. De nu bestaande gereedschappen alsarchie, gopher en veronica zijn bij deze omvang onvoldoende. Het gaat erom de traditionele methoden voor ontsluiting van informatie, middels automatische en semi-automatische methoden, toe te passen op deze enorme digitale informatiebestanden. Daarnaast zetten we een archief op van elektronische documenten over het conflict in voormalig Joegoslavië, waarvan het de bedoeling is het op CD-ROM uit te brengen. Op welke drager de ene generatie uiteindelijk haar informatie overdraagt aan de volgende, doet niet meer ter zake. We verzamelen niet langer de drager, kleitabletten, boeken of floppies, maar de informatie.

3 CATOE-project, Cataloging and Archiving the Otter Europe, een vervolp op Europe Against the Current database, verkrijgbaar bij het iusc, Cruquiusweg 31, 1019 AT Amsterdam tel. +31 20 6685866 fax +31 20 6654181



shutupnplay.jpg



sleepdirt.jpg



studiotan.jpg

• There were not so many photographers in the sixties. Now everyone carries a camera. I find some activists' fear of registration irrational and vain, *look how important I am*. It is practically never a *Berufsverbot* they are afraid of. Of course, sometimes it's fear of the registration of unlawful activities. Attacking the people who register you is part of the expression of aggression. Many people unconsciously associate registration with being robbed of their soul, although this varies from culture to culture. So the funny thing is that while the volume of equipment has increased, so have the restrictions. The cheaper the possibilities of registration, the more reason there is for it to disappear.

As with other archives, the iisg was rather reluctant to collect material from the sixties and later. Why do archives still concentrate on the period before World War II?

Cultural storage institutions, such as museums, archives and libraries, are always based on existing categorisations, both thematic and geographical. What they do is to condense historical material according to conventional criteria. When society changes, these categorisations are no longer valid and new phenomena develop which do not fit into the policies, and are therefore not collected. At the university library, I wanted a department which was not tied to disciplines but concentrated on the latest phenomena. In the prosperous seventies and the early eighties I had such a department, but because it did not fit into the traditional *ui* categorisation, it fell victim to the first round of cutbacks. While all manner of historical departments were maintained, the topical and future-oriented was nipped in the bud. After my collection was passed on to the iisg, the problem arose again. Social history is too broad a term for that institute, and 'international' is rather exaggerated too. Under the pressure of retrenchment, they are confining themselves to what I would call socialist history. Being international is a problem for an institute which is financed on a national level only. Why should the Dutch government pay for preserving videos from Argentina?

In the picture we have of the twentieth century, the sixties represent a crucial phase of change. Do you expect that one day there will be an institute which applies itself specifically to that subject?

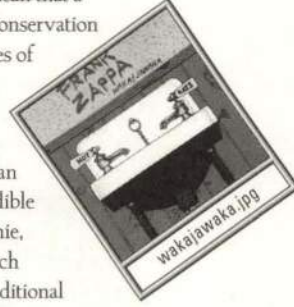
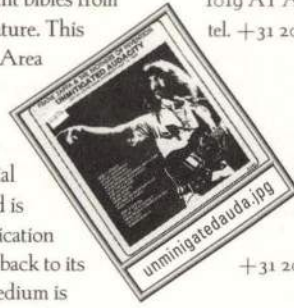
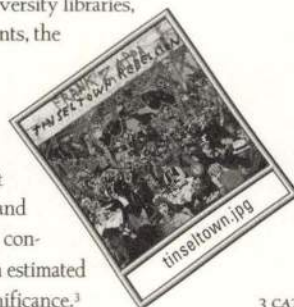
All those documents of and on an era, made accessible by lists, card-indexes, computer catalogues, together with material facilities such as tins, files, boxes and cupboards and all kinds of reading equipment, constitute a 'time machine'. This is where later generations will produce an interpretation of their past, which in turn will be added to the rising flood of information flowing out into an interminable ocean. The primary information sources from the era itself are always the most important. Retrospective reviews often reveal more about the time in which they are written than about the time they deal with. Most of all it takes detachment, distance, to summarise an era, to recount it, which is after all the essence of history. Usually it's distance in time, sometimes it's distance because an outsider has a refreshing outlook on things. Most confusing is the period shortly after what is regarded as an era in itself, the obligatory retrospection, ten years, 25 years later...

Everyone seems to be able to write effortlessly, with the minimum of consultation with primary sources, about events they have after all witnessed themselves, or about which a friend tells such amusing stories. So a wave of superficial reviews of the sixties should about now be upon us.

Institutes involved in collecting material from the sixties are, for example, the American university libraries, with about ten special collection departments, the *BDIC* in Nanterre (France), the *Biblioteca Feltrinelli* in Milan, and *Libri Prohibiti* in Prague. There are other specialised collections in the fields of pop culture, women's lib and the peace movements. At the moment there are many small archive and documentation centres. We have recently conducted a study on them and we came to an estimated 5,000 archives of some substance and significance.³

Already in the early seventies, there were ideas about the desirability of the universal accessibility of information which had a direct link with underground media such as *The Whole Earth Catalogue* and magazines such as *Radical Software*. People are storing material on computer networks or parts of them, but without well-defined plans for long-term conservation. The fact that some documents are distributed collectively on the Net still doesn't mean that they will be collectively retrieved later. This is true of the block print bibles from the late Middle Ages to today's pulp literature. This is the reason for a new project for a *Wide Area Archive & Library (WAAL)* at the iisg. Its objective is the permanent preservation of part of the information which is available on the Net and is relevant to social history. The first network to be considered is the *Association for Progressive Communication (APC)*, together with its forerunners dating back to its beginning, in 1984. The chosen storage medium is *cd-rom*, but that does not automatically mean that a commercial edition will be brought out. Conservation is more than simply downloading gigabytes of information onto a more durable carrier, it also means finding solutions for the uncovering of hundreds of thousands of messages, so that the fisherman in this ocean of information can also catch something edible in his nets. The existing tools, such as *archie*, *gopher* and *veronica*, cannot cope with such quantities. It is a matter of applying the traditional methods of imparting information to these enormous digital information pools, by means of automatic and semi-automatic methods. Moreover, we will set up an archive of electronic documents on the conflict in the former Yugoslavia, with the intention of publishing it on *cd-rom*. It is no longer important by which carrier one generation eventually passes on its information to the next. We no longer collect the carriers, clay tablets, books or floppies, just the information.

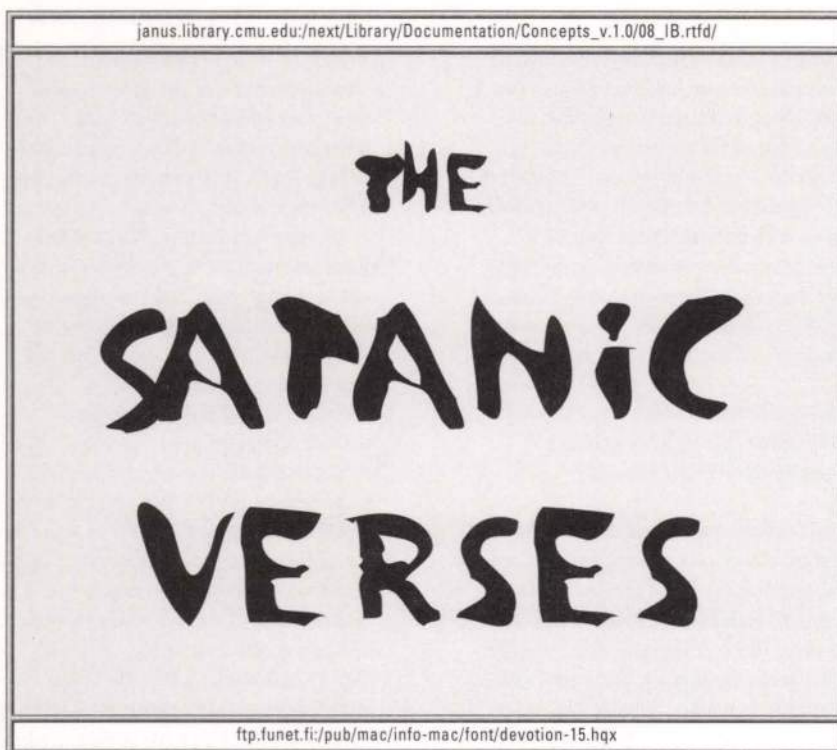
translation JIM BOEKBINDER



3 CATOE project, Cataloguing and Archiving the Other Europe, sequel to Europe Against the Current Database,

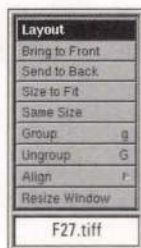
available from the iisg, Cruquiusweg 31, 1019 AT Amsterdam tel. +31 20 6685866

fax +31 20 6654181



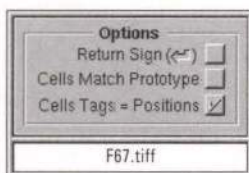
Penthiums, PowerPC chips en CD-ROMS zijn de hoofdrolspelers geworden in het multimediale spektakel. Maar wat moet je als je alleen over een Macintosh PowerBook 145 beschikt, zwart-wit, en toch aan de nieuwe mode deel wilt nemen? Nadat Paul Groot verslag deed van zijn eerdere ervaringen met de McHugh op de Classic, en Word 5 op de PowerBook, beschrijft hij nu zijn gevecht met MacroMedia's Director: *Met voldoende compressie en veel artistieke algoritmes moet je een minimal movie van De Duivelsverzen kunnen maken. Tenslotte heeft Rushdie deze roman als een tekenfilm-scenario behandeld!*

Wie met een PowerBook 145 met MacroMedia's Director op z'n schoot zit en van plan is om een minimal movie te maken, is verplicht zich de voor dit programma specifieke Lingo eigen te maken.

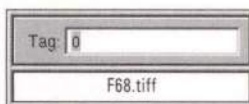


Een voor de buitenstaander eerst wat ondoorzichtige taal die bij nader inzien het jargon van de animatiefilmers weerspiegelt. Wie de multi-media induikt, is dus anima-

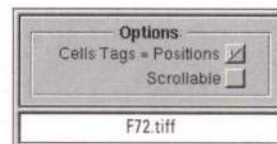
tor en moet zich verhouden met de Disney en Avery studio's.



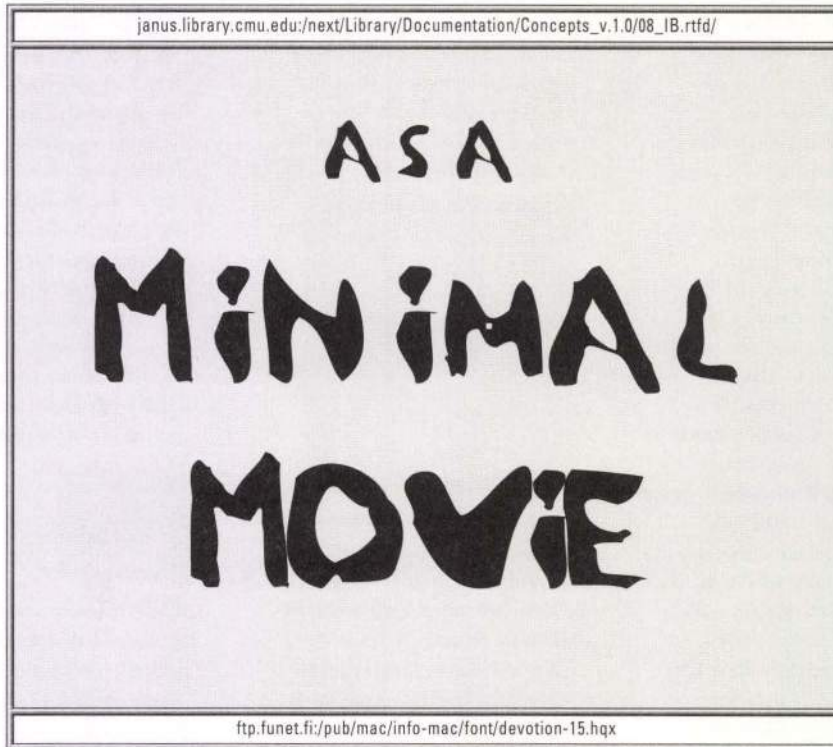
Vreemd eigenlijk voor wie de multi-mediale praktijk op een of andere manier steeds in verband bracht met de negentiende-eeuwse idee van de synesthetica, en in Huysmans roman *A Rebours* de bijbel voor de multi-media zag.



Fout dus, multi-media is niet een manier van werken waarbij de ervaringen van het ene zintuig in termen van een ander worden beschreven, het gaat erom dat alles ook letterlijk in beeld te brengen.



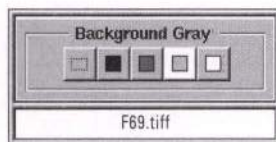
Alleen in de scripts heeft de tekst als een creatieve factor nog enige betekenis. De ontwerpers van Director hebben er nooit stil bij gestaan dat de literatuur misschien de template van de multi-mediale ervaring is. Zij hebben het vooral in de paradigmatische transformatie en interactieve interface



• Pentiums, PowerPC chips and CD-ROMS have become the stars of the multimedia spectacle. But what if all you have is a Macintosh PowerBook 145, black-and-white, and still want to take part in this new trend? After reporting on his earlier experiences with the McHugh on the Classic, and Word 5 on the PowerBook, Paul Groot now describes his struggle with MacroMedia's *Director*. *With enough compression and a lot of artistic algorithms it should be possible to make a minimal movie of*

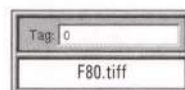
The Satanic Verses. After all, Rushdie treated this novel as a cartoon scenario!

• Whoever is holding a PowerBook 145 with MacroMedia's *Director* in his lap with the intention of making a minimal movie will be forced to learn the Lingo specific to this programme. A language which, to the outsider, is sort of opaque at first, but which on further consideration reflects the jargon of animated cartoon film makers.



So whoever plunges into multimedia is an animator and has to associate himself with the Disney and Avery studios. A strange

experience, in fact, for someone who in one way or another has always linked multimedia practice with the nineteenth-century idea of synaesthetics, and, in Huysmans' novel, *A Rebours*, saw the bible as multimedia. Mistakenly so, multi-media is not a way of working by which the experiences of one sense are described in terms of another; it is a question of literally putting it all into images.



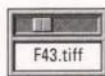
Only in the scripts does the text still have any meaning as a creative factor. It never occurred to the designers of *Director* that literature could be the ideal template of the

multimedia experience. They have focused mainly on the paradigmatic transformation and interactive interface. Film labs and cinema have become redundant; from now on you edit your film with the 'drag & drop' agility of a stamp collector. You feed your sound into the film score and put your images in temporal sequence using menu intervention.



Lingo brings coherence to the fragmentation of *Director* — a word processor, a cartoon and film studio, a sound studio and a few other facilities. Being a computer language based on

gezocht. Filmlaboratorium en bioscoop zijn voortaan overbodig, je monteert nu je film met de drag- & drop-handvaardigheid van de postzegelverzamelaar. Je schuift je geluiden in de filmscore en je zorgt ervoor dat je beelden via een menu-ingreep in een temporele sequentie gezet worden. Lingo brengt in de fragmentatie van *Director* — een tekstverwerker, een (teken)film- en geluidsstudio, en nog wat faciliteiten — samenhang. Als programmeertaal die gebaseerd is op HyperCard ontleend Lingo zijn kracht aan de syntaxis van de tekenfilm. Door middel *factories* en *subjects* maak je een movie, met een cast die bestaat uit *sprites* en *puppets*. De taal van de multi-media is, ondanks alle poëtische echo's, toch hoofdzakelijk een technische aangelegenheid. De formulering van de scripts laat geen ruimte voor twijfel. Wat niet precies geformuleerd is werkt niet.

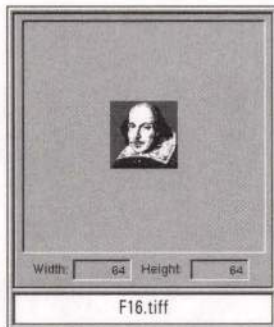


Taal wordt gebruikt als een commandostructuur, alle andere nuances van de taal gaan hier verloren. Daarom ook schiet een in Lingo ontworpen karakter hopeeloos tekort tegen een werkelijk artistieke inventie.

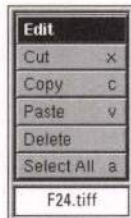
I

Puppets are sprites that you can control with Lingo scripts from anywhere in the movie (a Movie script, a Cast script, and so on). Sounds, tempos, transitions, and palettes can also be puppets. (Uit: *MacroMind Director Interactivity Manual*)
 Salman Rushdies *Duivelsverzen*, de belangrijkste roman die er na de Tweede Wereldoorlog verschenen is, is een kunstwerk waarvan je de politieke kracht zou kunnen vergelijken met Picasso's *Guernica*. Als een roman die zijn eigen stigmata in zichzelf meedraagt, groeit de kracht ervan met de jaren. Nadat het eerst als een roman gelezen en bejubeld werd, en vervolgens als een religieus schot-schrift verkeerd verstaan, gebruiken we het hier op misschien wel de meest voor de hand liggende manier. Wie *De Duivelsverzen*

leest, weet dat hij behalve een voor het lot van de schrijver opmerkelijk voorspellende tekst vooral een multimediale tekst en een scenario van een tekenfilm in handen heeft.



De roman is een 'dood' zegt Roland Barthes ergens, want hij verandert leven in lot, herinnering in bruikbaar gebeuren, en duur in een geleide en betekenisvolle tijd. Maar deze 'dood' is wel precies de plek waar Rushdies krachtigste verbeelding zich nestelt. In een simpele, in ASCII-karakters geschreven tekst van zo'n 500 bladzijden, wordt dit lot, dit gebeuren en deze tijd opnieuw leven, herinnering en duur. Wat uiteengevalen leek, krijgt opnieuw samenhang, terwijl het grijs van de vergetelheid opnieuw wordt ingekleurd.

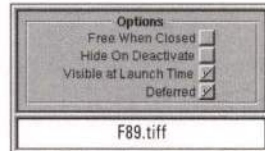


Met de uit de retorica bekende normale literaire en retorische handgrepen — artistieke algoritmen van een kracht waarbij de multi-media als idee in het niet zinken — aangevuld met de door de film, vooral de tekenfilm, aangevuurde fantasie beschrijven *De Duivelsverzen* het wedervaren van de schizofrene filmacteur Djibriel Farisja. Hij begint te denken dat hij de aartsengel Gabriël is die de profeet Mohammed teksten in-fluistert, verliest langzamerhand ieder controle over zichzelf en als zijn op holgeslagen fantasie hem steeds verder van zijn stuk brengt, pleegt hij tenslotte zelfmoord. Zijn

avonturen heeft Rushdie beschreven als een film van Steven Spielberg, niet volgens de kitsch van een *Schindler's List*, maar als in een artistiek en politiek geëngageerde *Indiana Jones*-aflevering. Het is dan niet de blanke wetenschapper die een exotische cultuur betreedt, maar omgekeerd, een van de artistieke kitsch in Bombay levende filmster die de westerse wereld ondergaat. Een onthullend portret van een cultuur, in het bijzonder de Britse koloniale cultuur in een proces van ontbinding.



De Duivelsverzen zijn als vanzelfsprekend verbonden met de geheugenkunst en de uiterst efficiënte methodieken die dat heeft opgeleverd. Al was het alleen maar omdat Mohammeds boodschap een puur verbale is, aangezien de profeet zelf zich verzette tegen het op schrift stellen ervan.



Daarom ook grenst de sfeer van de *Verzen* soms aan die van een geheugentraakt, en doet het soms even denken aan de belevenissen van Giordano Bruno als geheim agent in Londen een paar eeuwen eerder. Zowel Bruno, de hogepriester van de cult van het geheugen, als Rushdie, die bijna terloops deze sfeer aanduidt, hebben bewezen dat de geheugensystemen werkelijk bruikbaar zijn als artistieke algoritmes.

II

Hoewel niet iedereen daarmee in kan stemmen: Ludwig Wittgenstein ontkent in zijn *Tractatus logico-philosophicus (Logisch-philosophische Abhandlung)* de werkzaamheid van deze, door geheugenkunst en kabbalistische magie ontwikkelde algoritmes. Zijn simpele commentaar op al die pogingen de wereld in zo weinig mogelijk zinnen te vatten, eindigt met de verzuchting dat je over datgene

• HyperCard, Lingo derives its power from the syntax of the animated cartoon. By means of *factories* and *xobjects* you make a movie with a cast of *sprites* and *puppets*.



Despite all the poetic echoes, the language of multimedia is still mainly a technical matter. The formulation of the scripts leaves no room for doubt. What is not precisely formulated does not work. Language is used as a structure of command: all other nuances of language are lost here.



That is why a character designed in Lingo is hopelessly inadequate compared to a truly artistic invention.

I

Puppets are sprites that you can control with Lingo scripts from anywhere in the movie (a Movie script, a Cast script, and so on). Sounds, tempos, transitions, and palettes can also be puppets. (From: *MacroMind Director Interactivity Manual*)

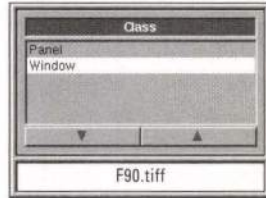


Salman Rushdie's *The Satanic Verses*, the most important novel published since World War II, is a work of art whose political power could be compared with Picasso's *Guernica*. As a novel which incorporates its own stigmata, its power grows with the years. After it had first been read and applauded as a novel and then misunderstood as a religious diatribe, we use it here in perhaps the most obvious way. Whoever reads *The Satanic Verses* realises that, apart from it being a remarkably portentous text when it comes to the author's fate, most of

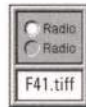
all it is a multi-media text and an animated film scenario.



The novel is a 'death', Roland Barthes said somewhere, for it turns life into fate, memory into a usable happening, and duration into guided and meaningful time.



But this 'death' is in fact precisely the spot where Rushdie's most powerful imagination nestles itself. Within a simple text written in ASCII characters, some 500 pages long this fate, this happening and this time turn once again into life, memory and duration.



What appeared to have fallen apart regains coherence, while the grey of oblivion is coloured anew. With the usual literary and rhetorical artifices — artistic algorithms with a power beside which multimedia as a concept pales into insignificance — complemented with an imagination kindled by the cinema, especially the animated cartoon, *The Satanic Verses* depict the exploits of the schizophrenic film actor Gibreel Farishta. He begins to think that he is the archangel Gabriel whispering texts into the prophet Mohammed's ear, gradually loses all control over himself. As his frenzied imagination unsettles him more and more, he ends up by committing suicide. Rushdie's description of his adventures is like a Steven Spielberg film; not the kitsch of *Schindler's List*, but more an artistic and politically committed episode of *Indiana Jones*. Here it is not the white scientist venturing into an exotic culture, but rather the other way

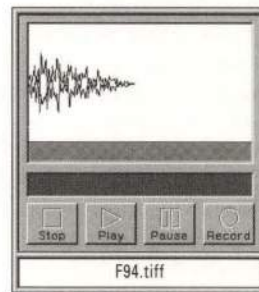
around, a film star, living off the artistic kitsch of Bombay, who is subjected to the Western world. A revealing portrait of a culture, in particular the British colonial culture in the process of decay.



The Satanic Verses are almost self-evidently connected with memory art and the extremely efficient methods this has yielded. If only because Mohammed's message is a purely verbal one, since the prophet himself refused to have it written down. This is also why the atmosphere of the *Verses* sometimes borders on that of a memory tract, and here and there even reminds us of the adventures of Giordano Bruno as a secret agent in London a few centuries earlier. Both Bruno, the high priest of the memory cult, and Rushdie, who defines this atmosphere almost casually, have proved that memory systems are actually usable as artistic algorithms.

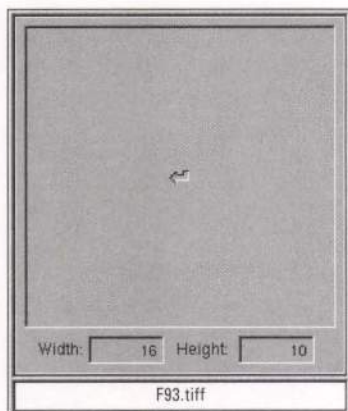
II

Although not everybody agrees with this: in his *Tractatus logico-philosophicus* (*Logisch-philosophische Abhandlung*), Ludwig Wittgenstein denies the effectiveness of these algorithms developed by memory art and cabalistic magic.



His simple comment on all these efforts to capture the world in as few sentences as possible, ends with the lamentation that we had better keep quiet about that which we cannot talk about. Apparently he lacked the artistic sensitivity we encounter in his contemporary, Rudolf Carnap. Carnap

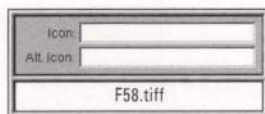
waarover je niet kunt spreken maar liever je mond moet houden.



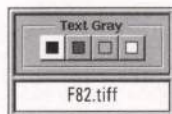
Kennelijk miste hij die artistieke gevoeligheid die je bij zijn tijdgenoot Rudolf Carnap wel aantreft.



Deze beschrijft het ideale artistieke model in zijn *Die Logische Aufbau der Welt*, dat een briljante visuele opzet voor een outline van een film is. Het bewijst dat je het oneindig aantal werelden die er in de werkelijkheid te ontwikkelen zijn, in een betrekkelijk overzichtelijke model kunt comprimeren.

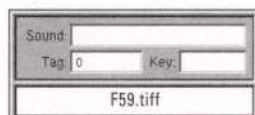


Dus de ideale tool voor MacroMedia's *Director* op de PowerBook om letters en leestekens via toepassingen van de Béziercurven (maar net zo goed via toevallige vertekeningen en verkeerde lezingen) in pictogrammen om te zetten. Zoals ook de visuele voorstellingen van het klassieke geheugensysteem, die een opvallende gelijkenis vertonen met de logische en fysieke indeling van een harde schijf, aan de spreadsheet-achtige gedaante van de *Director*-score gewaagd zijn.

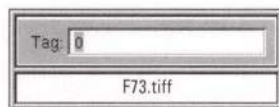


Een beeld van de herinnering als een verrijnd instrumentarium dat Giordano Bruno's vraag *who is that shadow walking beside me* be-

antwoordt met een schaduw die niet náást, maar in de eigen textuur gevat ligt. Zo ontwikkel je een mechanische opslag, een efficiënt driedimensionaal opbergsysteem, door middel van een fractale oplossing, of zelfs een die aan de zichtbaarheid voorbijgaat. Maar zolang deze tools nog niet in *Director* geprogrammeerd zijn, moeten we genoegen nemen met een conceptuele navigator. Geen 'mind machine' die erin slaagt het werk van de menselijke geest door middel van mechanische middelen uit te voeren, maar een die artistieke algoritmen in het script kan verwerken, van de literaire metaforen en metamorfosen tot de filmische trucs en clichés als Hitchcocks' *MacGuffins* (*it's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands*).



Al deze artistieke algoritmen liggen voor het oprapen. De vraag is hoogstens hoe ze in de Lingo van *Director* te verwerken, hoe de computer een taal te laten spreken die niet alleen naar de bestaande voorbeelden kijkt, maar zichzelf ook nieuwe aan kan leren. Die nieuwe instructies uit andere kan ontwikkelen, die subexpressies van de ene instructie ook zonder problemen naar een andere kan brengen via een proces van trial & error, met iedere uitdrukking als argument voor een andere uitdrukking. Geen overlevingsstrategieën via variabelen in series zoals bij de gebruikelijke genetische algoritmen, waar in de beste traditie van *Survival of the Fittest* de metafoor van Darwins natuurlijke selectie en evolutie gebruikelijk is.



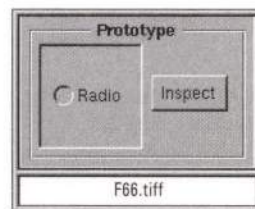
Nee, je zou de modellen moeten omwerken naar een artistieke 'autistische' sfeer: mentaal, en veeleer suïcidaal. Om een op de menselijke verbeelding gericht theoretisch en artistiek conceptueel model te kweken dat werkelijk werkt.

III

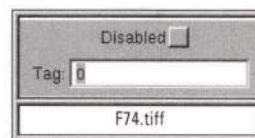
De Duivelsverzen is per se een tekenfilmscript. Het is zo precies geschreven dat je zonder veel verdere aanwijzingen het boek op het bureau van een tekenstudio achter kunt laten. Iedere scène is er uitvoerig in beschreven, alle gedaanteverwisselingen zijn exact geregistreerd, ieder effect heeft een uitgewerkte opzet. Natuurlijk kun je erover twisten of de hoofdrolspelers, die eigenlijk samen één enkele persoon zijn — twee kanten van een gecompliceerde persoonlijkheid, de engel en de duivel — meer op een Disney of een Avery karakter lijken. Op beide dus.



Je geeft de engel, Djibriel Farisja, een suikerzoet Bambi-fantasie-masker, en de duivel, Saladin Chamcha, dat van Duffy Duck.



Of nog eigentijdser, Gabriel is Stimpy, en Satan is Ren. Ze hebben eenzelfde moderne extremitéit als deze beide comickarakters van John K. die, voorbij aan de grenzen van de klassieke tekenfilm, pas bestaan als ze metamorfoserén.

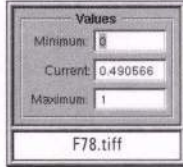


Hun existentie is de metamorfose, alleen gedaanteverwisselend bestaan ze, hun grondvorm is niet bekend. Dat is precies ook de existentiële gestalte van Djibriel & Saladin.



In Rushdies scenario zijn de special effects al nauwkeurig

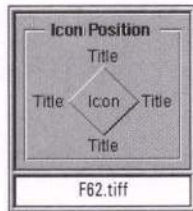
• describes the ideal artistic model in *Die Logische Aufbau der Welt* (The Logical Build-Up of the World), which is a brilliant visual set-up for the outline of a movie. It proves that you can condense the infinite number of worlds which can be developed in reality into a relatively well-ordered model.



The ideal tool for MacroMedia's *Director* on the PowerBook to convert letters and punctuation marks through applications of the Bézier curves (but just as easily via accidental distortions and incorrect readings) into pictographs.



In the same way as the visual representations of the classic memory systems, which bear a striking resemblance to the logical and physical arrangement of a hard disk, are well matched with the spreadsheet-like form of the *Director* score. An image of the memory as a sophisticated apparatus which answers Giordano Bruno's question *who is that shadow walking beside me* with a shadow not *beside*, but contained *within* its own texture.



Thus you could develop a mechanical storage device, an efficient three-dimensional filing system, by means of a fractal solution, or even one that goes beyond perceptibility. But until these tools have been programmed into *Director*, we will have to make do with a conceptual navigator. No 'mind machine' which manages to carry

out the work of the human mind by means of mechanical devices, but rather one that can absorb artistic algorithms into the script, from literary metaphors and metamorphoses to cinematic tricks and clichés such as Hitchcocks' *MacGuffins* (it's an apparatus for trapping lions in the Scottish Highlands).



All these artistic algorithms are there for the taking. The only problem is how to incorporate them into the Lingo of *Director*, how to make the computer speak a language which not only observes the existing examples, but can also teach itself new ones. One that can develop new instructions from other ones, which can effortlessly transfer sub expressions from one instruction to another through a process of trial & error, with each expression as an argument for another. No survival strategies through variables in a series, as with the usual genetic algorithms where it is customary to apply the metaphor of Darwin's natural selection and evolution, in the best tradition of *Survival of the Fittest*.



No, you would have to refashion the models towards an artistic 'autistic' atmosphere: mental, and suicidal, rather. To cultivate a theoretical and artistic conceptual model, aimed at the human imagination, that really works.

III

The Satanic Verses is intrinsically a cartoon script. It was written so precisely that you could leave the book at the office of a cartoon studio without further directions.



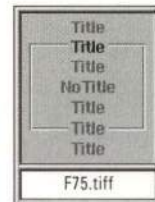
Each scene is described in detail, every transformation accurately defined, each effect has a well thought-out plan. Of course it is disputable whether the leading roles, who in fact together form a single person — two sides of a complex personality, the angel and the devil — resemble a Disney or rather an Avery character.



Both, in fact. You give the angel, Gibreel Farishta, a sugary Bambi-fantasy mask, and turn the devil, Saladin Chamcha, into more of a Daffy Duck. Or even more contemporary, Gabriel is Stimpy, and Satan is Ren. They have the same modern extremeness as John K.'s comic characters, who, beyond the limitations of classic animation, only exist when they metamorphose. Their existence is the metamorphosis, they only exist in a state of transformation, their basic form is unknown. And that is precisely the existential shape of Gibreel & Saladin.

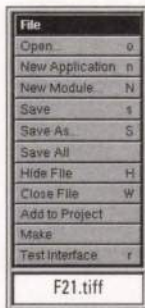


In Rushdie's scenario, the special effects have been worked out meticulously. The exploding, whizzing, skid-sliding and otherwise impossibly acrobatic figurations typical of the cartoon are the norm here. These are the impossible characters of the animated cartoon, where the horns of the devil and those of the jealous husband melt into each other.

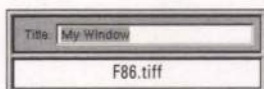


As with the classical Moses figures, they literally appear on Saladin Chamcha's skull as the impossible loops we know from the world of art and science, from logic and Gestalt theory. Gibreel is that flat reptile locked into

uitgewerkt. De voor een tekenfilm zo karakteristieke naar alle kanten exploderende, wegzoefende, doorschietende en anderszins onmogelijke acrobatische figuraties zijn hier schering en inslag. Het zijn de onmogelijke figuren van de tekenfilm, waarbij de hoorntjes van de duivel en die van de jaloeerse echtgenoot in elkaar overgaan: letterlijk, als bij de klassieke Mozesfiguren, verschijnen ze op de schedel van Saladin Chamcha als de onmogelijke lussen die we kennen uit de wereld van kunst en wetenschap, uit de logica en de Gestalttheorie. Djibriel is dat platte reptiel dat opgesloten zit in Eschers ets en voor een rondje in de echte wereld, driedimensionaal wordt. Saladin, die enige tijd onder veel stinkende zwavelgeuren als de duivel manifest wordt, is als Lars Eyssens zelfportret dat als een ets op een minimaal stukje metaal door het leven gaat en onder de elektronenbioscoop via ionenwolken, moleculaire sferen en atomaire deeltjes in digitale waarden ingepixeld tot leven komt.



Wil je deze logische modulen als onderdelen laten functioneren in een aangepaste Lingo voor de PowerBook, dan heb je meer dan alleen de conceptuele reshuffles van de specifieke zintuiglijke ervaringen nodig. Maar over welke algoritmes spreken we dan?

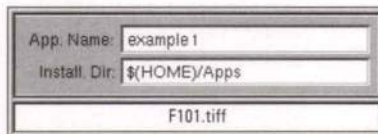


De akoestische, bijvoorbeeld. Saladin Chamcha verdiende eens zijn geld als 'de Man met de Duizend-en-een-Stemmen'. Als je wilde weten hoe je als ketchupflus in een televisiespot moest praten, als je aarzelde over de ideale stem voor je knisperige

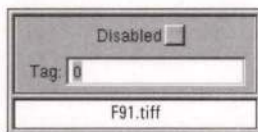
knoflookzoutjes, dan was hij je man. Dat is dus de suggestie van een stem die een beeld geeft van de voortdurende roddel en de schijnheilige vroomheid die in praatjes, aantijgingen en vermoedens gestalte krijgt in Mekka, Londen en Bombay... En geeft aan hoe op de filmset, links achter, Gabriels stem echoot, of hoe het interieur van Chamcha's kamer weerklinkt door een achter een krant geslaakte verzuchting. Niet de 'echte' stem van Saladin, die zou veel te veel schijfruimte eisen, maar een tekstscript als een commentaar en annotatie op de tekst van Rushdie.



Niet door letterlijk de stem van dit knoflookzoutje te nemen, maar door de akoestische effecten ervan te beschrijven.

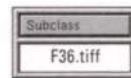


Bij een echte tekenfilmadaptatie is het nodig de precieze aanwijzingen van Rushdie te volgen. Van het begin van Gabriels tuimeling omlaag (*Djibriel, de onweluidende solist, dartelde onder het zingen van spontane ghazelen in het maanlicht, zwom vlinderslag en schoolslag door de lucht, balde zich, spreidde armen en benen tegen de bijna-oneindigheid van de bijna-zonsopgang, nam (klimmend en hijgend) heraldische houdingen aan, stelde luchthartigheid tegenover zwaartekracht*) tot aan de laatste pagina's (*Djibriel nam het deksel van Changez Chamchawala's wonderbare lamp en liet het kletterend op de grond vallen*) zit je middenin de tekenfilm.

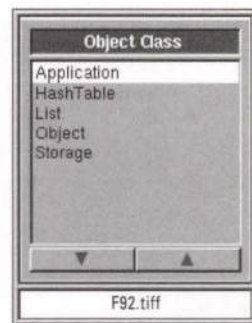


Maar voor de minimal movie op de PowerBook 145 heb je een adaptatie nodig. En als je dat dan

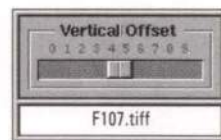
toch in de hallucinerende sfeer wilt houden, dan verdient misschien een simpele oplossing de voorkeur.



De nawerking van een fotoflits op zijn door pilgebruik extra gevoelige ogen bracht de Britse filmer Derek Jarman op het idee een film te maken die over een enkele kleur, blauw, zou gaan.



De hallucinerende werking deed hem denken aan de blauwe leegte van de schilderijen van Yves Klein. In zijn ogen letterlijk een boven de solide geometrie van de menselijke beperkingen uitstijgend blauw, immers een blauw dat hem van zijn lijdende persoonlijkheid kon bevrijden. Een blauw dat tot zijn artistieke testament werd in *Blue*, een film in een enkele kleur, waar het scherm niets dan een egale blauwe kleur toont. De kijker staart naar het blauw, het enige dat hij kan doen is via de ingesproken geluidsband zijn eigen beeldende fantasie aan het werk te zetten.

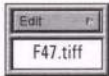


Multimediale magie: *if the doors of perception were cleansed then everything would be seen as it is.*

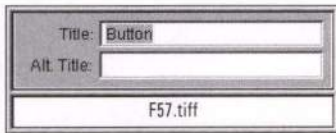


Die inventie nemen we hier over en breiden hem uit: hier moet een simpel zwart-wit kanaal het blauw eenvoudigweg suggereren, een virtueel blauw dat door een enkel Lingo-commando

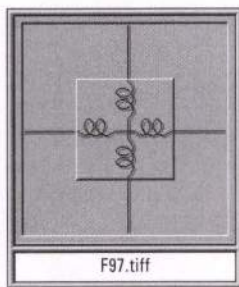
• Escher's etching, which becomes three-dimensional for a trip into the real world. Saladin, who, amidst an awful stench of sulphurous fumes, temporarily manifests himself as the devil, is like Lars Eysen's self-portrait going though life as an etching on a minimal piece of metal and coming alive, pixelated into digital values under the electron bioscope via ion clouds, molecular spheres and atomic particles.



If you want to make these logical modules function as components in a lingo adapted for the PowerBook, you will need more than just the conceptual reshuffles of the specific sensory perceptions. But what kinds of algorithm are we talking about?

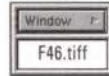


The acoustic kind, for example. Saladin Chamcha once earned a living as 'the Man with A-Thousand-and-One-Voices'. If you wanted to know how to talk as a ketchup bottle in a tv ad, if you were in doubt about the ideal voice for your crispy garlic snacks, he was your man. So this is the suggestion of a voice illustrating the constant gossip and hypocritical piousness which takes shape in rumours, slander and suspicions in Mecca, London and Bombay...



And it indicates how on the set, at the back left, Gabriel's voice is echoing, or how the interior of Chamcha's room resounds with a heaving sigh behind a newspaper.

Not Saladin's 'real' voice — that would take up too much writing space — but a text script which turns the movie into a 'silent sound movie', as a comment and annotation on Rushdie's text. Not by literally using the voice of the garlic snack, but by describing its acoustic effects.

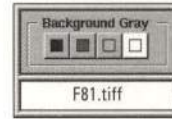


The maker of a real animated film adaptation has to follow Rushdie's precise instructions. From the beginning of Gabriel's tumbling down (*Gibreel, the tuneless soloist, had been cavorting in moonlight as he sang his impromptu gazal, swimming in air, butterfly-stroke, breast-stroke, bunching himself into a ball, spreadeagling himself against the almost-infinity of the almost-dawn, adopting heraldic postures, rampant, couchant, pitting levity against gravity*) to the final pages (*Gibreel took the lid off the wonderful lamp of Changez Chamchawala and let it fall clattering to the floor*) you are right in the middle of a cartoon. But you need an adaptation for the minimal movie on the PowerBook 145. And if you want to keep it in the hallucinating atmosphere anyway, a simple solution might perhaps be best.

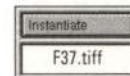


The after image of a camera flash in his eyes, made hypersensitive by the drugs he was taking, inspired British film maker Derek Jarman to make a film about a single colour, blue. The hallucinating effect reminded him of the blue emptiness of Yves Klein's paintings. In his eyes, literally a blue rising above the solid geometry of human limitations, indeed, a blue which could free him from his suffering personality. A blue which became his artistic testament in *Blue*, a film in a single colour, in which the screen shows nothing but a uniform blue colour. The viewer stares at the blue, the only thing he can do is to arouse his own visual imagination with the help

of the words from the sound track.



Multi-media magic: *if the doors of perception were cleansed then everything would be seen as it is*. We adopt this invention for our film, and expand on it: here, a simple black-and-white channel must simply suggest the blue, a virtual blue which can be retrieved by a single Lingo command. Blue which is the colour of the sublime as well as of the sentimental. Blue and its symbolic associations are the basis of our sublime experiences. This blue sometimes dims as in a dark mirror — when the limits of visibility vanish into a painful blue — but sometimes this blue turns into the blinding light of the eye of God. Jarman begins his film with the words *You say to the boy: Open your eyes*. But what is then the colour of Gabriel's eyes? — to answer the question is to produce kitsch. The blue of cinematic transparency is the blue of the movie: *blue is the universal love in which man bathes — it is the terrestrial paradise*.



Rushdie's text has multimedia dimensions which turn Gabriel & Chamcha into a single present-day character. This character, from the very beginning an anonymous puppet, can simply be incorporated as a movable sprite into the compression and expansion of the digital material (*expanding, inflating, heating, zipping & compressing, deflating, icing, unzipping*). The models of the three-dimensional and the fractal compression constitute his equipment. With Rushdie's idiosyncrasies as undocumented resources for artistic use in the Lingo.

IV

Suicides are ideal for a minimal movie. They can help you to end it at a moment when the claim on the memory becomes to great.

continues on page 40, third column

opgeroepen kan worden. Blauw dat de kleur van zowel het sublieme als het sentimentele is. Blauw en de symbolische lading ervan is de basis voor onze sublieme ervaringen. Dit blauw verduistert soms als in een donkere spiegel — als de grens van de zichtbaarheid verloren gaat in een smartelijk blauw —, maar soms gaat dit blauw over in het verblindende licht van de blik van God. *You say to the boy: Open your eyes*, begint Jarman zijn film. Maar wat voor kleur ogen heeft Gabriel eigenlijk? — de vraag beantwoorden is kitsch produceren. Het blauw van de filmische transparantie is het blauw van de movie: *blue is the universal love in which man bathes — it is the terrestrial paradise*.



Rushdies tekst bezit de multimediale dimensies die Gabriel & Chamcha tot één enkel hedendaags karakter maken. Dit romanpersonage, van den beginne al een *anonymous puppet*, kan als een *moveable sprite* zo opgenomen worden in de compressie en expansie van het digitale materiaal (*expanding, inflating, heating, zipping & compressing, deflating, icing, unzipping*).

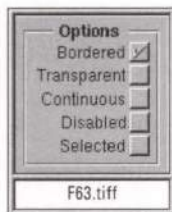


De modellen van de driedimensionale en de fractale compressie vormen zijn uitrusting. En daarbij zijn Rushdies idiosyncrasieën als ongedocumenteerde resources voor artistiek gebruik in de Lingo.

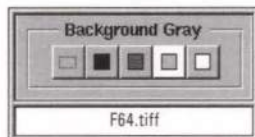
IV

Zelfmoorden zijn ideaal voor een minimal movie. Zo kun je ze afbreken op het ogenblik dat er een te grote aanspraak op het geheugen gedaan wordt. *Een buurman zag de flits van het kruut en hoorde het*

shot; maar omdat alles in diepe rust bleef schonk hij er geen aandacht aan, schrijft Goethe nadat Werther het pistool tegen zijn slaaf heeft gezet. Bij Rushdie lezen we: *Toen stopte Djibriel, nog voor Salahoeddin een vinger kon uitsteken, vliegensvlug de loop van de revolver in zijn mond; en schoot; en was vrij*. Anders dan bij Goethe waar Charlotte, zijn onmogelijke liefde, Werther zelf het pistool aanreikt, is het bij Gabriel een revolver die hij in de lamp van Alladin heeft verborgen. Gabriel doodt daarmee de *sprite* en de *puppet* die hem van binnenuit kwelen. Er verscheen een angstwekkende djinnie van monsterachtige grootte, herinnerde Salahoeddin zich. *Wat wenst u? Ik ben de slaaf van wie de lamp bezit*.

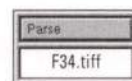


De uiteindelijke zelfmoord wordt voor *De Duivelsverzen* (the movie) aangepast aan een digitale sfeer. Het revolverschot wordt vervangen door een explosie die een digitaal einde maakt aan Gabriels leven, en tegelijkertijd aan de movie zelf. De djinnie transformeert het pistool naar een portret van Djibriel op een Kodak foto-cd, met in de minst-significante van iedere van de 24 bits van de rode, groene en blauwe kleur een geheime boodschap in de afbeelding van het door rode adertjes doorzeefde oogwit. Als we zijn portret willen downloaden is er geen waarschuwing 'onvoldoende geheugen' voorhanden. Als een bombrief die je opent is de djinnie die uit de fles verschijnt.

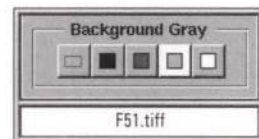


Wie kan uitmaken of dit plotseling oplichtende blauw de beelden reflecteert, transparant is, of misschien de drager is van de beelden zelf? Een goed ogenblik om de movie te laten crashen.

continued from page 39
 • *A neighbour saw the flash of gunpowder and heard the shot; but because everything remained totally quiet he did not pay it any attention*, writes Goethe after Werther put the pistol to his temple. With Rushdie we read: *Then very quickly, before Salahuiddin could move a finger, Gibreel put the barrel of the gun into his own mouth; and pulled the trigger; and was free*. Unlike Goethe, where Charlotte, his impossible love, hands Werther the pistol herself, with Gabriel it is a revolver he has hidden in Aladdin's lamp. Gabriel uses it to kill the sprite and the puppet which torture him from inside. A fearsome genie of monstrous stature appeared, Salahuiddin remembered. *What is your wish? I am the slave of him who holds the lamp!*

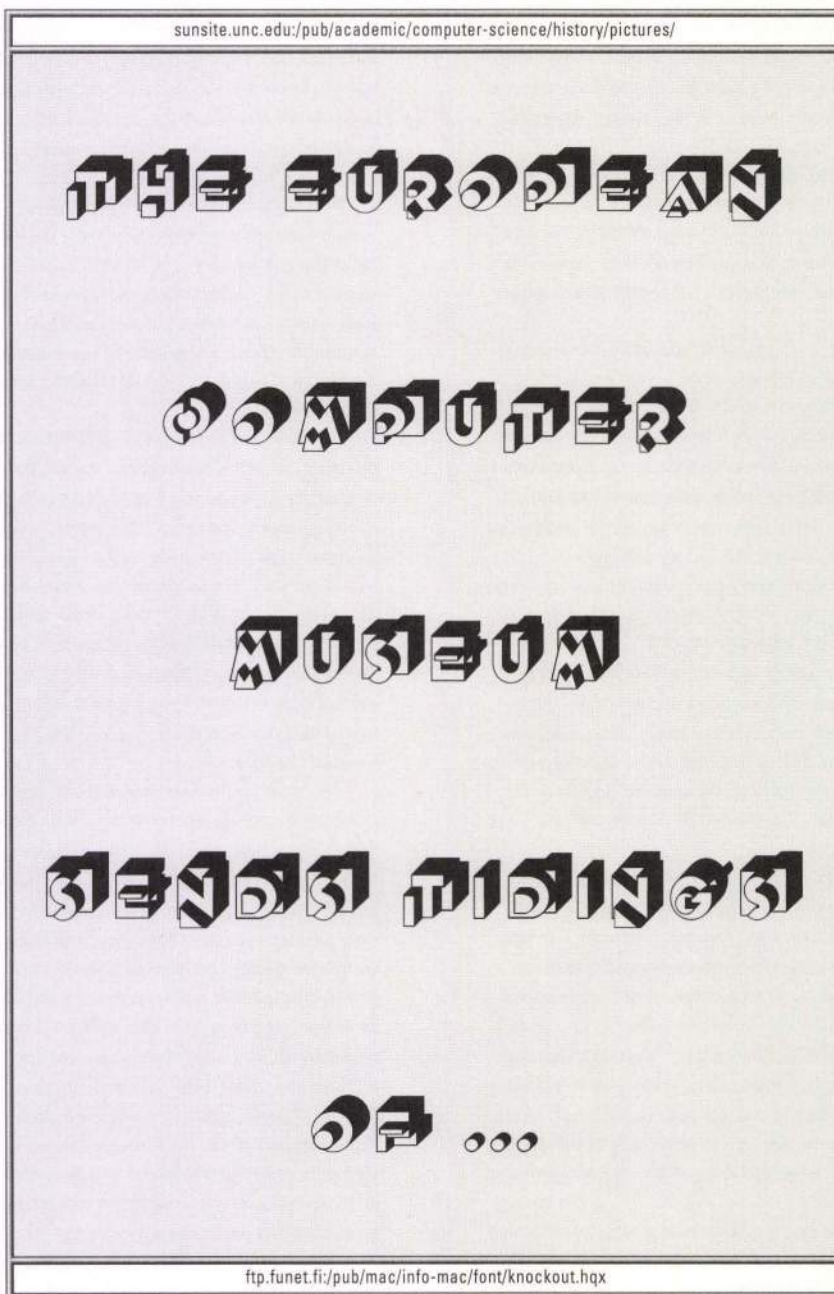


In *The Satanic Verses* (the movie), the final suicide is adapted to a digital atmosphere. The gun shot is replaced by an explosion which brings Gabriel's life, and at the same time the movie itself, to a digital end. The genie transforms the pistol into a portrait of Gibreel on a Kodak photo cd with, in the least significant of each of the 24 bits of the red, green and blue colours, a secret message within the image of the white of an eye streaked with red veins is hidden. When we try to download his portrait, there is no message indicating 'insufficient memory'. The genie coming out of the lamp is like a letter bomb being opened.



Who can tell whether this suddenly flashing blue reflects the images, is transparent, or perhaps the bearer of the images themselves? A perfect moment to let the movie crash.

translation OLIVIER/WYLIE



Door *Jurassic Parc* hebben we de dinosaurussen teruggekregen. Maanden voor de film was in het Duitse Hildesheim al een belangrijke tentoonstelling van deze veteranen van de oertijd. Wat is er zo fascinerend aan deze dieren? Is het hun onvoorstelbare omvang, de lomtheid van de natuur of louter plezier aan onze eigen fantasie?

• *Jurassic Park* has returned the dinosaurs to us. Some months ago there was an exhibition of these veterans of primeval time in the German town Hildesheim, one which could not be missed. What is so fascinating about them? Is it their inconceivable size, the roughness of nature or the pure pleasure of our own fantasy?

Voor mij staat een kleine dino van pluche. Hij kijkt me veelzeggend aan met zijn knoopoogjes. De televisie staat op mrv en de computer hult me met zijn monotone geruis in een wolk, ik droom weg, de Stille Zuidzee, de verlokkingen van het leven.

Surfen over het oppervlak van een hyperverfijnd netwerk, door galactische dataruimten glijdend, bewapend met een siliciumlans. Raak ik daarmee de dingen aan die om me heen wervelen, dan sta ik midden in een kleurenwaterval en kan ik, losgekomen uit de tijdruimte, opgaan in fantasiebeelden.

Ooit nagedacht over gebruik en doel van sportscholen? Op zoek naar een hotel in Hannover struikelde ik quasi toevallig over zo'n smederij van de lichaamscultuur en snoof ik de damp op van de machinemensen. Daarbij verging me de lust om verder te zoeken naar het plezier. Ik kreeg een rauwe, laffe smaak in mijn mond: koud en wreed was deze omgeving van een wereld die bestond uit machines en staal, zonder data en netwerken.

Wat vindt ons mensen nog op? Moeten we ons begraven onder steeds meer werk, zodat we niet meer kunnen herkennen waar het werkelijk om gaat?

Ik adem op de droom van de zwevende datatechniek. Hoverende computers herrangschikken zich in telkens nieuwe vormen en modellen, bouwwerken in ruimte en tijd. De fitnessclub heb ik ingeruild tegen het megacomputertransport en zwevende reken capaciteit is soms reëler dan wat er dagelijks zoal over de beeldschermen van deze aarde flakkert.

Het was op een avond ergens in Saarland. Aangekomen na een lange zoektocht in een stadje met een onuitsprekelijke naam. We waren onderweg in opdracht van het museum (we hebben het patent op goed geluk). Ditmaal zou er een kleine IBM op ons staan te wachten. Nadat we hem onder een berg planken en andere troep vandaan hadden weten te halen, bleek het een showmodel te zijn.

Hij keek ons aan met wonderschone ogen en ik kon letterlijk horen hoe hij ons smeekte deze ordinaire plaats eindelijk te mogen verlaten. Op dat moment wist hij nog niet of zijn nieuwe thuis werkelijk beter zou zijn. Het leven zit vol verrassingen.

Maar wat moet je doen als je maar met z'n tweeën bent, de computer ongeveer 400 kg weegt en je hem over een rand van 50 cm hoogte in de achterbak van een bestelwagen moet zien te manoeuvreren?

We veranderen van land. Midden op het hoogland in de Himalaja zitten twee monniken, onbeweeglijk in diepe meditatie verzonken, omgeven door een adembenemende schoonheid. Ze strijden om kracht en verlichting.

Wat moet je eigenlijk volgens hen doen als je je ogen weer opendoet en vaststelt dat we in werkelijkheid in Saarland zijn en dat dit ding, ons mooie showmodel, zich nog altijd geen millimeter van zijn plaats heeft bewogen? Een balk, een takel en niet teveel nadenken over wat je op het punt staat te gaan doen.

Hij zweefde echt. Het was een verheffend gevoel en trots kunnen we nu zeggen: *Opnieuw een exemplaar in onze collectie die van ... tot ... reikt.*

Alles is duidelijk, sportschool de groeten. Het gaat ook zonder.

Ondertussen is ons idee, dat ooit is ontstaan uit het verlangen muziek te gaan maken, uitgegroeid tot een

onoverzienbare brommende berg blik, plaat en draden. Help ons, zijn we nog te redden? We drijven nu zelf, gevangen in het net van de systemen, in de datakelder van onze universiteit. Ruimte is het trefwoord. Verkiezingsleus van 1994: werkloze computer zoekt... of: ook computers hebben recht op oudedagverzorging.

Wat heeft ons museum nu eigenlijk echt om het lijf? Vindt u grafische programma's van Mandelbrot-verzamelingen ook kitscherig of hoort u bij de generatie die zich slaplacht over oude computers? Iedereen is bij ons welkom, cynici, liefhebbers van omslachtige programma's, mensen die gewoon een, in de tijd gezien nieuw of al lang weer verouderd terrein van de computergeschiedenis willen betreden.

Wij proberen ze in leven te houden, de dino's van de moderne tijd, een klein fragment uit het verleden van onze maatschappij. Ik zou van mezelf nooit beweren dat ik met alle apparaten kan omgaan. Wat mij fascineert is dat het daadwerkelijk mogelijk was zulke ingewikkelde apparaten te bouwen en dat er daadwerkelijk mensen hebben bestaan die in staat waren daar dagelijks mee te werken.

De computerkids liggen ongetwijfeld krom van het lachen over zoveel nostalgie, maar je krijgt er al wat meer eerbied voor als zo'n computer werkelijk wordt aangesloten op het (elektriciteits-)net en gelijktijdig meer dan 200 terminals bedient.

Wij willen een museum maken om vast te pakken, te experimenteren, spelen, verbazen. We zijn nog niet erg ver op deze lange weg. Momenteel zijn we gevestigd op het terrein van de kleine universiteit van Hildesheim. Ons keldergewelf is niet groot genoeg, zodat we een aantal van onze mooiste apparaten buiten gebruik hebben moeten opslaan bij een firma in Hannover, warm en droog. We zoeken naar een ruimte in de omgeving van Hildesheim, of beter nog van Hannover. We zullen ons in ieder geval snel aan het Net vastklemmen om voor alle datasurfers bereikbaar te worden. Het is allemaal nogal ingewikkeld wat we van plan zijn, maar als veel mensen helpen is het te doen. Het gaat er niet om het zoveelste bolwerk in het gevestigde museumlandschap te bouwen, onze data moeten actief en tastbaar zijn, de esthetiek van de oude computers moet voor iedereen zichtbaar worden.

Een zwaartepunt in het museum zal worden gevormd door vroegere grafische programma's, slowscan-procédés, eventueel de verbinding tussen computer en 16 mm-film en de postproductie van videobeelden. Ons aanvankelijk plezier in de muziek zijn we natuurlijk niet vergeten. Computergegenerateerde muziek en door computers ondersteunde performances moeten in het museum ontwikkeld gaan worden en de weg naar de openbaarheid vinden.

Waar in de nieuwe musea wordt de snelheid werkelijk op waarde geschat? Geen bereik van de techniek verouderd zo snel als computertechnologie. Computers willen gebruikt worden, alleen zo vervullen ze hun functie. Ons museum bevindt zich ergens tussen design, esthetiek en technologische overdracht. Op de weg naar de digitaliteit heeft de mensheid pas een kleine stap gedaan. De mogelijkheden van een normale computergebruiker zijn nog lang niet uitgeput. Wij willen laten zien wat er tot nu toe mogelijk was, we bevinden ons midden in een ontwikkeling.

Verbind alles met alles en je begrijpt de toekomst.
(Negroponte, directeur MIT Media Lab)

• In front of me is a little, soft, toy dinosaur, looking at me meaningfully with its stud-eyes. MTV is on TV and the computer is beclouding me with its monotonous murmuring. I begin to dream of the South Seas and life's temptations.

Surfing on a hyper-interlaced surface, gliding across galactic data planes armed with a silicone lance. When I touch the objects whirling around me with my lance I find myself placed in the middle of coloured cascades and, removed from time-space, I am able to abandon myself to phantasmagoria.

Have you ever thought about the use of and sense in fitness studios? While looking for a hotel in Hanover, I stumbled by chance across such a forge of physical training, and found myself drawn in by the steam of the machine-people. Any desire I had in further searching for pleasure was soon gone. The taste in my mouth was rough and stale: this environment of machine and steel, without data and networks, was cold and cruel.

What is left to stimulate man these days? Do we always have to cover ourselves with even more work, with the result that we fail to recognise the essential?

I dream the dream of hovering data technology. Hovering computers arrange themselves in ever new shapes and patterns, objects in space and time. I have exchanged the fitness studio for mainframe transportation, and hovering computers are sometimes more real than anything which flickers daily across the screens of this earth.

One evening we found ourselves somewhere in the Saarland region, arriving after a long search at a place with an unpronounceable name. We had again been sent out on behalf of the museum (we have the licence for soldering), and this time it was a small IBM which was awaiting us. It turned out, after we had first found it under a heap of planks and other detritus, to be a special model.

It made wonderful eyes at us, and I could practically hear it imploring us to finally get it out of this offensive place. At the same time it did not know if its new home would really be a better one. Life is indeed full of surprises. But what do you do when there are only two of you and the computer weighs around 400 kg and has to be manoeuvred over a height of 50 cm into a van?

Let us change country. In the middle of the Himalayan plateau, two monks are sitting motionless, immersed in deep meditation, surrounded by breath-taking beauty. They are struggling for strength and enlightenment.

But what should one do in their view when one opens ones eyes again to discover that we are in reality in the Saarland and that this thing, our wonderful special model, still hasn't moved one millimetre from its spot? A beam, a block and tackle and just try not to think too much about what you are about to do.

It really was hovering. It was an elevating feeling and we can now say proudly: *One more in our collection ranging from ... to ...*

The case is clear: so-long fitness studio. We can manage without.

Meanwhile our idea, which emerged originally from the desire to make music, has grown into a vast,

humming pile of metal plates, sheets, bars and wires. Help — are we past saving? We are now ourselves drifting in the network of systems captured in the data cellar of our university. Space is the cue. Election slogan 1994: unemployed computer looking for ... or: computers also have a right to be cared for in their old age.

But what is there really about our museum? Do you too find Mandelbrot graphics kitschy, or are you one of the generation that dies laughing at old calculators? Everyone is welcome here: cynics, friends of elaborate programmes, those who would simply like to enter a new, but temporally outdated territory of computer history.

We are attempting to keep them alive, these modern-age dinosaurs, a small excerpt from the transit-oriness of our society. I would never claim to know how to handle every apparatus. I am fascinated by the fact that it was actually possible to build such complex machines, and that there are indeed people who could work with them every day.

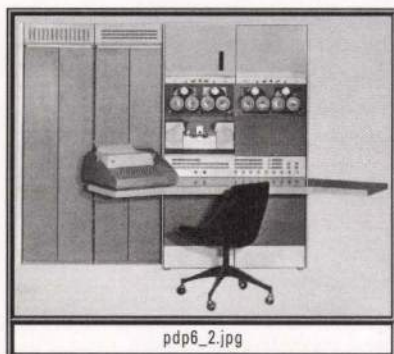
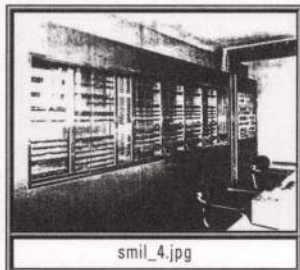
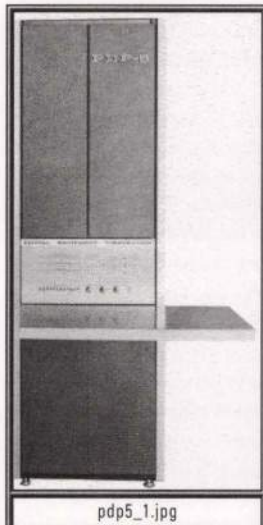
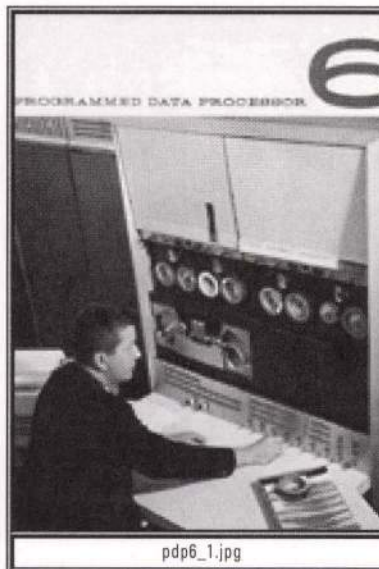
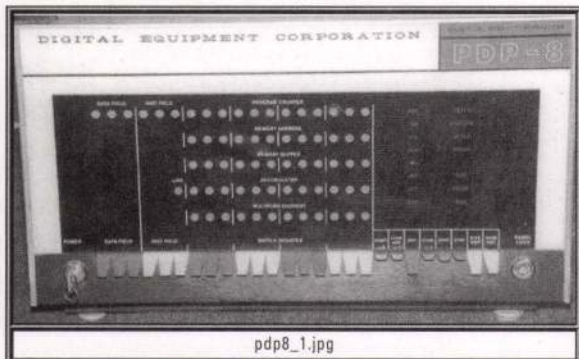
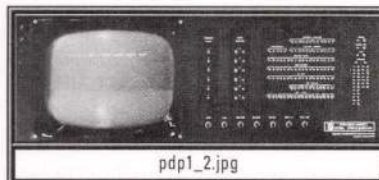
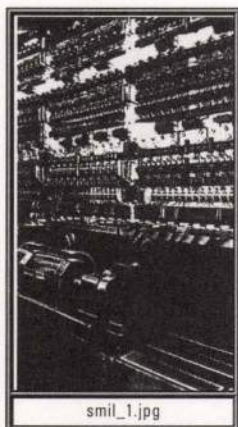
The computer kids will for sure double up with laughter at so much nostalgia, but one gains a little respect when such a calculator is indeed connected up to the (electricity) network and serves over 200 terminals simultaneously.

We want to create a museum we can touch, experiment and play with, marvel at. But we still have a long way to go. We are at present residing on the grounds of the small university of Hildesheim. Our cellar vaults are so inadequate that we have had to put some of our best equipment unused in the warehouse of a firm in Hanover, warm and dry. We are searching for a room in the vicinity of Hildesheim, even better Hanover. We shall certainly soon clamp it onto the network, making it available to all data surfers. What we have planned is all rather complex, but feasible with the help of a lot of people. It is not a matter of creating yet another stronghold in the established museum landscape; our data must be active and touchable, the aesthetics of the old calculators should be visible to all.

Former graphic programmes are to depict one of the focal points in the museum, slowscan processes, perhaps also showing the connection between computer and 16 mm film as well as video image processing. We have not of course forgotten our initial desire for music. Computer-generated music and computer-supported performances are to be developed in the museum and thence to the general public.

Where, in the new museums, is tribute really paid to speed? No area of technology is subjected to such an enormous, fast-moving pace as computer technology. Computers are there to be used, only then can they fulfil their function. Our museum is located between design, aesthetics and technological transfer. We have only started a fraction of the way down the path to digitality. The possibilities of the normal computer user have not been exhausted by far. We want to try to depict that which has been possible up to now. We are in the midst of a development.

Connect everything together and you will understand the future (Negroponte, director, MIT Media Lab).



• That which has been possible for a long time now in the USA should now be made possible in Europe. In Boston there is the computer museum, and in Europe there will be us.

In place of exhibitions and archive work, our museum will be a kind of laboratory, a workshop, a transmitter and receiver of information, a media bank. It is open to specialists, artists (whatever they may be) and the man in the street. Our museum is opening up to the present. The celebrating, isolated museum is the prevailing kind in the museum sector. Art-historical thinking dominates the museums. We must unfortunately note repeatedly that art historians cannot cope with the complexity of everyday life. Of course there are exceptions in this field. Do not forget the perfectly successful exhibitions such as those which could be seen within the framework of the *Mediale*¹.

Dorner, museum director in Hanover, said a long time ago: *The new museum must cease to be a temple of humanistic relics. It should be possible for it to show art just as it is, i.e. the product of a relatively brief phase of development and as part of a certain limited reality. It would therefore go over on its own to portraying the growth of reality and embedding visual production in this.*

The break-up of the art form began with *art informel*, via *tachisme* and action painting, up to the Fluxus movement, and it is certainly not finished yet. Instead of going from media-man to mass-man, artistic man shows the potential contained in the New Media for interaction and constructive availability. We shall attempt to actively transpose these beginnings in our museum. And should at some stage a monitor break down, not to worry: we shall provide a replacement. You may forget any fears main-frames instil in you when you are here.

Thanks to the influence of computers, most people these days have become artists. Nowadays computer-generated graphics have the same status as children's pictures or Sunday painting within the closer social surroundings. Perhaps we are experiencing the renaissance of Sunday painting on the computer.

Wouldn't you like to exchange your antiquated living-room cupboard or that fashionable-kitschy wall painting for a computer from our museum? In our search for space we are trying everything. The idea of a person in single combat no longer corresponds to our present-day thinking. Do we not all tend towards a little interlacing? The complexity of personality we have developed requires more than a single body, more than a single continual presence could give us. Will we be able to accept the computer as an integral system? We can no longer imagine life without it, and who is willing to take a step backwards?

We are in the midst of a process of new behavioural forms and views, of exploring and trying out new relations to the world and to each other.

Where is the focal point of a creative system? Many will ask the same questions as they did at the beginning of video-art with Paik and Vostell. For some, our museum will be a first contact with computer-dinosaurs, for most however it will mean contact with a technology that reminds us of machines of a long forgotten age. We shall see whether the virtual world will indeed make reality superfluous.

With the emergence of the artistic use of satellites, Paik depicted a utopia in which it was no longer necessary to move from the spot. Everything is controllable from the home. Our environmental problems would be solved in one go. Pollution caused by transport and traffic would be drastically reduced, and the new jeans would be virtually presented by a model with body measurements corresponding to one's own, yet: what's the point of still wearing them?

Communication with the neighbour would take place on the screen. Would that cause the replacement of reality?

We think not, but ...

Reality (which one?) cannot be replaced by anything. What we want is to bring back the reality of a sub-merged world to you.

Infinite expanse, the... computer.

The electronic network provides artists with the first medium which is able to break through the limitations of space and time. In the final analysis, the limitation of individual intelligence, of countries and cultures. (Roy Ascot)

I don't need to first put on my coat to meet friends at the corner pub; I turn on the machine and I'm already there. The most important thing when using networks is respecting the traffic rules: never forget there's also a human being sitting on the other side.

Humane computers?

The success of our project depends essentially on the many-sided support of media-fanatics, interested people. Dance the *data-boggle*.

Too much information for too few people. There are still only two of us, lost in time and space, beside us a few after-work lunatics. We received many positive replies to our Christmas postcard action. If we were to accept all the machines, Hildesheim would be the first town with walls built of computers, not to mention their scrap parts. At the risk of repeating myself: Help, we are looking for rooms!

Out of the university into the cold water. Affiliating the museum with reality (CeBit Hanover, etc.) and at the same time with the university is one of our aims. Students of information studies can try out everything on our computers they always wanted to know about PASCAL (OF VMS, RPG, OS/8).

We do not want to miss an opportunity in the super election year of 1994: Give our computers a home.

At present we are to be found at the University of Hildesheim, in the cellar. Visitors should make contact personally with:

Kai Hoffmann
Hannoversche Str. 26
31134 Hildesheim
tel. +49 05121 512060
fax +49 05121 32212

Frank Druschel
Andreasstraße 3
31134 Hildesheim
tel. and fax +49 05121 38494

translation ANN THURSFIELD

¹ The *Mediale* was an international media festival that took place in 1993 in Hamburg, Germany.

Wat in de vs al langere tijd mogelijk is, moet nu ook in Europa mogelijk worden. In Boston staat een computermuseum en in Europa zal er een komen.

In plaats van tentoonstellingen en archivering zal ons museum een soort laboratorium, een werkplaats, zender en ontvanger van boodschappen, een mediabank zijn. Het staat open voor specialisten, kunstenaars (wat dat ook mogen zijn) en normale stervelingen. Ons museum laat het heden binnen. Het celebrerende, geïsoleerde museum heeft de overhand in de museumsector. Kunsthistorisch denken domineert de musea. Zo moet je helaas keer op keer constateren dat kunsthistorici geen wijs kunnen worden uit de complexiteit van het alledaagse bestaan. Ook op dit gebied zijn er natuurlijk uitzonderingen. Denk bijvoorbeeld aan de geslaagde tentoonstellingen die te zien waren in het kader van de *Mediale*¹.

Dorner, museumdirecteur in Hannover, zei alweer een hele tijd terug:

Het nieuwe museum moet niet langer een tempel van humanistische relikwieën willen zijn. Het kan kunst alleen nog tonen als dat wat het is: het produkt van een relatief korte ontwikkelingsfase en deel van een bepaalde, begrensde werkelijkheid. Het gaat daarom momenteel als vanzelf ertoe over om de groei van de werkelijkheid te tonen en de visuele produktie daarin in te bedden.

De ontbinding van de kunstvorm begon met de informele kunst, ging via het tachisme en de action painting naar de Fluxus-beweging en zal ongetwijfeld nog een eindje verder worden gevoerd. Door niet van mediamens massamens te worden, demonstreert de artistieke mens het potentieel dat in de nieuwe media aanwezig is, namelijk interactie en constructieve beschikbaarheid. Wij proberen thans deze eerste aanzetten actief om te zetten in ons museum. Als daarbij af en toe een monitor sneuvelt, is dat niet erg, wij zorgen voor vervanging. De angst die een mainframe kan inboezemen, kunt u bij ons vergeten.

Onder invloed van de computer zijn de meeste mensen nu al kunstenaars geworden. Computergegenereerde grafische voorstellingen hebben momenteel dezelfde betekenis als de kindertekening of het zondagsschilderij in de vertrouwde sociale omgeving. Misschien beleven we de renaissance van de zondagsschilder op de computer.

Wilt u uw verouderde woonkamerkast of het modieuze-kitscherige schilderij aan uw muur niet inruilen tegen een computer uit ons museum? Op zoek naar ruimte laten we geen mogelijkheid onbenut. Het idee van de eenzame strijder past niet meer in onze huidige manier van denken. Willen we niet allemaal worden opgenomen in een of ander netwerk? De door ons ontwikkelde complexiteit van de persoonlijkheid vraagt meer dan ons geboden wordt door één enkel lichaam, één enkele voortdurende aanwezigheid. Kunnen we de computer als alomvattend systeem accepteren? Weg te denken is hij niet meer, en wie zou er een stap achteruit willen doen?

We bevinden ons middenin een proces van het onderzoeken en uittesten van nieuwe gedragsvormen en opvattingen, nieuwe betrekkingen tot de wereld en elkaar.

Waar bevindt zich het middelpunt van een creatief systeem? Telematische cultuur om aan te pakken. Veel mensen zullen dezelfde vragen stellen, net als in de begintijd van de videokunst met Paik en Vostell. Voor sommige mensen zal ons museum een eerste kennismaking betekenen met dino-computers, voor de meesten zal het een kennismaking zijn

met een technologie die doet denken aan machines uit lang vervlogen tijden. Wij zullen zien of de virtuele wereld de werkelijkheid daadwerkelijk overbodig weet te maken.

Paik bedacht al tijdens de opkomst van het artistieke gebruik van satellieten een utopie, waarin men zich niet meer van zijn plaats hoefde te bewegen. Alles is vanuit de woonkamer bestuurbaar. Onze milieuproblemen zouden in één keer zijn opgelost. De vervuiling door transport en verkeer zou drastisch teruglopen en de nieuwe spijkerbroek zou virtueel door een model met dezelfde maten als de gebruiker worden geshowd, alleen: waarom zou je hem nog dragen?

De communicatie met de bureaus zou plaatsvinden op het beeldscherm. Zou dat leiden tot een vervanging van de werkelijkheid?

Wij zeggen nee, maar...

De werkelijkheid (welke?) is door niets te vervangen. Wij willen de werkelijkheid van een verzonken wereld voor u terughalen.

Oneindige verten, de ... computer.

Het elektronische net biedt kunstenaars het eerste medium, bedoeld om de grenzen van ruimte en tijd te doorbreken. Dat wil zeggen de grenzen van de individuele intelligentie, van landen en culturen. (Roy Ascot)

Ik hoef niet langer mijn jas aan te doen om mijn vrienden te kunnen ontmoeten in het café om de hoek, ik gooi de machine aan en daar ben ik al. Het belangrijkste bij het gebruik van netwerken is rekening te houden met de verkeersregels: vergeet nooit dat aan de andere kant een mens zit.

Humane computers?

Het slagen van ons project hangt voor een belangrijk deel af van de veelzijdige steun door mediafanaten en belangstellende personen. Dans de *data-boggele*.

Teveel informatie voor te weinig mensen. We zijn nog met z'n tweeën, *lost in time and space*, verder nog een paar weekendgekken. Op onze kerstkaartactie kregen we veel positieve reacties. Als we alle machines zouden binnenhalen, zou Hildesheim de eerste stad zijn met muren van computers en dataschroot. Op gevaar af me te herhalen: Help, wij zoeken ruimte!

Weg uit de universiteit, het koude water in. Het museum aansluiten op de werkelijkheid (CeBit Hannover enz.) en gelijktijdig op de universiteit, dat is een belangrijke doelstelling. Informaticastudenten kunnen op onze computers alles uitproberen wat ze altijd al hadden willen weten over PASCAL (of VMS, RGP, OS/8).

Het verkiezingsjaar 1994 gaat ook aan ons niet ongemerkt voorbij:

Bezorg onze computers een thuis.

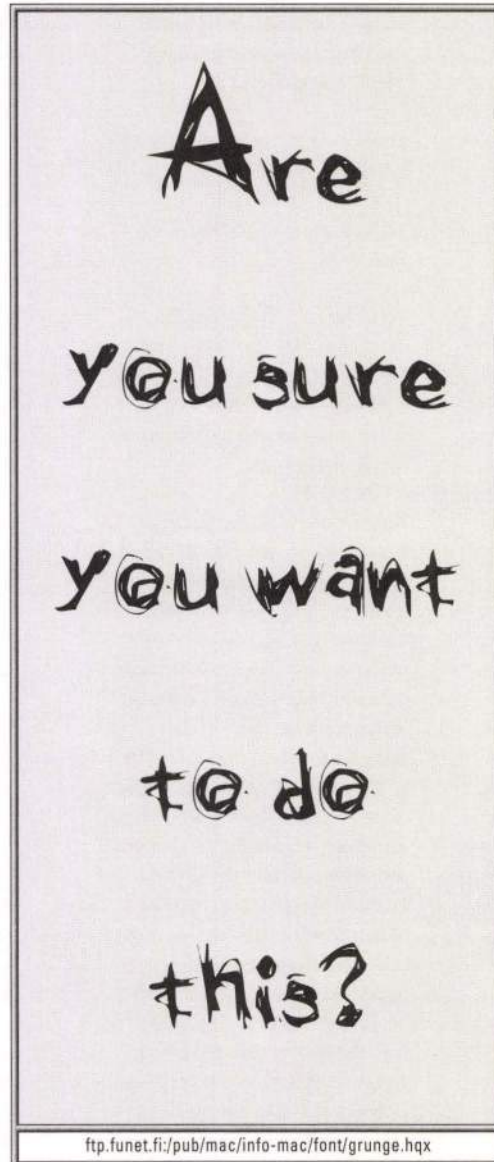
Momenteel vindt u ons in de kelder van de Universiteit van Hildesheim. Bezoekers kunnen zich het best persoonlijk melden bij:

Kai Hoffmann
Hannoversche Str. 26
31134 Hildesheim
tel. +49 5121 512060
fax +49 5121 32212

Frank Druschel
Andreasstraße 3
31134 Hildesheim
tel. en fax +49 5121 38494

vertaling ARJEN MULDER

¹ De *Mediale* is een internationaal mediafestival, dat in 1993 in Hamburg werd gehouden.



Amnesie-angst, de angst voor geheugenverlies, is als software-geworden programmeur-neurose stevig ingebouwd in de meeste computerprogramma's. De gebruiker mag weliswaar onbekommerd opslaan, documenten kopiëren of desnoods verhonderdvoudigen, zodra hij een of ander document wil wissen, verschijnt er onmiddellijk en onvermijdelijk een dialoogvenster met de vraag: *Do you really want to delete this?*

- Amnesia angst, the fear of memory loss, the programmer's neurosis turned into software, has become firmly installed in most computer programs. The user is allowed to store unhesitatingly, to duplicate documents or make hundred-fold copies of them, but as soon as he wants to delete a document, there immediately and inevitably appears a dialogue field with the question:

Do you really want to delete this?

Undelete-files maken het mogelijk om wat je al vernietigd had, terug te halen uit het dodenrijk. En zelfs als je ondanks alle vragen koppig hebt vastgehouden aan je vernietigingsdrang, ben je nog niet door al je mogelijkheden heen: de Norton Disk Utilities bevatten een 'Unerase'-feature waarmee je eerder vernietigde files kunt herstellen. De wederopgestane data worden dan, met de gegevens over hun invaliditeitspercentage, opnieuw in het systeem vrijgelaten als informatie-zombies en rekken daarna hun bestaan als levende lijken.

Het vernietigen van data is blijkbaar een gruwel voor de informatica. Terwijl de theorie van de programmeertalen zich steeds meer bezighoudt met de vraag hoe je kwantitatief exploderende data-massa's kunt opslaan en kunt terugvinden, bestaan er nauwelijks strategieën om data zinvol te wissen.

Een van de interessantste programma's om data te vernietigen is het *Diskwasher*-programma voor computers uit de VAX-serie. De *Diskwasher* is een programma dat de systemoperator kan inzetten in een multi-user-systeem, voor het geval de gebruikers alle beschikbare schijfruimte dreigen vol te stoppen door de opslag van immense hoeveelheden data. Het programma activeert zichzelf meestal automatisch op vaste tijdstippen en controleert dan of de harde schijf al voorbij een gevaarlijke marge is volgeschreven met data. In dat geval gaat het op zoek naar vernietigbare databestanden. In het EMS-rekencentrum in Stockholm activeerde de *Diskwasher* zichzelf altijd laat in de nacht, om de vertwijfelde gebruikers de volgende morgen keurig schoongemaakte sectoren in het permanente geheugen te kunnen presenteren. De moeilijkheid bij de programmering van zo'n programma is, dat je moet vastleggen welke data vermoedelijk wel belangrijk zijn en welke naar alle waarschijnlijkheid gewist kunnen worden. Daarbij gebruikt de *Diskwasher* een reeks criteria die hieronder zullen worden genoemd. (Daarna moet een poging worden ondernomen de logica van het *Diskwasher*-program-

ma over te dragen op het bereik van de museologie of desnoods van de hele cultuur.)

1. *Hoe groter een object, des te nuttelozer het is.*

2. *Hoe ouder een object, des te nuttelozer het is.*

3. *Hebben twee objecten dezelfde naam, dan is één daarvan nutteloos.*

4. *Hoe hoger de privilege-status van de maker van het object, des te onwisbaarder dat object is.*

Bezie je deze vier criteria van de vernietigbaarheid (of op zijn minst van de misbaarheid) van data vanuit het zicht van een informaticus, dan lijken ze boven iedere twijfel verheven: waarom zou je een document van een oudere datum bewaren ten koste van een document dat recenter is gemaakt? Het is toch duidelijk dat elk nieuw document beter is dan het document dat eerder is ontstaan? Anders zou dat nieuwe document toch helemaal niet zijn gemaakt? In de logica van de technische wetenschappen ontstaat een versie met een hoger serienummer omdat de oudere versie aan verbetering toe was. Als dat niet het geval was, zou er nooit een nieuwe versie zijn gemaakt. In het bereik van de marketing bewijst een programma met een hoger versienummer, dat het beter en uitgerijpter is dan de oudere versienummers. Wanneer je deze logica overplant naar het bereik van de artistieke produktie, stoot je al snel op waardeschema's die in strijd zijn met de onmiddellijk heldere technische logica: waarom heeft het eerste werk van een kunstenaar een zeer hoge waarde op de kunstmarkt? Niet één technicus zou een 'alfa'-versie of zelfs maar een 'bèta'-versie de moeite van het documenteren waard vinden, de kunstmarkt daarentegen vindt de 'allereerste schets van Dürer' helemaal niet beschamend — ja zelfs waardig om bewaard te worden.

Transponeren we de criteria-canon van het *Diskwasher*-programma op de museologie, dan levert dat de volgende regels op, die

bediscussieerd zouden moeten worden in het licht van de kunst-historische opslag.

1. *Hoe groter het object, des te nuttelozer het is.*

Ongetwijfeld een handige regel. De collecties van de grote musea gaan te gronde aan ruimtegebrek. Dure ondergrondse opslagruimten — zoals die van het Museum voor Toegepaste Kunst in Wenen — verslinden miljoenenbedragen, die ook gebruikt hadden kunnen worden voor de aankoop van kleinere, handzamer werken. Je zou de vierkante-meter-verslindende schilderijen van Rubens moeten vervangen door de ruimtebesparende miniaturen van een Gerwald Rockenschau.

2. *Hoe ouder het object, des te nuttelozer het is.*

De betekenis van dit criterium wordt nog niet eens in volle omvang begrepen door musea voor moderne kunst, die zich eigenlijk gebonden zou moeten voelen aan het criterium van de nieuwigheid: een Kandinsky uit 1910 mist een groot deel van de nieuwigheid, die een Julian Opie uit 1987 wel in huis heeft.

3. *Hebben twee objecten dezelfde naam, dan is één daarvan nutteloos.*

Eens in de zoveel tijd vernietig je alle redundante panelen met de aanduiding 'stilleven' of 'liggend naakt'. Het is meer dan voldoende één van deze gelijknamige werken te bewaren.

4. *Hoe hoger de privilege-status van de maker van het object, des te onwisbaarder dat object is.*

Eindelijk een criterium dat al volledig in praktijk wordt gebracht door musea: de privilege-status van de schilder is beslissend voor de vraag of een werk bewaard moet worden, niet de kwaliteit ervan. Geen enkel museum, geen enkele galerie of privécollectie zou afstand doen van een derderangs Baselitz, een mislukte Turner of een onder invloed vervaardigde Van Gogh. Belangrijk is hier 'de naam', of anders gezegd: de privilege-status van de maker.

vertaling ARJEN MULDER

• Undelete-files enable us to snatch back from Orcus that which was once destroyed, and even if we staunchly insist on our intention to destroy in spite of all the questions, there are still possibilities: in an 'unerase' feature, Norton Disk Utilities allow us to restore files which have formerly been destroyed. The resurrected files are then re-released into the system as information zombies with details on the extent of their disability and they then live on as living corpses.

Destroying computer data appears to be an atrocity. While the theory of programming languages is taking increasingly more sophisticated pains to store and retrieve quantitatively exploding amounts of data, there are hardly any strategies for meaningfully destroying data.

One of the most interesting programs on data destruction is provided by the *Diskwasher* program for computers from the VAX series. The *Diskwasher* is a program which the system administrator can use on a multi-user system if the users are threatening to overload the hard disk by storing large amounts of data. The program usually runs fully-automatically at set times to determine whether a memory load beyond that of a dangerous margin has been reached, and if so to look out for destructible data. At the EMS computer centre in Stockholm, the *Diskwasher* became activated independently late at night in order to be able to present the despairing users with emptied disk sectors the following morning. The difficulty in programming such a program is having to determine which data is most likely important and which in all probability can be deleted. For this the *Diskwasher* uses a series of criteria which will subsequently be introduced. (The attempt shall later be made to transfer the logic of the *Diskwasher* programs to the

field of museology — indeed to the entire cultural sphere.)

1. *The larger the object the more useless it is.*
2. *The older the object the more useless it is.*
3. *Should there be two objects with the same name, one of them is useless.*
4. *The higher the privilege-status of the object-creator, the more undeletable is the object.*

If we consider the 4 criteria of the destructibility (or at least the dispensability) of data in the view of a computer specialist, they appear to be beyond any doubt: why should a document with an older date be kept to the disadvantage of one with a more recent date? It is obvious that every new document is superior to one of older origin. Why else should the more recent document have been created? In the logic of the technical sciences, a version with a higher running number has been created because the older version was worthy of improvement. If that were not the case, no new version would be created. In the field of marketing, a program with a higher version number proves its superiority and maturity over those of older version numbers. If this logic is transferred to the field of artistic production we soon run into value patterns which stand in the way of the immediately plausible technical logic: why has a first work such a high value on the art market? No technician would consider the 'alpha' version, indeed not even the 'beta' version, as worthy of documentation. The art market, on the other hand, considers the 'earliest Dürer sketch' to be less shameful — in fact, it is worthy of conservation.

If the criteria canon of the *Diskwasher* program is transferred to museology, the following imperatives result and these should be discussed

within the context of art-historical conservation:

1. *The larger the object the more useless it is.*

Undoubtedly a useful imperative. The collections of the large museums are going to ruin due to their lack of space. Costly deep stores — such as the one belonging to the Museum of Applied Art in Vienna — devour vast sums of money which could be used for the purchasing of small, manageable works. Rubens' paintings, with their high demand in square metres, could be exchanged for the space-saving miniatures of a certain Gerwald Rockenschaub.

2. *The older the object the more useless it is.*

Not even a museum of modern art, which should really be committed to the criteria of the new, completely understands what is meant by this criterion: a Kandinsky from 1910 is lacking the new element which a Julian Opie from 1987 can provide.

3. *Should there be two objects of the same name, one of them is useless.*

Redundant panels with the description 'still-life' or 'reclining nude' are to be destroyed in good time. It completely suffices to retain one of these isonomic works.

4. *The higher the privilege-status of the object-creator, the more undeletable is the object.*

Finally a criterion which is realised in full in the practice of museums: the privilege-status of the painter is decisive for the importance placed on retaining a work, and not the quality of the work. No museum, no gallery and no private collection would part with a third-class Baselitz, with an unsuccessful Turner or with a Van Gogh produced in a frenzy. 'The name' is important — or to put it another way: the privilege-status of the creator.

translation ANN THURSFIELD

Connect giordano 30bruno30

*** Connected ***

Hermetische bibliotheek.

Een zuiver-wit en gelakt gebroken-wit interieur. Unieke uitgebreide verzameling van renaissancistische teksten en verwante wetenschappelijke werken, waaronder alle originele werken van Giordano Bruno in het Latijn of een 'Italiaans' dialect en 'verscheidene vertalingen in het Italiaans, Engels, Frans, Duits. Verder Cornelius Agrippa's *De Occulta Philosophia*, Frances Yates' *De geheugenkunst*, een rijk geïllustreerde Horapollon, *de Hypnerotomachia of Droom van Poliphilus*. Tegen de muur een reeks met inkt gekleurde alchemistische en astrologische beelden.

Erudiete Geleerde is hier. Doctor Bibliothecaris is hier.

Je ziet een op het netwerk aangesloten PC-catalogus, een vaas met geurige witte rozen en een glazen kist met daarin een zeer oud boek.

ftp.sunet.se:

***Welcome to

ftp.funet.fi:

First connection: personage #4711 moet worden beschreven.

@describe me as 'nomadisch filosoof en kunstenaar. In 1548 geboren in Napels, Italië.

Op 17 februari 1600 levend verbrand als verstokte ketter op het Campo dei Fiori, Rome.

omdat ik 'weigerde iets te herroepen van wat (ik) had geschreven of gezegd'.

Publiceerde dertig teksten tussen 1581 en 1593.

Op 11 december 1993 herboren als simulacrum op MemoryM00, het Internet.'

Giordano Bruno is een geheugenmagiër genoemd, een mystieke hermetist, een ambitieuze encyclopedist, een multimedia-visionair. Maar hij is meer dan de som van alle verwijzingen die hij heeft gegeneerd. Ongevoelig voor de tijd, is zijn werk zowel exact gelokaliseerd in de hoogtijdagen van de 16de-eeuwse renaissance in Europa, als schijnbaar hedendaags.

Bruno's laatst gepubliceerde tekst, *De imaginum, signorum et idearum compositione* (Over de compositie van beelden, tekens en ideeën), Frankfurt, 1591, is een belangrijke postmoderne semiotische verhandeling en kon zijn uitgegeven in één band met Eco's *Segno* van 1973. In de Op-

dracht bij het boek wordt uitgelegd dat *het hoofdthema van het boek de compositie van beelden, tekens en ideeën is, met het doel de universele intentie, rangschikking en herinnering onder controle te krijgen* en verklaart: *want ons verstand kan zichzelf en alle dingen in zichzelf niet zien, behalve in hun uiterlijke verschijning, gelijkenis, beeld, vorm of teken*. Verder begrijpen we niet door middel van eenvoud, toestand en eenheid, maar door compositie, combinatie, meervoudige termen, door middel van betoog en bespiegeling.

Voor onze doeleinden is Bruno's tekstcorpus een profetische nalatenschap van hermetisch gecodeerde sleutels om een universeel geheugensysteem te ontwikkelen —

GRIEVE

Connect giordano 30bruno30

*** Connected ***

Hermetic Library.

Pristine white and lacquered off-white interior. Uniquely comprehensive collection of renaissance texts and related scholarly works including all of Giordano Bruno's original work in Latin or vernacular 'Italian', and various translations into Italian, English, French, German, Cornelius Agrippa's *De Occulta philosophia*, Frances Yates' *The Art of Memory*, a richly illustrated Horapollon, *the Hypnerotomachia or Dream of Poliphilus*. On the wall a series of ink-coloured alchemical and astrological images.

Erudite scholar is here. Doctor librarian is here.

You see a networked PC catalogue, a vase of fragrant white roses and a glass case enclosing a very old book.

/pub/pictures/collections/calendars/Castles_1993_Engagement_Diary/

Memorymoo**

/pub/mac/info-mac/font/adagio-bold.hqx

First connection: character #4711 in need of a description.

@describe me as 'nomadic philosopher and artist. Born Naples, Italy 1548. Burned alive as an impenitent heretic, Campo dei Fiori, Rome, February 17, 1600, because I 'refused to recant anything (I) had written or said'. Published 30 texts from 1581 to 1593.

Reborn as simulacrum, December 11.1993, MemoryM00, the Internet.'

• Giordano Bruno has been called a memory magus, a mystical hermeticist, an ambitious encyclopaedist, a multimedia visionary. But he is more than the sum total of all the references he has generated. Time-insensitive, his work is both precisely located at the height of the 16th century renaissance in Europe and apparently contemporary.

An important postmodern semiotic treatise, Bruno's last published text, *De imaginum, signorum et idearum compositione* (On The Composition of Images, Signs and Ideas) Frankfurt, 1591, could have been edited with Umberto Eco's *Segno* in 1973. The Dedicatory Epistle

exclaims that the book's main theme is the composition of images, signs and ideas for the purpose of mastering universal intention, arrangement and memory and explains, for our intellect can not see itself and all things in themselves except in an outward appearance, likeness, image, shape or sign. Further, we do not understand by any simpleness, condition and unity, but by composition, combination, plurality of terms, by means of discourse and reflection.

For present purposes, Bruno's body of work is a prophetic legacy of hermetically encoded keys for the development of a universal memory system, concepts that have begun to be manifested in the Internet. The

concepten die zich al hebben aangediend op Internet. De ontwikkeling van de cybernetica in de afgelopen vijftig jaar heeft de technologie opgeleverd waarmee het alwetende, alzijdig groeiende en navigeerbare opslagsysteem kan worden gerealiseerd dat Bruno zich vierhonderd jaar geleden voorstelde. Door de uiterst gedetailleerde instructies van Bruno te volgen kon een 'gebruiker' uit de renaissance, die gezegend was met de vereiste zelfdiscipline, alle kennis van (het Europese beeld van) de wereld in zijn geheugen opslaan.

Ik heb drie boeken samengesteld. Het eerste bevat de algemene uitspraken die betrekking hebben op de verschillende manieren van betekenisgeving. Op dezelfde manier gaat Deel Een in op de verschillende omstandigheden waardoor onderwerpen worden voorbereid en afgehandeld, en beelden ingeprent en voorgesteld. Daarna tonen we hoe de atriums en velden van de verschillende genera moeten worden gebouwd en vervolgens presenteren we deze als voltooid bouwwerk. In hen bevindt zich uiteindelijk alles wat kan worden gezegd, gekend en voorgesteld; hier zijn alle kunsten, talen, werken en tekens. (Vertaald uit: On the Composition of Images, Signs and Ideas, translated by Charles Doria and Dick Higgins, Willes, Locker & Owens, 1991, blz 5.)

Op één niveau is dit werk een formule om een mentale encyclopedie te bouwen en samen te stellen, maar op een ander niveau is het een hermetisch en mystiek proces, een gnosis die zo is ontworpen dat ze werkt door middel van reflectie en simulatie, door het agressieve gebruik van beelden, ideeën en tekens. Het is het menselijk vermogen om beelden te maken, de verbeeldingskracht of het creatieve vermogen van de functionerende geest. Uitgaand van de grondregel dat elke vorm van creativiteit moet beginnen met structuur en discipline, biedt Bruno in zijn geheugen-geschriften een gids voor vorm en inhoud. Net als het systeem van bezielde mandala's in het Tibetaans tantrisme, is het onderliggende fundament van zijn systeem wiskundig, terwijl de geheugenkunst zelf gebruikmaakt van kleuren, beelden, tekens, geluiden en animatie.

@recycle #4711 als multimediaal geheugenmagier

In Over de Compositie van Beelden, Tekens en Ideeën schrijft Bruno: Want ware filosofie, muziek en poëzie is ook schilderkunst en ware schilderkunst is ook muziek en filosofie en ware poëzie of muziek is een soort goddelijke wijsheid en schilderkunst. En: Elders heb ik besproken hoe elke schilder van nature een maker van een oneindig aantal beelden is, die door middel van dit beeldvormende vermogen bouwt met waarnemingen en geluiden, door deze op allerlei manieren te combineren.

r*ead De Geheugenkunst

Frances Yates beschreef in 1966 Bruno als niet alleen een magiër van de mysterieuze ge-



castl001.jpg

heugenkunsten, maar ook een religieus hervormer met brede en visionaire doelstellingen. Yates bracht hem tot leven naar de karikatuur van zijn figuur in de eeuwen volgend op zijn dood. Bruno's geheugenarbeid is geen op zichzelf staand fenomeen. Ze behoort tot een zeer specifieke traditie, de renaissance-occulte traditie... de oefeningen in hermetische geheugentechniek zijn de spirituele oefeningen van een religie geworden... De religie van liefde en magie is gebaseerd op de kracht van de verbeelding en op de kunst van de beeldspraak waarmee de magiër het universum in al zijn eeuwig veranderende vormen probeert te vatten en van binnen vast te houden, met behulp van beelden die binnen ingewikkelde associatieve ordeningen in elkaar overgaan, en zo de eeu-

wig veranderende bewegingen van de hemelen weerspiegelen, beelden die zijn geladen met emotionele effecten, éénmakende beelden, beelden die steeds opnieuw één proberen te maken, steeds opnieuw de grote monas van de wereld in het beeld ervan, de menselijke geest, proberen te weerspiegelen.

@go renaissance Europa

Volgens de Erudiete Geleerde was Bruno een man van zijn tijd: een volgeling van de hermetische kunsten en wetenschappen, kabbala, magie, astrologie, geobserveerd door de taak alle godsdiensten bijeen te brengen, voldoende beïnvloed door de manier waarop zijn tijd zich de Griekse vorm en inhoud toeëigende om de kunst van Mnemosyne te onderzoeken voor zijn eigen ambitieuze doeleinden. De (her)ontdekking, vertaling en adaptatie van 'Griekse' teksten betekende het begin van een radicale verandering van de toenmalige filosofie, kunst, wetenschap, politiek en godsdienst. Griekenland was als subliem gemythologiseerde tijd en plaats een gouden era van goddelijke schoonheid en wijsheid.

@go Griekenland circa 500 v.C.

De vergoddelijkte uitvinders, de redenaars, hadden ernstige opslagproblemen. Om puur praktische redenen — de stand van de techniek — moesten ze zich beperken tot de omvang van hun eigen geest. Gelukkigerwijs was Mnemosyne, de muze van de herinnering, gewoon om haar volgelingen te adviseren om een in detail uitgewerkte visuele herinneringstechniek toe te passen: het architecturale systeem van geheugenpaleizen of -theaters. Een gebruiker stelde zich voor dat hij wandelde door grote paleizen, theaters of andere gebouwen die hij kende of in zijn verbeelding schiep. Ideeën en kennis, de inhoud van theorieën en toespraken werden opgeslagen in afzonderlijke kamers en voorwerpen binnen het bouwwerk.

Van de orde van Athene tot een amorf wereldomspannend netwerk van netwerken, bloesemketens, ruggengraten, switch-banken, stapels Hayes modems in kasten, sysops en commissies,



castl002.jpg

• development of cybernetics in the last 50 years has provided the enabling technologies for the omniscient, panflourescent and navigable storage system that Bruno imagined four hundred years ago. By following Bruno's intricately detailed instructions a renaissance 'user' graced with the requisite self-discipline, could store all knowledge in (the European perception of) the world in their mind.

I have assembled three books. The first contains those generalities which are concerned with various sorts of signifying. In the same fashion Book One explains the various conditions by which subjects are prepared and disposed of, and images imprinted and depicted. Next we show how to construct the different genera's atria and fields then we present them fully constructed. In them finally are all that can be said, known, imagined; here are all arts, languages, works and signs.

(On the Composition of Images, Signs and Ideas, translated by Charles Doria and Dick Higgins, Willis, Locker & Owens, 1991, p5.)

On one level, this work is a formula for the construction and compilation of a mental encyclopaedia, but on another level, it is a hermetic and mystical process, a gnosis designed to function through reflection and simulation, through the aggressive use of images, ideas and signs. It is the human image-making power; the imagination, or creative faculty of the mind at work. Working from the precept that any form of creativity must begin with structure and discipline, Bruno provides a guide to form and content in his memory treatises. Like the system of animated mandalas in Tibetan tantrism, the underlying foundation of his system is mathematical while the art itself uses colours, images, signs, sounds and animation.

@recycle #4711 as multimedia memory magus

In *On The Composition of Images, Signs and Ideas* Bruno writes: *For true philosophy, music or poetry is also painting and true painting is also music and philosophy, and true poetry or music is a kind of divine wisdom and painting and Elsewhere I have discussed how any painter is naturally an establisher of infinite images who, by means of this image forming power constructs from sights and sounds by combining in a multiplicity of ways.*

r*ead The Art of Memory

Frances Yates described Bruno as *not only a magician of the arcane arts of memory but as a religious reformer with a wide and visionary agenda in 1966.* Yates brought him to life after the caricature of his figure in the centuries following his death. *Bruno's memory efforts are not isolated phenomena. They belong into a*



castl003.jpg

definite tradition, the Renaissance occult tradition... the exercises in Hermetic mnemonics have become the spiritual exercises of a religion... The religion of Love and Magic is based on the Power of the Imagination, and on an Art of Imagery through which the Magus attempts to grasp, and to hold within, the universe in all its ever changing forms, through images passing the one into the other in intricate associative orders, reflecting the ever changing movements of the heavens, charged with emotional affects, unifying, forever attempting to unify, to reflect the great monas of the world in its image, the mind of (humankind).

@go renaissance Europe

According to the Erudite Scholar, Bruno was a man of his times: an adept of the hermetic arts and sciences, cabala, magic, astrology, obsessed with the task of syncretism, influenced enough by the contemporary appropriation of Greek form and content to exploit Mnemosyne's art for his own ambitious purposes. Already the re/discovery, translation and adaption of 'Greek' texts had begun to revolutionise contemporary philosophy, art, science, politics and religion. A sublimely mythologized time and place, Greece was a golden age of divine beauty and wisdom.

@go Greece circa 500 BCE

The deified inventors, the orators, had serious storage problems. For purely practical reasons — state of the art technology — they were restricted to the size of their own mind. Fortunately, the memory muse, Mnemosyne would advise her devotees to use an elaborate visual memorization technique: the architectural system of memory palaces or theatres. A user would imagine themselves walking through large palaces, theatres or other buildings that they knew or created with their imagination. Ideas and knowledge, the content of theories and speeches were stored in particular rooms and objects within the structure.

From the order of Athens to an amorphous global network of networks, daisychains, backbones, switching banks, stacks of Hayes modems in cupboards, sysops and boards, demons and wizzes, matrixed together haphazardly in the late 20th century: cybernetic storage is seen to be located in the collective mind of (connected) humanity.

A search for metaphors of order and navigation — gopher, veronica, www and mosaic — and finally bored with noughts & crosses or snakes & ladders, human ludens went out to play dungeons & dragons on the Internet and came up with a functional replica of the Greek system: the moo.



castl004.jpg

demonen en genieën, lukraak aan elkaar gematrixt aan het eind van de twintigste eeuw: de cybernetische opslag wordt geacht te zijn gelokaliseerd in het collectieve geheugen van de (onderling verbonden) mensheid.

Op zoek naar metaforen voor orde en navigatie — gopher, veronica, www en mosaic — en uiteindelijk verveeld door boter, kaas en eieren of ganzenborden, reisde homo ludens af om dungeons & dragons te spelen op het Internet en kwam op de proppen met een functionele replica van het Griekse systeem: de moo.

@examine MOO

Een moo of 'mud, Object-Oriented' is een verfijnd type mud (multi-user dungeon of dimensie). Met zijn object-geïntereerde programmeertaal die is ingebouwd in de omgeving, is een moo intelligent en uitbouwbaar. Opgezet als basisstructuur — meestal gemodelleerd naar een bestaand gebouw, zoals het Media Lab van MIT, worden moos ontwikkeld en uitgebouwd door moo-deelnemers die gebruik maken van een object-geïntereerde programmeertaal die zo eenvoudig lijkt omdat hij wordt gebruikt in een spelcontext. Er kan hulp worden geboden door het systeem zelf, maar meestal komt die van vriendelijke en meer ervaren inwoners.

help dig

Showing help on '@dig'

Syntax: @dig "<new-room-name>"

@dig <exit-spec> to "<new-room-name>"

@dig <exit-spec> to <old-room-object-number>

Dit is het basisgereedschap waarmee je bouwt. De eerste vorm van het commando creeert een nieuwe kamer met de opgegeven naam. De nieuwe kamer is nergens mee verbonden, hij drijft in het ongewisse. Het @dig-commando vertelt je echter zijn objectnummer, zodat je het @move-commando kunt gebruiken om er moeiteloos te komen.

Of volg Bruno's 'Regels voor voorwerpen' en 'Regels voor plaatsen' in *De Umbris Idearum* (Schaduw van Ideeën), Parijs 1582, of zijn latere instructies voor de constructie van atriums en kamers, velden, voorwerpen, beelden en beweging:

Boek Een, Deel Twee, Hoofdstuk Elf

Opvallende elementen in het midden van de kleinere kamers: II. middenin het atrium of de kamer van de blasfemie (tegenover het atrium van het plezier) besprenkelt een priester in rode gewaden een altaar met offerbloed;



V. in het atrium van de Roem (of Glorie), draagt een matrone in haar rechterhand water en in haar linker een spiegel.

Heidens, poëtisch, gewelddadig en gemakkelijk te onthouden, dit is de signatuur of het voorbeeld van Bruno's gepubliceerde werk, dat werd gebruikt als primair bewijsmateriaal tijdens zijn proces. Zijn belangrijkste misdaad was dat hij zich krachtig uitsprak ten gunste van de verbeeldingskracht en suggereerde dat het niet alleen mogelijk was om anders dan de Kerk te denken, maar dat andere werkelijkheden — plaatsen, beelden, vitaliteit — trillend van leven

konden worden ervaren in een rijk dat nooit onderworpen kon worden — de menselijke geest. En hij gebruikte een nieuw medium — boekdrukunst — om deze 'gevaarlijke' ideeën en instructies door te geven aan een veel groter publiek dan tot dan mogelijk was. Tegen het eind van de 16de eeuw had de wetgevende macht in Italië — de Kerk — al gereageerd op de laatste revolutie van de communicatiemiddelen met onontkoombare en strenge wetten tegen ketters. Giordano Bruno werd levend verbrand op de brandstapel.

home

Hermetische bibliotheek.

Een zuiver-wit en gelakt gebroken-wit interieur. Unieke uitgebreide verzameling van renaissancistische teksten en verwante wetenschappelijke werken, waaronder al Giordano Bruno's originele werken in het Latijn of een 'Italiaans' dialect en verscheidene vertalingen in het Italiaans, Engels, Frans, Duits. Verder Cornelius Agrippa's *De Occulta Philosophia*, Frances Yates' *De geheugenkunst*.

Tegen de muur een reeks met inkt gekleurde alchemistische en astrologische beelden. rudiete Geleerde is hier. Doctor Bibliothecaris is hier.

Giordano zegt: *Kijk naar de analogieën. Beschouw de overeenkomsten.*

Je ziet een op het netwerk aangesloten PC-catalogus, een vaas met geurige witte rozen en een glazen kist met daarin een powerbook, verbonden met een telefoonaansluiting.

vertaling ARJEN MULDER



Met dank aan: Biblioteca Philosophica Hermetica in Amsterdam, Frances Yates, Charles Doria en Dick Higgins, Sean@Mediamoo en de vele moo-bewoners die antwoord gaven op mijn praktische vragen.

•@examine MOO

A MOO or 'MUD, Object-Oriented' is a sophisticated type of MUD (multi-user dungeon or dimension). With an object-oriented programming language incorporated into the environment, a MOO is intelligent and extensible. Set up as a basic structure — usually modelled on an existing building like the Media Lab at MIT, MOOs are developed and extended by MOO participants using an object oriented programming language which feels simple because it is used in the context of play. Help is available from the system but mostly it is given by friendly, more experienced, inhabitants.



help dig

Showing help on '@dig':

Syntax: @dig "<new-room-name>"

@dig <exit-spec> to "<new-room-name>"

@dig <exit-spec> to <old-room-object-number>

This is the basic building tool. The first form of the command creates a new room with the given name. The new room is not connected to anywhere else; it is floating in limbo. The @dig command tells you its object number, though, so you can use the @move command to get there easily.

Or follow Bruno's 'Rules for Objects' and 'Rules for Places' in *De Umbris Idearum* (Shadows of Ideas), Paris 1582 or his later instructions for the construction of atriums and chambers, fields, objects, images and movement:

Book One, Part Two, Chapter Eleven
Conspicuous images in the center of the minor chambers:

II. in the atrium or chamber of Blasphemy (facing the atrium of pleasure) in the center, a priest in red vestments sprinkling an altar with a victim's blood.

V. in the atrium of Fame (or Glory), a matron carrying water in her right hand, a mirror in her left.

Pagan, poetic, violent and memorable these are sigils or exemplar of Bruno's



published work, all of which was used as primary evidence at his trial. His main crime was that he spoke out vehemently in favour of the imagination, suggesting not only that it was possible to think differently from the Church but that other realities — places, images, vitality — could be experienced vibrantly in a realm which could never be controlled — the human mind. And he used the new medium — printing — to communicate these 'dangerous' ideas and instructions to a much wider audience than would have previously been possible. By the late 16th century, the legislating authority in Italy — the Church — had

already reacted to the latest communications revolution with ineluctable and severe laws against heretics. Giordano Bruno was burned alive at the stake.

home

Hermetic Library.

Pristine white and lacquered off-white interior. Uniquely comprehensive collection of renaissance texts and related scholarly works including all of Giordano Bruno's original work in Latin or vernacular 'Italian', and various translations into Italian, English, French, German, Cornelius Agrippa's *De Occulta philosophia*, Frances Yates' *The Art of Memory*.

On the wall a series of ink-coloured alchemical and astrological images.

Erudite scholar is here. Doctor librarian is here.

Giordano says *Look at the analogies*.

Consider the similarities.

You see a networked PC catalogue, a vase of fragrant white roses and a glass case enclosing a powerbook connected to a telephone jack.

Acknowledgements:

Biblioteca Philosophica Hermetica, Amsterdam, Frances Yates, Charles Doria and Dick Higgins, Sean@Mediamoo and the numerous MOO inhabitants who have answered my 'how to' questions.

1 Zie de catalogus van de Frankfurter Werkbund-tentoonstelling *Ex und hopp. Das Prinzip Wegwerf. Eine Bilanz mit Verluste*, Ot Hoffmann (red.), Frankfurt 1989. Een ander voorbeeld is de design-prijsvraag *Küche 2000 — die intelligente Rohstoffquelle*, die in 1989 werd uitgeschreven door de Bonner Gesellschaft für Kunst und Gestaltung, blz 5.

2 Italo Calvino beschrijft dit scenario in *Onzichtbare Steden*.

3 'Die Musealisierung der Welt oder Die Erinnerung des Gegenwärtigen' in: *Ästhetik und Kommunikation*, nr 67/68, jaargang 18 (1987), thema: Culturele Samenleving, blz 30.

4 Als directeur van het Karl-Ernst-Osthaus-museum in Hagen heeft Michael Fehr deze gedachte



De Archi(ef)textuur van het Museum

museum — archief — boeken/boekenkasten/bibliotheek — brievenbus — containers — verpakking, lijst — (elektronische) opslag — (waren-) magazijn — depot/stortplaats — (eind-) opslag — (het museum als) concentratiekamp — vuilnishopen — voorraad — ressource — (culturele) recycling (nalatenschap) — entropie (orde/wanorde)

niet alleen ontwikkeld, maar ook in praktijk gebracht in het kader van zijn tentoonstellingen en de boekenreeks *Museum der Museen*.

5 Thomas A. Seboek stelde de vraag naar de opslag als semiotische uitdaging: hoe kan een nucleaire opslag als zodanig herkenbaar worden gemaakt voor lezers die niet langer vertrouwd zijn met onze alfanumerische code? 'Pandora's Box: How and Why to Communicate 10,000 Years into the Future', in: Marshall Blonsky (red.), *On Signs*, Baltimore 1985, blz 448-466.

6 De architectuur is aanwezig (...) is absoluut niet meer neutraal, maar gaat geen enkele dialoog aan met de werken (...) Marco Fano en Clementina Panella, 'Note sul nuovo assetto dei Musei Lateranensi al Vaticano' in: *Dialoghi die*

Aan gene Zijde van de Musea

Er zijn magazijnen, opslagruimten en depots, die in het geheel niet onder de firmaam 'museum' opereren, op eigen wijze expliciet worden en zich daarin uitputtend ontplooiën. Niettemin en juist met het oog op deze titel — vervullen ze museale functies avant la lettre, vormen ze zogezegd de archi(ef)museale apriori's van de denkbaarheid van het museum. Eenmaal instituut geworden en daarmee genealogisch aan zijn einde, moet het museum, dat klassieke eindstation voor pakketzendingen uit de kunst- en cultuurgeschiedenis, zich nu met het oog op de veranderende opslagtechnieken opnieuw definiëren, d.w.z. zich van zijn grenzen ontdoen en een doorgangs- en transformatiestation worden, wil het niet zelf aan de museale kristallisatie ten prooi vallen. Recycling in plaats van finaliteit: de lineariteit van produkt — consumptie — afval — stortplaats/vuilnisbelt en/of museum, zoals uiteengezet door Michael Thompson, wordt momenteel vervangen door de posthistorische kringloop van produkt — gebruik — separering — recycling — secundair produkt.¹ De functie van het museum wordt derhalve ter discussie gesteld op basis van zeer reële uitdagingen, die het museum ertoe dwingen zichzelf



190.gif



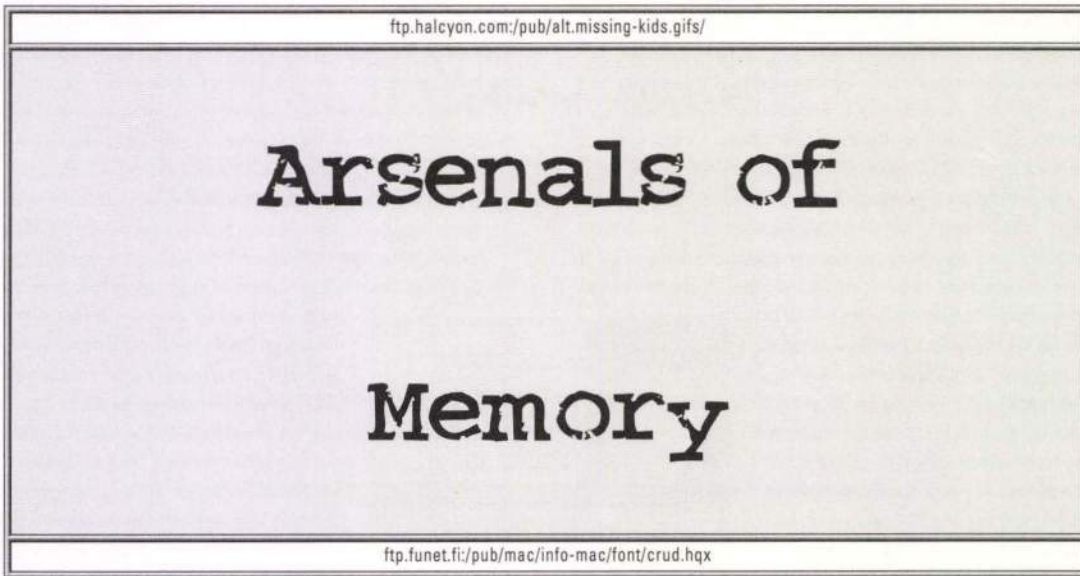
142r.gif

opnieuw te ontcijferen. Heeft de archeologie tot nu toe cultuurhistorische waarden onttrokken aan de grond en die aan het museum geleverd, dan bedrijft ze nu reeds de 'afval-archeologie' van het

heden in real-time.² 'Traditie' en 'conservering', de twee klassieke opdrachtgebieden van het museum, worden tegenwoordig ook wel 'geërfde milieuverontreiniging' genoemd. Tegelijkertijd dreigt als gevolg van een verhoogd natuurbe-wustzijn deze natuur zelf een museaal reser-vaat te worden.

De reële orde van de consumptie-economie schrijft voor dat de duur van de opslag zelf steeds korter wordt. Het leveringssysteem van de kledingfirma Be-

netton probeert de opslagtijden virtueel op nul te programmeren, doordat het de aanbod-vraag-relatie in real-time poogt te laten plaatsvinden. Door computers gestuurde magazijnen maken, zoals onlangs in een fabrieksgebouw bij Kassel is gerealiseerd door James Stirling, van reële hallen datgene wat de pc in de mikrokosmos realiseert: *memory*. Ook in deze hallen gebeurt de ordening en bediening volgens het principe van de random acces: voor het grootste deel van de tijd is het museum de plaats geweest van het Read Only Memory. Het anagram zegt het: ik schrijf deze

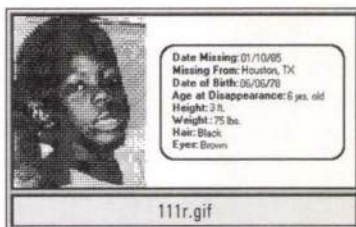


The Archi(ve)texture of the Museum

museum — archives — books/shelves/library — letter box — container — packaging, frame — (electronic) stores — (goods) storeroom — depot/deposit — (final) deposit — (the museum as) concentration camp — rubbish heap — stock — resource — (cultural) recycling (spoils) — entropy (order/disorder)

Beyond the Museums

• There are stores, storerooms and depots which certainly do not run under the name 'museum', becoming so explicit and amounting to nothing. Nevertheless and, as is the intention/view of this title — they fulfil museum-related functions *avant la lettre*, forming, so-to-speak, the archi(ve)museum apriority of the museum's conceivability. Now having become an institution and as such genealogically at an end, the museum, that classical terminal for parcel post from the history of art and culture, must now think anew with respect to ageing storage techniques i.e. it must remove its barriers and become a flow-through and transformer station if it is not for its part to fall victim to museum-like crystallisation. Recycling instead of finality: the linearity of product — consumption — waste — deposit/rubbish and/or museum, as expounded by Michael Thompson, is replaced by the post-historic cycle of product — use — separation — recycling — secondary product.¹ The questioning of the function of the museum therefore takes place on the basis of very real challenges forcing the museum to decode itself anew. Archaeology has up to



now snatched cultural-historical values from the soil and supplied them to the museum, but nowadays it is carrying out 'waste-archaeology' of the present in real-time.² 'Tradition' and 'conservation', two classical areas of responsibility for the museum are now also called 'long-standing polluters'.

At the same time, in the process of an increased awareness of nature, the same is threatening to itself become a museum reservation.

The real element of the consumption economy stipulates: the length of storage is becoming increasingly more short-term; the supply system of the clothing firm of Benetton is trying to virtually programme its storage times to zero by the supply-demand-relationship aiming at real-time. As James Stirling has recently shown in a factory building near Kassel, computer-controlled warehouses are making out of real sheds that which the pc is completing in the microcosm: *memory*. Here, too, organisation and service takes place according to the principle of random access; the museum has been the place of Read Only Memory for long enough. The anagram says it: I am writing out this text from ROM, the

¹ See the catalogue of the Frankfurt Werkbund exhibition *Ex und hopp. Das Prinzip Wegwerf. Eine Bilanz mit Verlusten* (The principle of throw-away. A balance with losses), published by Ot Hoffmann, 1989. Accordingly also the request for entries to the design competition *Küche 2000 — die intelligente Rohstoffquelle* (Kitchen 2000 — the intelligent source of raw material) by the Gesellschaft für Kunst und Gestaltung (Society for Art and Design), Bonn (1989), 5.
² Italo Calvino describes this scenario in *Unsichtbare Städte* (Invisible Cities).
³ 'Die Musealisierung der Welt oder Die Erinnerung des Gegenwärtigen' (The museumising of the world or the memory of the present) in *Ästhetik und Kommunikation*, issue 67/68, year 18 (1987), topic 'Kulturgesellschaft', 30.
⁴ As the museum director of the Karl-Ernst-Osthaus-Museum

in Hagen, Michael Fehr has not only developed this thought but also put it into practice within the framework of his exhibition and book series *Museum der Museen* (Museum of the museums).
⁵ Thomas A. Seboeck put the question about the store as a semiotic challenge: How can a nuclear depot be described as such for readers who are no longer familiar with our alphanumerical code? 'Pandora's Box: How and Why to Communicate 10.000 Years into the Future', in: Marshall Blonsky (publisher), *On signs*, Baltimore 1985, 448-466.
⁶ The architecture is present (...) is anything but neutral, but without any dialogue with the works (...) Marco Fano and Clementina Panella, 'Note sul nuovo assetto dei Musei Lateranensi al Vaticano', in *Dialoghi die Archeologia*, 7

Archeologia, 7 (1973), blz 422-439. Hier naar: F. Mancinelli en F. Roncalli: 'Il Trasferimento delle Raccolte Lateranensi al Vaticano' in: *Bollettino dei Monumenti e Musei Pontifici* I.1, 1977, blz 19-32 (= Rendiconti della Pont. Acc. Rom. d'Arch. 48, 1975/76, blz 401-415), hier: 415.

7 Karl Schefold, 'Das Neue Museum im Vatikan' in: *Antike Kunst*, supplement 9 (Zur griechischen Kunst), Basel 1973, blz 85-93.

8 (...) Mobilele modulaire en dus amorfe elementen, zoals een metalen traliewerk en ijzeren buizen, vormen de ondersteuning van beelden, reliëfs en opschriften, die sterk afsteken tegen de draagstructuur eronder. Z.b. noot 6, blz 415.

9 (1764): De huidige ordening (...) vraagt om een deels chronologische, deels typolo-

gische articulering. Paolo Liverani, 'Musei Gregoriano Profano e Pio Cristiano', in: *AAVV, Condotte nei Restauri*, Rome 1992, blz 189-192, hier: blz. 189.

10 Zie Hermann Glaser, 'Was heißt und zu welchem Ende studiert und präsentiert man Industriekultur?', in: *Museumskunde* 49, nr 3 (1984).

11 Het radioprogramma van Anja Kempe op 22 april 1990 op wnr 3 formuleerde het als volgt: *De hemel is blauw, de toegang gratis. Van een regio wordt een museum gemaakt. Een rondleiding door het Ruhrgebied.*

12 Filmkritiek in: *Film und Fernsehen* 1/1990, blz 26.

13 Zie: W. E., 'Archivideo', in: *Querspur. Zwischen Intimität und radikaler Entblößung*, catalogus bij het gelijknamige videofestival in

tekst vanuit ROM, de plaats van het, van imperiale of religieuze zijde geësceneerde lange-termijn-geheugen, dat telkens weer is stukgelopen op het vergeten, zoals de ruïnes weten, die ironische commentaren van letterlijke en materiële significantenclusters die voortdurend RAM zeggen. De geschiedenis heeft zo geen canonieke plek meer; over- en uitlevering worden eindeloos geposteerd. Zoals ook gebeurtenissen niet langer worden gearchiveerd en tijdelijk opgeslagen, maar onmiddellijk worden, dooft ook het museale later uit, die *différance* waardoor het medium, de 'bemiddelaar' museum wordt gelegitimeerd: *De musealisering van de wereld wil de grondgedachte verbreiden, dat alles zo gebeurt alsof alles allang gebeurd is*, verklaart Henri Pierre Jeudy. Maar *het elektronische geheugen is niet het doodvonnis van het imaginaire geheugen. Het fundeert de representatie van wat ze bewaard, op de foutloze gebruiksmogelijkheden van de bewaarde informatie, maar sluit daarbij het spel niet uit. Hebben deze verbazingwekkende middelen alleen maar tot doel informatie op te slaan? De herinnering brengt zichzelf tot stand met behulp van tegeninformatie en desinformatie. Ze is door middel van de eindeloze manipulatie van herinnerde elementen tot een geheel verweven in verhalen en beelden. Voor al deze bewegingen van de betekenis vormt de accumulatie bepaald geen barrière.*³ De museologische opdracht is thans de accumulatie van het depot te mobiliseren, publiekelijk begaanbaar te maken, en ook om opgeslagen bestanden in de tentoonstellingsruimte te recyclen. De opslagplaats, basis(kamp) van het museum, wordt liquide. Zo weerspiegelt het museale depot steeds meer de schakeltechniek van de hem navolgende media.

Omdat de reële ruimte van het museum tegenwoordig het privilege als het geavanceerde medium in zake cultuur- en beeldgeheugen heeft verloren, zijn functie dus als 'massamedium' van de 19de eeuw, moet het zijn rol overdenken. Als zodanig wordt het de plek van de *reflectie* over de hem navolgende technieken.⁴

Het museum transformeert, geheel analoog aan het taalgebruik van de opslagtechnieken voor nucleair afval, van definitieve naar 'tijdelijke opslag'.⁵ Onder deze naam maakten ook Norbert Kottmann en Adrian Schoormans op 18 mei 1990 een tentoonstelling in de Düsseldorfse Hildebrandtstraße: een ruimte (84 m²), een kantoor (gemeubileerd), een regaal (3,15 x 5,6 x 1,1 m). Het Container-Museum geeft de indruk van een voorlopige toestand (ook dat is een tijdelijke opslag), net zoals een eerdere opzet van Michael Fehr voor het Bonner Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland dat beoogde en in het Portikus-tentoonstellingsgebouw in Frankfurt bewust is gerealiseerd.

Analoge opslagtechnieken hebben zich allang meester gemaakt van de museumesthetiek. Een voorbeeld daarvan is de presentatie van de klassieke oudheid in het Museo Gre-

goriano Profano in het Vaticaan, dat wil zeggen: een structurele, tot archeologie gereduceerde voorstelling. Zwijgen en abstractie, in onderscheid met de constante (cultuur-)historische becommentariëring. *L'architettura è presente (...) tutt'altro che neutra, ma nessun dialogo con le opere (...)*, is de kritiek van een waarnemer⁶, maar een andere criticus looft daarentegen, (...) *hoe de niet-classicistische tentoonstelling iets zichtbaar maakt van een nieuwe verhouding tot de klassieke oudheid?* Techniek, *Gestell*, dus dat wat Hegel in onderscheid met de herinnering het geheugen noemde. Geen verleiding van de blik door de suggestie van een museografische vertelling, geen (v)ideologie: (...) *Elemente mobili modulari e quindi amorfi, quali tralici metallici e tubi in ferro, sostengono statue relievi ed epigrafi e risultano evidenziati nel contrasto con le strutture portanti.*⁸ Een moderne kwintessens van de binaire conceptie van Winckelmanns *Geschiedenis van de kunst van de Oudheid* (1764): *L'attuale sistemazione (...) prevede un'articolazione in parte cronologica, in parte tipologica.*⁹ Middenin dit museum staat een magazijn, een mo-

biel metalen raster met antieke inschriften die volgens systematische criteria zijn aangebracht. Deze manier van bevestigen aan het hekwerk komt overeen met de modulen voor de klassieke oudheid in de tentoonstelling zelf, met dit verschil dat de objecten hier niet langer een didactische omweg via geësceneerde ruimten nemen, maar op een zeer kleine ruimte de bladzijden van een transparant boek vormen, dat een palimpsest is (blijkens de doorkijk). Puur register, het archief, de index: *Le musée comme banque de donnés* (Jean Louis Déotte). De geschiedenis wordt als oriënteringsmiddel overbodig voor het publiek, wanneer de esthetiek van de archeologische expertsystemen ook voor de, met computers vertrouwde, museumbezoeker inzichtelijk wordt als informatie-systeem.

Industriegebieden worden daardoor in het tijdperk van het laatkapitalisme op tweeërlei wijze getroffen: sinds de traditionele basis onder hun werkzaamheden (bijvoorbeeld kolen/staal) is uitgeput geraakt, worden ze momenteel als conceptie van een vrijetijdslandschap getransformeerd tot hun eigen industriemuseum¹⁰ — een poging tot esthetische sublimering van de crisis. Het Westduitse Ruhrgebied weet het: *Bijvoorbeeld de Zollern-mijn in Dortmund. Hier ontstaat een industriemuseum dat laat zien wat 'steenkolen hakken' vroeger inhield. Alles moet er zo uitzien alsof de mijn nog in bedrijf is, alleen ontbreken het vuil en het lawaai.*¹¹

Anderzijds heeft het Ruhrgebied zeer concreet te lijden onder de gevolgen van industriële afvalverwerkingsproblemen, dat wil zeggen onder de afval- en bodemvergiftigingslast van de laatste 200 jaar, die door geen museum wordt afgevoerd, waar hooguit musea op worden gebouwd.

Het ware, tragische archief is hier de grond, het industriële braakland. In Andrej Tarkovski's film *Stalker* komt een vergelijkbare 'zone' voor, die in *De Museumbezoeker* van zijn



• place of the long-term memory stage—managed by the imperial or religious side, the memory which was continually being defeated by forgetting, as the ruins know, that ironic commentary of literal and material clusters of significant continually saying RAM. History thus has no longer a canonical place; bequeathels and further dispatches are forever taking a stand. To the extent to which events are no longer being put into the archives or being intermediately stored but are becoming direct, we also witness the expiring of that additional element of museums, that *différance*, which indeed legitimises the medium, the ‘mediator’ museum: *The museumising of the world intends to spread the basic thought that everything happens just as if everything had already happened*, as Henri Pierre Jeudy indicates. Yet *the electronic element is not the death sentence of the imaginary memory. It bases the representation of storage on the flawless use of the stored information without, however, excluding play. Are these amazing means merely aimed at storing information? Memory itself is realised by means of counter-information, disinformation. In the endless manipulation of the recollected elements, it is interwoven with narratives and images. Accumulation represents no obstacle at all for all these movements of the mind.*³ The museum’s demand is now pointing the way to mobilising the accumulation of the depots, making it publicly accessible and also recycling stored stocks in the exhibition area. The memory, the basis (store) of the museum is liquefying. The museum’s depot is therefore increasingly reflecting the switching technique of its successor media.

As the real space of the museum has nowadays lost its privilege of being the most advanced storage medium in matters of cultural and image memory i.e. a function as the ‘mass medium’ of the 19th century, it must now reconsider its role. In such a way it is becoming the place of reflection on its own successor technologies.⁴

The museum is transforming from the final storage place to the ‘interim store’⁵, analogous to the language of nuclear disposal technology. Norbert Kottmann and Adrian Schoormans also arranged an art exhibition under this name on 18th May 1990 in Düsseldorf’s Hildebrandtstraße: one room (84 m²), one office (furnished), one shelf (3.15 x 5.6 x 1.1m). The *Container-Museum* conveyed the impression of a stopgap (also with the meaning interim store), just as had been intended by Michael Fehr’s early conception for the *Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland* (Museum of the History of the Federal Republic of Germany) in Bonn, and which was consciously realised in the Portikus exhibition rooms in Frankfurt.

Museum aesthetics was long since taken hold of by analogous astring technologies. There is the example of

the presentation of antiquity in the Museo Gregoriano Profano in the Vatican, namely a structural performance reduced to archaeology. Silence and abstraction in contrast to the continual (art) historical commentary. *L’architettura è presente (...) tutt’altro che neutra, ma nessun dialogo con le opere (...)* as one observer criticises⁶, and another however praises (...) *how the unclassical setting makes visible something of a new relationship to antiquity.*⁷ Technology, frame i.e. that which Hegel called memory in contrast to recollection. No tempting of the glance by the

suggestion of a museographic narrative, no (v)ideology: (...) *Elemente mobili modulari e quindi amorfi, quali tralicci metallici e tubi in ferro, sostengono statue rilievi ed epigrafi de risultano evidenziati nel contrasto con le strutture portanti.*⁸ A modern quintessence of the binary conception of Winckelmann’s *History of the Art*

of Antiquity (1764): *L’attuale sistemazione (...)* prevede un’articolazione in parte cronologica, in parte tipologica.⁹ In the middle of this museum there is a storeroom, a mobile metal framework with antique inscriptions fixed according to systematic criteria. The attachment of these to the grille corresponds to the modules for antiquity in the exhibition except that here the objects no longer take a didactic detour via stage-managed rooms but form within a very close space the pages of a transparent book, a palimpsest (as shown by the

perspective). Pure register, the archives, the index: *Le musée comme banque de données* (Jean Louis Déotte). History as an orientation aid for the general public is superfluous when the aesthetics of the experts’ systems of archaeology is taken for granted as information studies for the museum visitor familiar with the computer.

In the age of late capitalism, industrial regions are affected by this in a two-fold manner: in the course of the petering out of their traditional work base (e.g. coal/steel), they are at present being transformed into their own industrial museum as a conception of a leisure-time landscape¹⁰ — an attempt at the aesthetic sublimation of the crisis. The West German Ruhr area is affected by this: *For instance: the coal mine of Zollern in Dortmund. An industrial museum has emerged here showing what it once meant ‘to mine coal’. It should all be as if the mine were still running, only the dirt is missing and the noise.*¹¹

However on the other hand the Ruhr area is suffering in very concrete terms from the consequences of industrial disposal difficulties i.e. under the burden of the waste disposal and soil contamination of the last 200 years, and no museum can dispose of this, it can at best build over it.

(1973), 422–439. Here according to: F. Mancinelle and F. Roncalli, ‘Il Trasferimento delle Raccoglie Lateranensi al Vaticano’, in: *Bollettino dei Monumenti e Musei Pontifici* 1.1, 1977, 19–32 (= Rendiconti della Pont. Acc. Rom. d’Arch. 48, 1975/76, 401–415), here: 415–7 Karl Schefold, ‘Das neue Museum im Vatikan’ (The new museum in the Vatican), in: *Antike Kunst*, supplement 9 (On Greek art), Basel 1973, 85–93. 8 (...) Mobile modular elements accordingly shapeless such as metal grille works and iron pipes support statues, reliefs and epigraphs which are set off against the weight-bearing structure. See above, Note 6, 415. 9 (1764): The present arrangement (...) allows for a partly chronological and partly typological articulation. Paolo Liverani, ‘Musei Gregoriano Profano e Pio Cristiano’, in: *AAVV, Condotta nei Restauri*,

Rome 1992, 189–192, here: 189. 10 See Hermann Glaser, ‘Was heißt und zu welchem Ende studiert und präsentiert man Industriekultur?’ (What is industrial culture and to what end is it studied and presented?), in *Museumskunde* 49, issue 3 (1984). 11 As was expressed in Anja Kempe’s radio-feature on 22nd April 1990 in WDR 3: *Der Himmel ist blau, der Eintritt frei. Eine Region wird zum Museum. Eine Führung durch das Ruhrgebiet* (The sky is blue, entry free. A region becomes a museum. A guided tour through the Ruhr area). 12 Film review in: *Film und Fernsehen* 1/1990, 26. 13 See W.E., ‘ArchiVideo’, in: *Querspur. Zwischen Intimität und radikaler Entblößung* (Between intimacy and radical exposure), catalogue on the video festival of the same name in Linz, May 1990, 25ff.



107r.gif

Date Missing: 06/12/88
Missing From: Denver, CO
Date of Birth: 04/23/87
Age at Disappearance: 2 yrs. old
Height: 2 ft. 5 in.
Weight: 28 lbs.
Hair: Brown
Eyes: Brown



126r.gif

Date Missing: 07/14/85
Missing From: Temple, TX
Date of Birth: 02/05/74
Age at Disappearance: 11 yrs. old
Height: 4 ft. 10 in.
Weight: 85 lbs.
Hair: Black
Eyes: Brown



131r.gif

Date Missing: 03/11/87
Missing From: South Bend, IN
Date of Birth: 03/15/70
Age at Disappearance: 16 yrs. old
Height: 5 ft. 5 in.
Weight: 130 lbs.
Hair: Black
Eyes: Brown



116r.gif

Date Missing: 07/18/86
Missing From: Los Angeles, CA
Date of Birth: 01/12/79
Age at Disappearance: 7 yrs. old
Height: 4 ft.
Weight: 75 lbs.
Hair: Black
Eyes: Brown

Linz, mei 1990, blz 25 en verder.

14 Verbannen naar video, wordt ook het geheugen van de geschiedenis steeds korter: zie Albert d'Haenens, 'Ein neue Kultur begreifen! Gefahren und Chancen an der Schwelle des elektronischen Zeitalters', in: Jörn Rüsen e.a. (red.), *Geschichte sehen*.

Beiträge zur Ästhetik historischer Museen, Pfaffenweiler (Centaurus), 1988,

blz 65-67.

15 Michael Fehr, 'Müllhalle oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft', in: Fehr/Stefan Grohé (red.), *Geschichte — Bild — Museum: zur Darstellung von Geschichte in Museum*, Keulen 1989,

blz 182-198.

16 Titel van de bijdrage van Jacques Derrida in: G. Christoph Tholen/Michael

leerling Lopuschanski (1989) is omgevormd tot een museum, gelegen voor een met afval overdekte kust, dat — onbereikbaar — de magische oplossing van de grote vragen aanbiedt.¹² De burgers van Hattingen hadden gemengde gevoelens bij de aanblik van de uitverkoop, dat wil zeggen de demontage van hun hoogoven voor China en de gelijktijdige metamorfose van het staalfabrieksterrein tot een sterk staaltje industriemuseum: door middel van de musealisering weet de stad onder de bodemproblemen uit te komen. Hier figureert het museum om de aandacht af te leiden van de eigenlijke industriële erfenis, de vervuilde grond als chemische opslag.

Nog een afleidingsmanoeuvre: hetzelfde Ruhrgebied, dat momenteel zijn voormalige geschiedenis en identiteit onder het steekwoord 'indusriemuseum' opslaat, is in het kader van een structuurverandering onder het steekwoord 'technologiepark' de plaats geworden van heel andere opslagmedia, de elektronische microchips namelijk. Deze onttrekken zich echter aan de klassieke esthetiek van de vertoonbaarheid.

Een commentaar van het British Museum in Londen stelde in 1861 zijn functie als posthistorische opslagplaats voor als eigentijdse versie van de Ark van Noach: na het verdwijnen van de westerse cultuur moesten toekomstige bezoekers uit verre streken daar een representatieve collectie uit hun verleden kunnen aantreffen. De huidige Ark van Noach is het video-archief.¹³

In het tijdperk waarin het ruimte- en tijdbegrip oplost onder invloed van de snelheid (Paul Virilio), in het tijdperk van de voortschrijdende immaterialisering van informatie en het inhalen daarvan door notatiesystemen in real time, is de historische ruimte van het museum op twee manieren een nostalgisch retro-effect geworden.¹⁴ Een zeer materiële aanwijzing daarvoor is de aankoop-politiek van de huidige musea: niet alleen verstrekken musea opdrachten voor kunstwerken die niet langer eerst de omweg moeten nemen via particuliere verzamelaars of de ruimte van de representatie, ook worden alledaagse producten nu al ingekocht, terwijl ze nog afval zijn, voordat ze ten prooi vallen aan hun musealisering achteraf, dat wil zeggen hun waardevermeerdering.¹⁵ Daarnaast wordt het museum een reservaat van de overzichtelijkheid in het tijdperk van de snelle beelden. Geboren uit de Verlichting, wordt het daarvan de laatste parkeerplaats: ook dat is een ander woord voor opslagruimte. Het kunst- en cultuurhistorische museum, waarin tentoonstellingen zich alleen al daarom schuldig maakten aan een anachronisme doordat ze het verleden in de tegenwoordige tijd presenteerden, wordt zelf een anachronisme, dat zijn attractiviteit ontleent aan het verlangen naar vertraging bij de consumenten, tegen de achtergrond van de razendsnelle veroudering van alles wat nieuw is (Jochen Hörisch) — het mu-

seum als oord van het uitstel, van de *différance* van de waarneming. *Donner le temps (de la traduction)*¹⁶: misschien ligt een laatste functiebepaling van het medium museum daarin, tijd in te ruimen, tijdruimten te openen terwijl deze als apriori al lang verloren zijn gegaan, omdat de elektronische interceptie er niet in geïnteresseerd is er onderscheiden in aan te brengen.

Aan gene Zijde van de Muzen

Niet langer metaforen van het geheugen, maar esthetische opslaginstrumenten. Kunstwerken begrijpen zichzelf niet langer als agenten van de symbolische orde, maar steeds meer als de technische recherche, als reflex van de dispositieven van de reële orde. Het opslaan zelf is een tentoonstelling waard als het om de herinnering gaat.

Openbare tentoonstellingsruimten staan als esthetische plek in de schaduw van het plaatsen/opspotten, van die dispositieven van de politieke en economische macht die ten dienste staan van de controlerende bewaking. Opslagruimten zijn geen ruimten van de kunst, maar van het beheer van deze reële orde. Jacques Derrida wees op het *Dépôt légal* in Parijs, waar een bewijsexemplaar van elke Franse publikatie heen wordt gestuurd.¹⁷ Al het discursieve weten vormt zo een verbond met zijn niet-discursieve tegenhanger. Het militaire archief in Freiburg heeft in mijn gangen een opslagplaats aangelegd voor microfilms waarop alle relevante administratieve en cultuurhistorische

documenten van de Bondsrepubliek Duitsland staan afgebeeld. Wolfgang Heinke heeft daarop als kunstenaar gereageerd met zijn *Centrale microfilm-archief*, dat ooit te zien was in het museum voor fotokopie (in Mühlheim a.d. Ruhr). Aan de oorsprong van de opslag staat het geheugen van de oorlog, de reserve.

Een hele rij kunstenaars heeft een bijzonder zintuig ontwikkeld voor de reële orde, die zich via het begrip van de *ars memoriae* altijd al tot hen richtte — namelijk de zuivere constructie van herinneringsruimten. Anselm Kiefers schilderij *Deutschlands Geisteshelden* (1973) is niet alleen — zoals alle kunst — een opslagplek, maar toont deze ook, en Sigrid Sigurdsson installatie *Vor der Stille* doelt op het museum als plaats van het vergeten — een regaal, het archief, het zuivere depot. Niets anders was het *museion* in Alexandrië, dat

Luciano Canfora als *De verdwenen bibliotheek* heeft teruggevoerd tot aan de grafkamers van Ramses II. Alle kunst is testamentair. Sigurdsson zegt het: iedere museumbezoeker is zijn eigen archief en dat van de anderen.¹⁸

Media bepalen de stand van zaken (Friedrich A. Kittler) en hebben allang de autonome blik (anders gezegd de Kritische Theorie) onteigend. Elke videocamera opent een latent beeldarchief, en vergeet het fotooestel werkelijk ooit wat het heeft belicht? *Het ware beeld van het verleden glipt voorbij*, schreef Walter Benjamin in zijn essay *Over het begrip*



119r.gif



235.gif



124r.gif



125r.gif

O. Scholl (red.), *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, Weinheim 1990.

17 Jacques Derrida, 'Titel (noch zu bestimmen)', in: Friedrich A. Kittler, *Ausbreitung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Post-Strukturalismus*, Paderborn/Wenen/München, 1975,

blz 37, noot 8.

18 Michael Fehr, 'Sigrid Sigurdssons Vor der Stille — Kunst als 'Bewußtsein' von Geschichte', in de gelijknamige tentoonstellingscatalogus, Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen (1989).

19 Bijvoorbeeld de tentoonstelling *Die erste 100 Jahre. Österreichische Sozialdemokratie 1888-1988* in de Weense Gasometer (Simmering). Zie met name de

• The true tragic archives are the soil, the industrial fallow land. Andrej Tarkowski's film *Stalker* shows a corresponding 'zone'; in *Der Museumsbesucher* (The museum visitor) by his student Lopuschanski (1989), it has become a museum situated off a waste-covered coast and — non-accessible as it is — it provides the magical solution to the great questions.¹²

The citizens of Hattingen experienced mixed feelings towards the sell-out i.e. the dismantling of their steel furnace, to China and the simultaneous transformation of the steel works area into an outstanding industrial museum: as a result of the museumising, the town has evaded the question of soil waste management. Here the museum figures as a distraction of attention from the actual industrial legacy i.e. the contaminated soil as a chemical store.

And yet another distraction: the same Ruhr area which now stores its past history and identity under the key word 'Industrial Museum' has, during the course of structural transformation under the keyword 'Technology Parks', become the place of totally different stores, namely those of electronic microchips. These however evade the classical aesthetics of portrayability.

In 1861 a commentary by the British Museum in London presented its function as a post-historical deposit, a case analogical to Noah's Ark: following the disappearance of occidental culture, future visitors from distant lands should be able to find there a representative collection of their past. The Noah's Ark of today is however presented by the video archives.¹³

In the age of the disintegration of the terms of space and time by speed (Paul Virilio), of the advancing immaterialising of information and its being caught up by recording systems in real-time, the historical space of the museum becomes a two-fold nostalgic retroeffect.¹⁴ A completely material indication of this is the buying policy of present museums: museums not only commission works of art which no longer take the roundabout route via the private collector or the room of representation, and every-day objects are being bought at the present time in which they are still rubbish, before they fall victim to later museumising i.e. to an increase in value.¹⁵ At the same time the museum is turning into the reservation of comprehensibility in the age of fast images. Born of the enlightenment, it will become its final resting place: that too is called memory. The art-historical and cultural-historical museum whose exhibition always produced an anachronism in that it presented the past in the present, is itself becoming an anachronism, gaining its attractiveness from the deceleration wish of the consumers against the background of the fast ageing of everything

new (Jochen Hörisch) — the museum as the place (of refuge) of delay, the *différance* of perception. *Donner le temps (de la traduction)*¹⁶: perhaps today there is a final function determination of the medium museum in allowing time, opening up time-spaces in places in which they long ago were lost as a priori because electronic interception is indifferent to this differentiation.

Beyond the Muses

No more metaphors of memory but aesthetic stores.

Works of art are no longer understood as agents of the symbolic but increasingly as forensic bodies, as a reflex of the dispositions of the real. Storing is in itself becoming worthy of depiction when it is a matter of remembering.

Public exhibition rooms as aesthetic places stand in the shadow of locating/hoarding, of those dispositions of political or economic power serving control monitoring. Stores are not the space of art but of the administration of this real element. Jacques Derrida drew attention to the *Depôt légal* in Paris which receives the compulsory copies of every French publication.¹⁷ All discursive knowledge is thus in league with its non-discursive double. The military archives in Freiburg have set up a

micro film store in the galleries of coal-mines with photocopies of all relevant administrative and cultural-historical documents of the Federal Republic of Germany. Wolfgang Heinke has, as an artist, responded to this in the form of his *Central microfilm-archives*, once exhibited in the Museum of Photocopying (Mühlheim a.d. Ruhr). The origin of the stores is the memory of the war, the reserve.

A succession of artists have developed a special sensorium for the real, which has always been directed at them through the concept of *ars memoriae* — namely the pure construction of spaces of recollection. Anselm Kiefer's painting *Deutschlands Geisteshelden* (Germany's spiritual heroes) (1973) is not only a store — like all art — but also shows it, and Sigrid Sigurdsson's installation *Vor der Stille* (Before the silence) aims at the museum as a place of forgetting — a shelf, the archives, the pure depot. What else was that *musaeon* in Alexandria which Luciano Canfora had traced back as *Die verschwundene Bibliothek* (The lost library) down to the burial chamber of Ramses II? All art is testamentary. As Sigurdsson says: every museum observer has his own archives and those of the others.¹⁸

Media determine the situation (Friedrich A. Kittler) and long ago expropriated the autonomous view (what else is the Critical Theory). Every video camera opens up

14 Captivated on video, the memory of history also becomes shorter: see Albert d'Haenens, 'Eine neue Kultur begründen! Gefahren und Chancen an der Schwelle des elektronischen Zeitalters' (Found a new culture! Dangers and chances on the threshold of the electronic age), in: Jörn Rüsen and others (publishers), *Geschichte sehen. Beiträge zur Ästhetik historischer Museen* (Contributions to the aesthetics of historical museums), Pfaffenweiler (Centaurus) 1988, 65–67.

15 Michael Fehr, 'Müllhalde oder Museum: Endstationen in der Industriegesellschaft' (Rubbish dump or museum: ends of the line in industrial society), in: the same/Stefan Grohé (publisher), *Geschichte — Bild — Museum: zur Darstellung von Geschichte im Museum*, Cologne 1989, 182–198.

16 Title of the contribution by Jacques Derrida in: G. Christoph Tholen/Michael O. Scholl

(publisher), *Zeit-Zeichen, Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit* (Signs of the time, delays and interferences between the last days and real-time), Weinheim 1990.

17 Jacques Derrida, 'Titel (noch zu bestimmen)' (Title (still to be determined)), in: Friedrich A. Kittler, *Austrahlung des Geistes aus den Geisteswissenschaften*.

Programme des Post-Strukturalismus, Paderborn/Vienna/Munich 1975, 37, Note 8.

18 According to Michael Fehr, 'Sigrid Sigurdssons Vor der Stille — Kunst als Bewußtsein von Geschichte' (Sigrid Sigurdsson's Vor der Stille — art as the 'conscience' of history), in the exhibition catalogue of the same name, Karl-Ernst-Osthaus Museum Hagen (1989).

19 For example, in the exhibition *Die ersten 100 Jahre. Österreichische Sozialdemokratie 1888–1988* (The first 100 years.



catalogusbijdrage van Helene Maimann, 'Das wahre Bild der Vergangenheit'.

20 Er heerst iets als een wanorde in de beelden die Pascal Kern ons toont, een warboel van voorwerpen, materialen, verwijzingen naar het beeld van de omgeving waarin de kunstenaar woont en werkt (...) In zijn atelier wordt werkelijk tot in de kleinste details de herinnering bewaard aan het rondzwerfen en -dolen door de plaatsen van verlatenheid die deze lege terreinen, huizen en fabrieken zijn (...) Zeer snel ontdek je evenwel dat er aan deze wanorde een orde ten grondslag ligt, op de manier waarop de encyclopedie waarover Borges spreekt gerendend is (...) Pascal Kerns wereld beeldt op dezelfde manier een merkwaardige taxonomie (...) af, die werkt

volgens een logica die niets aristotelisch meer in zich heeft: de schrijftafel, het atelier, de typografische catalogussen, de reisfilms, de bibliotheken, de rekeningenboeken, de reclame (...) Catalogus bij de tentoonstelling *Fictions colorées*, Galerie Zabriski, Parijs, september 1985.

21 Zie de tentoonstellingsreclame 'Gestapelter Tod' in de *Frankfurter Allgemeine Zeitung* van 29 maart 1993, blz 33 (ondertekend 'E. N.').

22 Op deze plek wil ik mijn dank betuigen aan de Duits-Israëlische Stiftung für wissenschaftliche Forschung und Entwicklung, die mij in het kader van het onderzoeksproject *Nationalism and the molding of sacred space and time* in staat stelde tot de autopsie van deze situatie.

geschiedenis. Alleen als beeld, aldus Benjamin, dat precies opflakkert op het ogenblik van zijn kenbaarheid, om daarna nooit meer terug te keren, is het verleden vast te houden. De vluchtigheid van het verleden (*passer/passé*) is ingehaald door de video-esthetiek; historische tentoonstellingen presenteren hun materiaal geheel in overeenstemming met deze esthetiek niet langer monumentaal, maar vluchtig.¹⁹ Elektronische lichtpunten op het beeldscherm: de vluchtigheid van deze beelden ontregelt de stabiliteit van elke interpretatie, voor welke het museum monumentaal borg stond.

Met het oog op het onvermogen van de klassieke kunst om de tegenwoordigheid van het voorbije in het nu anders te denken dan als 'herinnering', komen de kwaliteiten van de media in het spel, dat wat zij alleen zien (video): de 'blinde' vlek van alle historische visioenen, hun technische dispositief. Geschiedenis(sen) is/zijn namelijk dat wat afleidt van de opslagpraktijk. De reële orde spreekt echter tegen de narratie, ook deze, een ritmisch veto uit. Want opslaan is hetgene waaraan mijn tekstverwerkingsprogramma mij voortdurend herinnert. Als het kunstproject opslaan *een essay over de representeerbaarheid van geschiedenis/sen* is, voltrekt het zich hier ter plekke.

L'archive naît du désordre (Arlette Farge). Elke wanorde van de beelden, die ooit kenmerkend was voor de verkoopruimten, kunstenaarsateliers en depots van galeriën, krijgt een nieuwe betekenis vanuit het perspectief van de chaos-theorie. Als tweede wet van de thermodynamica heeft het begrip entropie toegang gekregen tot de natuurkunde, als titel van een novelle van Thomas Pynchon toegang tot de postmoderne literatuur — het draait om de des/informatie, die is af te lezen uit het afval van New York. Gelegen onder het dak van een verlaten warenhuis aan de Quai de la Seine, stelde het atelier van de Parijse fotomaker Pascal Kern tot het moment dat het afbrandde een tussenstap voor — dat, wat de overgang vormt tussen kunst en archief. In de woorden van de kunstkriticus Bernard Mercardé over Kerns *Fictions colorées: Il règne comme un désordre dans les images que nous donne à voir Pascal Kern, un désordre d'objets, de matières, de références, à l'image de l'environnement dans lequel ce dernier vit et travaille (...). Son atelier, en effet, conserve dans la moindre de ses détails le souvenir d'errances, de dérives dans ces lieux de dérèglement que sont les terrains vagues, les maisons et les fabriques abandonnées (...). Très vite, cependant, on s'aperçoit que ce désordre est très organisé, comme est organisée l'encyclopédie citée de Borges (...). Le monde de Pascal Kern, de la même façon, constitue une curieuse taxonomie (...). selon une logique qui n'avait rien d'aristotélécien: le bureau, l'atelier, les catalogues typographiques, les films de voyages, la bibliothèque, les livres de compte, les réclames (...)*²⁰

Het depot, de opslag, het archief waren tot nu architectonisch vastgelegd; de objecten erin volgden de traditie van de

voorbije tijd in de ruimte na. Alleen de archi(ef)ctuur van de elektronische ruimte is in staat tot de verwerking van overgeleverde (d.w.z. traditioneel vastgelegde) beelden door middel van herstructurering (inderdaad: *fictions colorées*). De elektronische ruimte is niet alleen de plaats waar nieuwe beelden worden uitgevonden, maar ook een overslagplaats, het transformatiestation van het voorhandene. De keerzijde van het *inventio* — dat wat de antieke retorica-techniek wist: zuivere vinding. Het *déjà-vu* staat op het spel; Christian Boltanski heeft het een keer geïnstalleerd als *Réserves*, een andere keer als *Les Suisses morts*, zoals onlangs in Lausanne.

Want opslaan is ook een uitstel van de dood. Als Boltanski loden dozen met foto's van overleden mensen opstapelt, waarbij luidsprekers de namen van de doden mompelen, zijn we uit de ruimte van de vertelling onbemiddeld aangekomen in die van de telling, de computatie.²¹ Wat analoog verschijnt, wordt digitaal beslist, in die ruimte dus die zich onttrekt aan de figuratieve voorstelling. De innerlijke noodzaak tot voorstelbaarheid, waarover Sigmund Freud spraken aanzien van de menselijke psyche, is wat ons remt onze opslagmethoden te doordenken.

Misschien is er toch een plek die ons daar zonder pardon mee confronteert: Yad Vashem bij Jeruzalem. Daar is namelijk — begeleid door het niet minder (ver)tellende ritme van het namen-noemen via luidsprekers in het monument voor de kinder-holocaust — zelfs de helderheid van de foto's van de doden getemperd door zuiver kaarslicht, duizendvoudig weerspiegeld. Op de misdaad van de nazi's, mensenlevens in concentratiekampen te hebben gereduceerd tot een nummer totdat er niets van hen overbleef dan aantallen, is nauwelijks vat te krijgen door middel van geschiedenis/sen, tenzij door zelf te gaan

(ver)tellen: in de hal van de namen bevinden zich in alfabetische volgorde de gedenkbladen met de data van de vermoorden, tot nu toe drie miljoen. Het monstrueuze project van het nationaal-socialisme om de herinnering aan het Europese jodendom uit te doven, wordt ontkracht op een terrein waarop de nazi's het sterkst dachten te zijn: de administratie. De hal van de namen is een archief, en ze wordt ook gepresenteerd als opslag.²² Dat is de betekenis van Yad Vashem: *Ik geef hun in mijn huis en binnen mijn muren een gedenkteken en een naam* (Jesaja 56, vers 5). Op 15 augustus 1953 heeft deze naam door een unaniem besluit van de Israëlische Knesset kracht van wet gekregen, wet 5713. Weer een getal om op te slaan.

VERTALING ARJEN MULDER

Dit artikel werd eerder gepubliceerd in de tentoonstellingscatalogus *Speicher, Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte/n* onder redactie van MONIKA SCHWÄRZLER e.a., Linz 1993.



• latent photo archives, and does the camera indeed ever forget what it has exposed? *The true image of the past flashes past* wrote Walter Benjamin in his essay *Über den Begriff der Geschichte* (On the concept of history). *The past*, according to Benjamin, *can only be recorded as an image which simply flashes through one's mind at the moment of its discernibility never to be seen again.* The fleetingness of the past (passer/passé) is caught up by video aesthetics; as a consequence of this aesthetics, historical exhibitions present their material no longer in a monumental but in a fleeting manner.¹⁹ Electronic points of light on the screen: the fleetingness of these images deregulates the stability of any interpretation for which the museum provided monumental guarantee.

In view of the inability of classical art to think in terms of the presence of the past in the present other than as 'memory', the qualities of the media become involved, that which it alone sees (video): the 'blind' spot of all historical visions, its technical disposition. For history (histoires) are that which distracts from the practice of storing. The real, however, exercises a rhythmic veto even towards narration. For a store (storing) is that of which my text processing programme is continually reminding me. If the art project store is an attempt at the depictability of history/histoires, it is taking place at this point.

L'archive naît du désordre (Arlette Farge). That disorder of images which once characterised the sales rooms, artists' studios and depots of old galleries makes a new sense of the perspective of the chaos-theory. The concept of entropy as the second law of thermodynamics has found its way into physics, as the title of a novella by Thomas Pynchon it finds its way into post-modern literature — it revolves around the dis/information which can be read from New York's waste. Under the roof of a deserted warehouse on the Quai de la Seine, the studio of the Parisian photo-caster Pascal Kern represented an interim step up to the blaze — forming the transition between art and archives. In the words of the art critic Bernard Mercardé on Kern's *Fictions colorées*: *Il règne comme un désordre dans les images que nous donne à voir Pascal Kern, un désordre d'objets, de matières, de références, à l'image de l'environnement dans lequel ce dernier vit et travaille (...). Son atelier, en effet, conserve dans la moindre de ses détails le souvenir d'errances, de dérives dans ces lieux de déréliction que sont les terrains vagues, les maisons et les fabriques abandonnées (...). Très vite, cependant, on s'aperçoit que ce désordre est très organisé, comme est organisée l'encyclopédie citée par Borges (...). Le monde de Pascal Kern, de la même façon, constitue une curieuse taxonomie (...) selon une logique qui n'avait rien d'aristotélien: le bureau, l'atelier, les catalogues typographiques, les films de voyages, la bibliothèque, les livres de compte, les réclames (...)*²⁰

The depot, the store, the archives were up to now architectonically stipulated; its objects understood the tradition of the past in the room. The archi(ve)texture of electronic space (fictions colorées, in fact) now cope with the difficulties of conventional (i.e. handed down) images by means of restructuring. It is not only the place where new images are invented but the emporium, the transformer station of that which has been found. The other side of inventio — that which ancient rhetoric technology knew about: pure finding. The déjà-vu element is at stake; Christian Boltanski once installed it as *Réserves*, another time as *Les Suisses morts*, as was recently the case in Lausanne.

For stores also mean the delaying of death. When Boltanski piles up metal boxes with photos of the deceased to which loudspeakers murmur the names of the dead, we have gone from the space of the narrative directly into that of counting, of computation.²¹ That which occurs as an analogy is decided upon digitally i.e. in that space escaping from figurative depiction. The consideration of depictability of which Sigmund Freud spoke for the humane psyche is that which inhibits us in thinking in terms of store.

Perhaps there is indeed a place which ruthlessly confronts us with it: Yad Vashem near Jerusalem. Here, to the accompaniment of the no less narrating(counting) rhythm of the naming of names through loudspeakers in

the memorial of the children's holocaust, even the clarity of the photos of the dead recedes as a result of the pure candlelight, reflected thousand-fold. It is indeed hardly possible for history/histoires to deal with the National Socialist crime of having reduced human life to numbers in concentration camps until nothing was left of them but numbers, if not on its part by means of narration/counting: the hall of names stores in alphabetical order commemorative sheets with data on the dead, three million up to now. The monstrous project of the National Socialists to extinguish the memory of European Jewry is annulled in that field which is typical: that of administration. The hall of names consists of archives and is also presented as a store.²² Yad

Vashem means nothing else: *Even unto them will I give in my house and within my walls a place and name* (Isaiah, chapter 56, verse 5). On the 15th August 1953 this name became law by the unanimous resolution of the Israeli Knesset, law 5713. Yet another number, storable.

translation ANN THURSFIELD

This article was previously published in the exhibition catalogue *Speicher, Versuche zur Darstellbarkeit von Geschichte/n* edited by MONIKA SCHWÄRZLER e.a., Linz 1993.

Austrian social democracy 1888–1988) in Vienna's Gasometer (Simmering). See in particular the catalogue contribution by Helene Maimann *Das wahre Bild der Vergangenheit* (The true picture of the past).

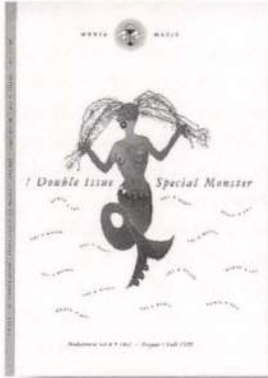
²⁰ Something like disorder prevails in the images which Pascal Kern shows us, a confusion of objects, matter, references equal to the surroundings in which he lives and works (...). His studio does, indeed, retain down to the final detail the recollection of roaming around, drifting away to places of desolateness such as empty grounds, deserted houses or factories (...). However one notices very quickly that this disorder is based on order just as the encyclopaedia of which Borges speaks is ordered (...). In the same way Pascal Kern's world depicts a strange taxonomy (...) according to a logic which has

nothing to do with anything Aristotelian: the desk, the studio, the typographic catalogues, the travel films, the libraries, the accounts, the advertising (...). Catalogue for the exhibition *Fictions Colorées* Galerie Zabriskie, Paris, September 1985.

²¹ See exhibition review 'Gestapelter Tod' (Piled up death) in the *Frankfurter Allgemeine* newspaper of 29. March 1993, 33 (Sigue 'E.N.').
²² At this point I should like to thank the 'Deutsch-Israelische Stiftung für wissenschaftliche Forschung und Entwicklung' (German-Israeli Foundation for Scientific Research and Development) which, within the framework of the research project *Nationalism and the molding of sacred space and time*, made possible the autopsy of this situation.



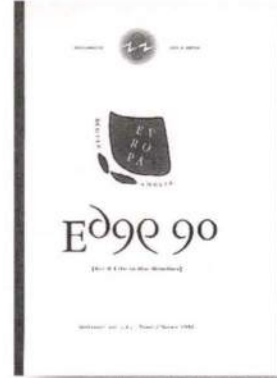
Completer uw Collectie!



4#1/2
Special Monster Issue
 Imaginary Ecology • Perversion of Hybrids • Mermaids • Louis Bec: from Prothesis to Endothesis • the Beauty & the Beast • Batman • Jouke Kleerebezem • Face of Evil • Alien Media • Capital Cadavre 2 • Georg Brecht • the Great Silence • Leslie Thornton: Peggy & Fred in Hell • Marty St.James & Ann Wilson: Hotel
 92 PP • DFL 25



4#3
Real not Real
 Telly Addicts • Gulliver in Figurine land • Bellour: Entre—Image • Madame Tussauds • Intelligent Media • Schwarzeneggers Body Conspiracy • Peter Fend: We Deal in Real • NewsRoom Amsterdam • Greenaway/Phillips: tv Dante • James Coleman: the MIT Project • Annemie van Kerckhoven: Divide & Rule
 72 PP • DFL 17,50



4#4
Edge 90 Catalogue
 Art & Life in the Nineties • The Moral Gap between Art & Every Day Life • The Mundane Drag of the Material • Isaac Julien: Climbing the Racial Mountain • Performance Art: Aesthetics of Denial • Performance Art: Purity & Danger • 23 artists • Pages: Paul Perry & Jorgen Leyenaar
 96 PP • DFL 17,50



5#1/2
Imago Catalogue
 Fin De Siecle in 20th Century Dutch Art • Valéry: Remarks on Progress • Asada Akira: Art x Technology • Post VR-art • Ricardo Füglistahler • Boris Gerrets • Hooykaas / Stansfield • Nol de Kooning • René Reitzema • Lydia Schouten • Bert Schutter • Servaas • Jeffrey Shaw • Bill Spinhoven • RoosTheuws • Gini Vos • Peter Zegveld
 100 PP • DFL 25



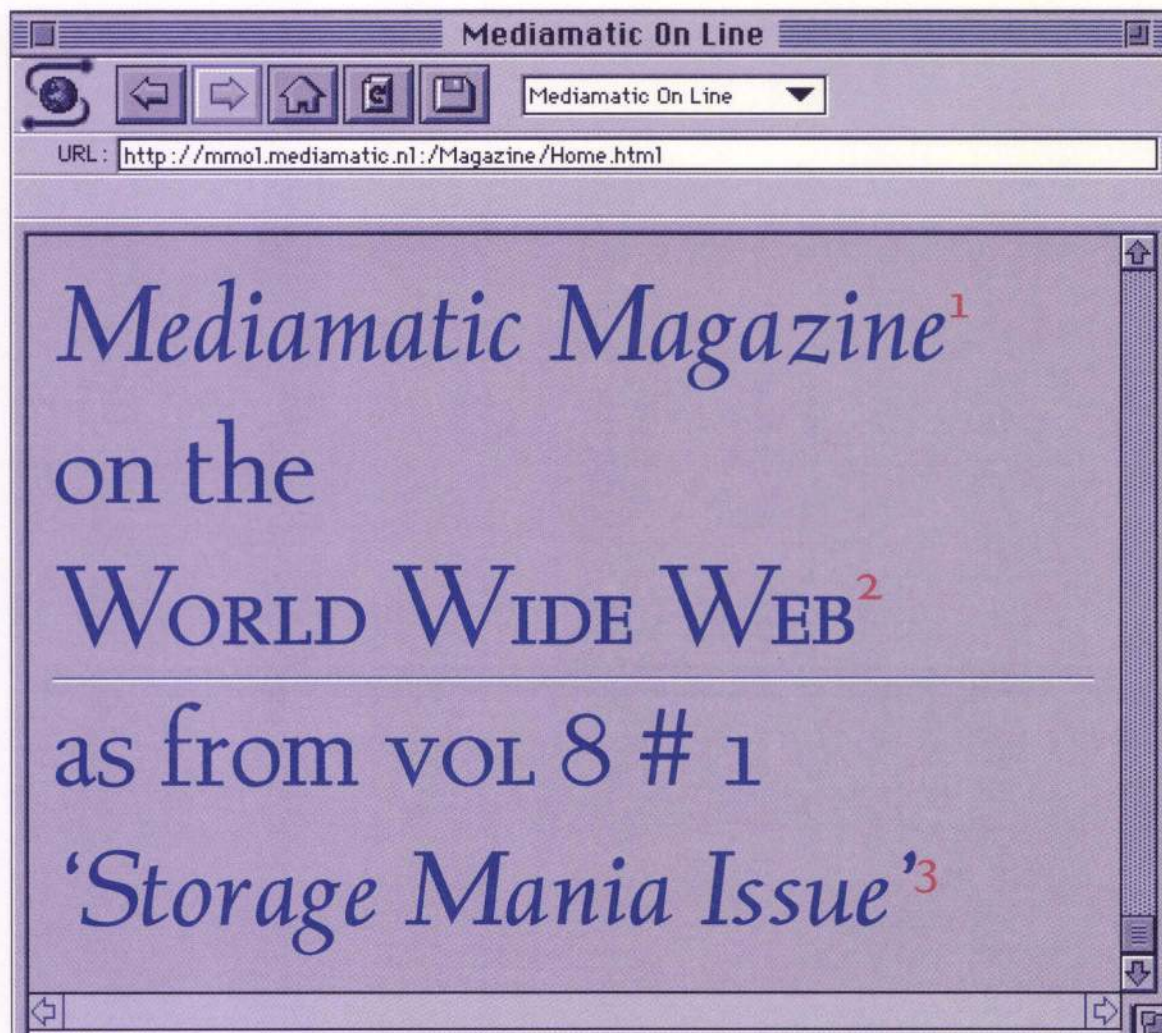
5#3
Celestial Brains
 L'Affichage Céleste • Peter Callas: Video Screens versus Horizon in Tokyo & NY • Leisure Suit Larry & other Adventures • The Player & his Media • Dragon Quest • Edmond Couchot: La Mosaïque Ordonnée • Spinhoven/Klomp: Shot Across the Mind • Viruses & Worms • Science as Voyeurism • Steve Fagin: the Machine that Killed bad People
 80 PP • DFL 17,50



5#4
Otaku: Radical Boredom
 Facts of Sex by Fax • Gerald van der Kaap: For the People: Everybody • Otaku: Japanese Kids Colonise Realm of Information & Media • Shrink! • House Music • Normal Media • Cézanne's Cataract • Staub-Huillet: Cézanne • Water Video Catalogue • Atom Egoyan's Alibi • Le Monde Diplomatique • Theorie de Neuen Medien • Interview Ann Kaplan
 88 PP • sold out

Bestel door middel van de antwoordkaart oude nummers van *Mediamatic*. Ze zijn nog steeds verkrijgbaar!
 Aanbieding: 4 willekeurige nummers voor f 55,— (dubbelnummers tellen voor 2) Wij betalen de verzendkosten!

1. *Mediamatic Magazine* is an international quarterly about the cultural implications of new media. It is published by Stichting Mediamatic Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam The Netherlands. vox: +31-20-626 6262 fax: +31-20-626 3793 e-mail: editors@mediamatic.nl



2. The **World Wide Web** (www) is a multi-media (hypertext based) information environment on the Internet. You can freely browse text, images and sounds on it. The www offers linked information. So instead of reading footnotes, like on this piece of paper, you get immediate connections to the original info. With an instant possibility to jump to other interesting stuff — anywhere on the world's Web servers.

Ask a local provider for Internet access. You'll find Mediamatic on line at <http://mmol.mediatic.nl>.

3. **Mediamatic Vol 8#1**'s special theme is 'Storage Mania', a cultural phenomenon of our times. Read about the storage projects of the Latter Day Saints and The World Heritage Committee, and about the discovery of Giordano Bruno's Memory-MOO on the Internet.

This issue of Mediamatic presents samples from the Internet's image banks. Each article is illustrated with pictures from an Internet archive. From 'Missing Children' to 'Organic Chemistry' to 'Wynona Ryder'. Complete with the info you need to retrieve the original files yourself. From the www-edition of this issue you can of course connect to them without further ado.

The CD-rom with issue 8 # 1 is *Doors of Perception 1*, the interactive multi-media proceedings of the DoP 1 conference, held in Amsterdam last year.

1. *Mediamatic Magazine* is een internationaal kwartaalblad over de culturele implicaties van nieuwe media. Een uitgave van Stichting Mediamatic
Postbus 17490
1001 JL Amsterdam
vox: +31-20-626 6262 fax: +31-20-626 3793
e-mail: editors@mediamatic.nl



2. Het **World Wide Web** (www) is een multi-media (hypertekst) informatie-omgeving op het Internet. Je kunt er vrij bladeren door een wereld van tekst, beeld en geluid. De informatie op het www is onderling verbonden. Dus in plaats van voetnoten te lezen, zoals op dit stuk papier, word je direct doorverbonden met de oorspronkelijke informatie. Om vandaaruit weer verder te springen naar andere informatie. Op welke *www server* ter wereld dan ook.

Voor toegang tot het Internet kunt U contact opnemen met XS4ALL: 020 6200294. Het Mediamatic *on line* Internet adres is <http://mmol.mediatic.nl>.

3. Het thema van **Mediamatic Vol 8 # 1** is een eigentijds cultureel fenomeen: 'Storage Mania'. Lees over de opslagwoede van de Latter Day Saints en de World Heritage Commissie, of over de ontdekking van Giordano Bruno's Memory-MOO op het Internet.

Dit nummer van Mediamatic presenteert voorbeelden uit Internet beeldbestanden. Elk artikel is geïllustreerd met afbeeldingen uit een Internet archief, van 'Missing Children' tot 'Organic Chemistry', tot 'Wynona Ryder', aangevuld met de benodigde informatie om zelf de originele bestanden te raadplegen. De *www*-editie van dit nummer biedt daar vanzelfsprekend directe toegang toe.

De CD-rom bij Mediamatic 8 # 1 is de interactieve verslaggeving van de *Doors of Perception 1* conferentie.

Par Avion

NE PAS AFFRANCHIR



POSTAGE PAID

RÉPONSE PAYÉE
PAYS-BAS

Mediamatic
SUBSCRIPTIONS
Int. Antwoordnummer
C.C.R.I. Numéro 11084
1000 PB Amsterdam
Pays-Bas

Par Avion

NE PAS AFFRANCHIR



POSTAGE PAID

RÉPONSE PAYÉE
PAYS-BAS

Mediamatic
SUBSCRIPTIONS
Int. Antwoordnummer
C.C.R.I. Numéro 11084
1000 PB Amsterdam
Pays-Bas

international

Although Mediamatic is distributed worldwide, it has a limited circulation and cannot be found in all bookstores.

A subscription is the sure way not to miss an issue.

And it saves you money of course. Please check our introduction discounts on the cards

U subscribe!

- Start with this issue
- Start with next issue

- This is a Back-Issues order.
Below, I have ticked the issues
I want to receive. If I order 4
issues or more I will pay
Dfl. 13,50 per issue only
(double issues are Dfl. 20,-),
shipment included.

- 7#3&4 Advertising Dfl 29,50
- 7#2 World issue Dfl 17,50
- 7#1 the 1/0 issue Dfl 17,50
- 6#4 Oor = Ear Dfl 17,50
- 6#2&3 Old Media Dfl 25,-
- 6#1 No Panic Dfl 17,50
- 5#3 Celestial Brains Dfl 17,50
- 5#1&2 Imago Dfl 25,-
- 4#4 Edge 90 Dfl 17,50
- 4#3 Real not Real Dfl 17,50
- 4#1&2 Monsters Dfl 25,-
- Full Set (28) Dfl 380,-

company / institution

name

full address

telephone

fax / e-mail

send me an invoice,

or better, charge my credit card:

amex visa diners mc/euro

card number

valid thru

signature

send this form to us or E-mail equivalent information to subscriptions@mediamatic.hacktic.nl

Select one of these
introductory offers:

1st issue free: Dfl. 45

Including Dfl. 100

4 back issues
(double issues are 2)

Please check which issues
you want to receive.

N.B. surcharges:

companies / institutions
add Dfl. 20

International surface mail
must add Dfl. 15

OR

International air mail
must add Dfl. 50

(1 Dfl = £ 0.37 = us \$ 0.57 = aus \$ 0.85 = cnd \$ 0.75 = DM 0,91 = ¥ 72 = FF 3,10 = LIT 860 = SPt 70 etc. etc. etc.)

U subscribe!

- Start with this issue
- Start with next issue

- This is a Back-Issues order.
Below, I have ticked the issues
I want to receive. If I order 4
issues or more I will pay
Dfl. 13,50 per issue only
(double issues are Dfl. 20,-),
shipment included.

- 7#3&4 Advertising Dfl 29,50
- 7#2 World issue Dfl 17,50
- 7#1 the 1/0 issue Dfl 17,50
- 6#4 Oor = Ear Dfl 17,50
- 6#2&3 Old Media Dfl 25,-
- 6#1 No Panic Dfl 17,50
- 5#3 Celestial Brains Dfl 17,50
- 5#1&2 Imago Dfl 25,-
- 4#4 Edge 90 Dfl 17,50
- 4#3 Real not Real Dfl 17,50
- 4#1&2 Monsters Dfl 25,-
- Full Set (28) Dfl 380,-

company / institution

name

full address

telephone

fax / e-mail

send me an invoice,

or better, charge my credit card:

amex visa diners mc/euro

card number

valid thru

signature

send this form to us or E-mail equivalent information to subscriptions@mediamatic.hacktic.nl

Select one of these
introductory offers:

1st issue free: Dfl. 45

Including Dfl. 100

4 back issues
(double issues are 2)

Please check which issues
you want to receive.

N.B. surcharges:

companies / institutions
add Dfl. 20

International surface mail
must add Dfl. 15

OR

International air mail
must add Dfl. 50

(1 Dfl = £ 0.37 = us \$ 0.57 = aus \$ 0.85 = cnd \$ 0.75 = DM 0,91 = ¥ 72 = FF 3,10 = LIT 860 = SPt 70 etc. etc. etc.)

Complete your Collection!



6#1

No Panic!

Rembrandt's Panic • Arthur & Marie-Louise Kroker: The Virtual World • Panic Biology • Bilwet: Topical Media • Deutsches Denken: Dietmar Kamper & Norbert Bolz • Panic Word Processing • Fantasmagoria: Horror & Splatter • Beban & Horvatic: Mosaics of Light • The Difference Engine • Books of Groningen • Glenn Gould

80 PP • DFL 17,50



6#2/3

Old Media

Sign Language • Mac Kitsch • Fine Art makes New Media Old • 17 Personal Media Scapes • The Museum Galaxy: 6 Lectures in Fodor If you're Not Engaged in History, your Not Engaged • New Collector • Het Lyrisch hartstocht • The Souring of Old Art • The Telephone Book: excerpts & review • Navigation im Docuverse

128 PP • DFL 25



6#4

Oor - Ear

Hear my Ear • In Memoriam the Ear • The theory of Mixing • Avant Garde Radio • In Living Sound Tracks • Mediamatic's Favourite Radio Stations • The Art of Pause • Mutant Ears • Machine Voices • Silent Killing • Whistling in the Dark • the Panoramic Ear • Images Of the 21st Century: Greenaway & Wenders • Pillows in Art • 90 Historical Ears

92 PP • DFL 17,50



7#1

The 1/0 Issue

Hardware, Software, Wetware • Sheep T.: User Interfaces • AI • Hypertext • Noise Literature • Rumourmonger • Morph • Bitpull • Volker Grassmuck: War Tidal Waves, ISDN and Cyberspace • Archeology of Computing • Remko Scha: Virtual Voices • Avon Huxor: Writing the Mind • Config Sys on MS-Word

96 PP • DFL 17,50



7#2

The World Issue

Barcode Battler • World Articles • The Decay of Communication • Data Maniacs Galore • The Exuberant Publicness of the Promised World • CYBER SCOUTS • We will Hack you to Bits • Close Encounters of the Third Kind • Excremental TV • Wall to Wall Nintendo • MM On Line • Transylvania • The Least Materiality • Drugs as Media • The Virtual Zoo

96 PP • DFL 17,50



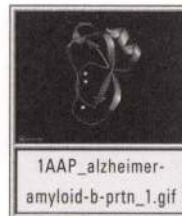
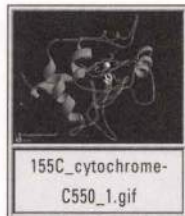
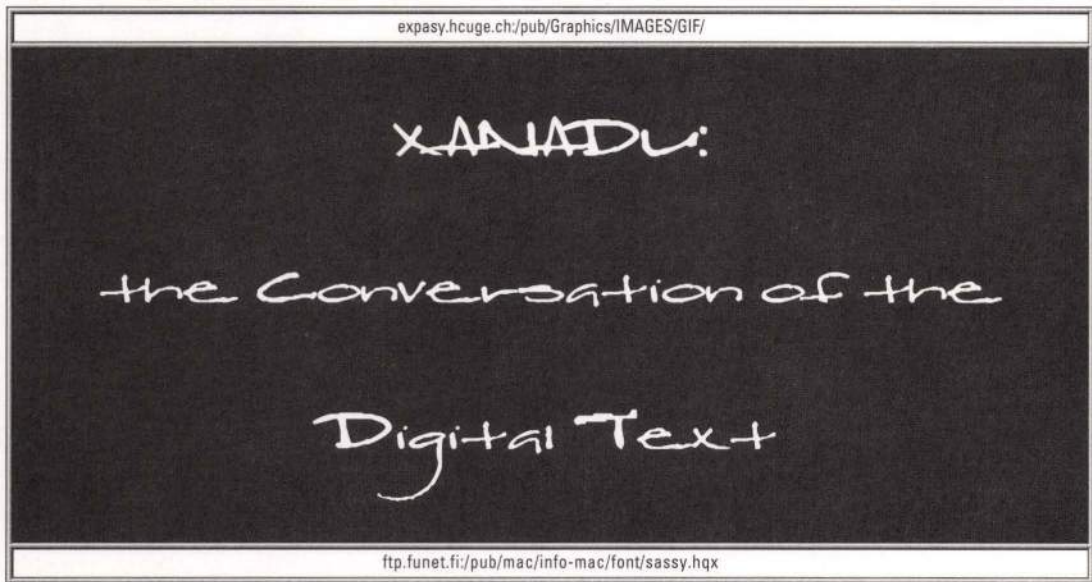
7#3/4

End of Advertising Issue

Art-Business/Business-Art • Merchandising the Clinton-killing • The Meaning of Surface • Global Brandwars • The Virtue of Ignorance • The Music T-shirt • Datadandy: the Art of being Informed • Ugo Ugo Lhuga • Carry-on Camille Paglia • Interface Art • Electric Hollywood • Including Free BlindRom™ and Underground

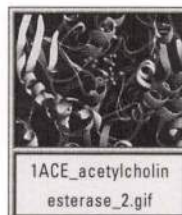
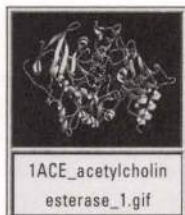
160 PP • DFL 29,50

• Use the reply card to order your Back Issues of *Mediamatic*. They are still available!
Special Offer: any 4 issues for Dfl. 55,— inc. shipment! (double issues are 2)



In science-fiction keert hardnekkig het idee terug van een gigantische computer waarin alle boeken die ooit zijn gemaakt in digitale vorm liggen opgeslagen.

Het zou een eigentijdse Bibliotheek van Alexandrië zijn die, omdat ze is verspreid over alle computers ter wereld, stukken minder gemakkelijk in één enkele uiting van cultureel vandalisme zou kunnen worden verwoest.



- One persistent idea in science fiction has been that of an enormous computer library containing all the books ever produced in digital form. It would be a contemporary Library of Alexandria, and one that being distributed across the world's computers, could not be so easily destroyed in one act of cultural vandalism.

• Slowly but surely, this vision is becoming reality thanks to the rapidly growing Internet community, one that interconnects millions of machines and users. It is currently possible, for instance, to gain access from your own terminal to Project Gutenberg, a non-profit effort to put as much literature as possible into a machine readable form (Krol 1992). Texts available include the *Complete Works of Shakespeare*, *Moby Dick*, *Paradise Lost* and *Alice in Wonderland*. Another group has set up a similar service to make available many classic poems by Brontë, Burns, Byron, Eliot, Frost and Yeats, amongst others. Project Dante goes a little further than just containing the canonical text, and contains reviews of the *Divine Comedy* by various historical (but nevertheless noted) writers.

Library of Babel

One ongoing project that is often put together with this idea is Ted Nelson's *Xanadu*. He himself, however, counters the view that the grand vision of *Xanadu* is to build a *database the size of the world*, based on existing printed texts. It is, rather, a publishing network for anyone's documents, in which users can combine and link together in whatever way they see fit (Nelson 1988). *Xanadu* is an extensive and ambitious application of the idea of hypertexts: Indeed, the term hypertext was coined by Nelson himself. In hypertexts, the text is no longer single, closed and stable, but instead various texts are linked by pointers, allowing one text to comment on, explain, critique, and relate to other texts in whatever ways seem interesting. It is a system that is more

concerned with marginalia than the canon, encouraging the questioning of the texts that lie within it.

One problem with this vision that has been exercising Nelson recently is the immense amount of material that would be generated. In *Xanadu*, much text is created in response to existing material. They could be footnotes, quotations from, or modifications to, existing material, and this process could apply to the comments as much as the original texts. Of course, not much can be done about this if the aim of the system is to encourage reaction from readers. But the growth of textual material has another source,

one that *Xanadu* specifically addresses. Nelson (1982) gives the example of his great-grandfather who (allegedly) considered that the phrase *sea of troubles* in *Hamlet* should have been *siege of troubles*. In traditional

publishing he could publish a revised edition with this modification. That is, there are two equally sized (and very large) texts to be stored. In a digital world, both the accepted and his great-grandfather's versions

could be made available on line (would Project Gutenberg be pleased to hold great-grand-daddy's? Would they throw out Shakespeare's *Hamlet* in preference for *The*

Spanish Tragedy?). This basically doubles the amount of storage space needed. Of course, one

solution is to reject the new version, keep to the canon. In *Xanadu*, another approach has been found, the revised version would consist of pointers to the accepted version, plus a note about the modification, a note that is not aimed at the reader, but allows their computer to reconstruct his great-grandfather's version from Shakespeare's.

Clearly this takes up very little space. Seen in such a fashion,

Xanadu seems to risk becoming Borges' *Library of Babel*, in which infinite material exists, but it is more often than not comments, upon comments,

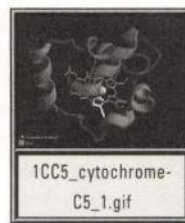
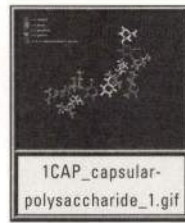
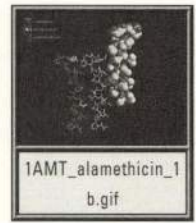
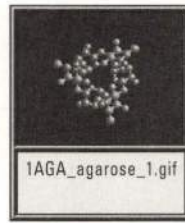
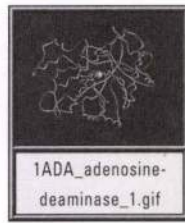
and slightly different versions of texts. For the *Library of Babel*

itself contains both *several hundred thousand imperfect facsimiles: works which will differ only in a letter or a comma* (Borges, 1970) and

amongst much else *the Gnostic gospel of Basilides, the commentary on that gospel, the commentary on that commentary on that gospel, the true story of your death, the translation of every book in all languages, the interpolations of every book in all books.*

Speechwriters

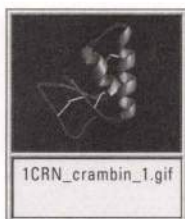
The true impact of a system like *Xanadu*, however, could be more prosaic. The exchange of



Langzaam maar zeker schuift dit visioen op in de richting van de werkelijkheid, dankzij de snelgroeïende



Internet-gemeenschap, waarin miljoenen machines en gebruikers met elkaar verbonden zijn. Zo is het op dit moment mogelijk om vanuit je eigen terminal toe-



zichzelf staand, gesloten en stabiel, maar zijn er in plaats daarvan verschillende teksten met elkaar ver-

bonden via aanklikvelden, waardoor de ene tekst de mogelijkheid krijgt andere teksten te become-mentariëren, verklaren, bekritisieren en te verbinden op



peares *Hamlet* weggooien en vervangen door *De Spaanse Tragedie*?) De benodigde opslagruimte zou

hierdoor praktisch verdubbeld zijn. Een effectieve oplossing is natuurlijk om de nieuwe versie af te wijzen en de canon intact te houden. In *Xanadu* is een andere benadering gevonden: daarin zou de herziene versie bestaan uit

gang te krijgen tot Project Gutenberg, een poging om (zonder winsttoegmerken) zoveel mogelijk literatuur in een voor machines leesbare vorm om te zetten (Krol 1992). Tot de beschikbare teksten behoren de *Verzamelde Werken* van Shakespeare, *Moby Dick*, *Paradise Lost* en *Alice in Wonderland*. Een andere groep voert een vergelijkbare onderneming uit teneinde veel klassieke gedichten toegankelijk te maken, van ondermeer Brontë, Burns, By-

ron, Eliot, Frost en Yeats. Project Dante biedt iets meer dan enkel de tekst-canon en bevat artikelen over de *Goddelijke Komedie* van verschillende historische (maar

desondanks geannoteerde) schrijvers. Elke manier die interessante uitkomsten lijkt te beloven. Het is een systeem dat zich meer richt op de marginalia dan op de canon en uitnodigt tot het ter discussie stellen van de teksten die het bevat. Een probleem met dit visioen, waarmee Nelson zich de laatste tijd heeft beziggehouden, is de formidabele hoeveelheid materiaal die zou worden gegenereerd. In *Xanadu* staat er veel nieuwe tekst op basis van bestaand materiaal. Het gaat

daarbij om voetnoten, citaten uit en veranderingen in bestaand materiaal, en dit proces kan zowel worden toegepast op de commentaren als op de originele teksten. Tegen dit probleem is natuurlijk niet veel te doen als het doel van het systeem is reacties los te maken bij de lezers. Maar de groei van tekstueel materiaal heeft nog een andere bron, en op die richt *Xanadu* zich met name. Nelson (1982) geeft het voorbeeld van zijn overgrootvader die, naar verluidt, meende dat de uitdrukking *sea of troubles* in *Hamlet* eigenlijk *siege of troubles* had moeten zijn. Bij de traditionele manier van uitgeven had hij een herziene editie

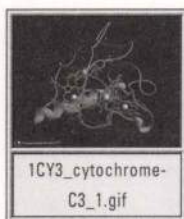
kunnen publiceren met deze wijziging. Anders gezegd: er zouden dan twee even omvangrijke (en erg grote) teksten moeten worden opgeslagen. In een digitale wereld

ter of komma verschillen (Borges, 1964) als, temidden van vele andere teksten, *het gnostische evangelie van Basilides*, *het commentaar op dat evangelie*, *het commentaar op het commentaar op dat evangelie*, *het waarsachtige verslag van jouw dood*, *de versie van elk boek in alle talen*, *de inlassingen van elk boek in alle talen*.

Spreekschrijven

Het werkelijke effect van een systeem als *Xanadu* zou echter iets prozaïscher kunnen zijn. De uitwisseling van commentaren tussen levende schrijvers en critici, die mogelijk wordt door het systeem, begint iets te krijgen van een opgeslagen vorm van een in de tijd gerekt gesprek. De opeenho-

ping van opmerkingen en commentaren wordt een in ruimte en tijd gespreide conversatie. Nu de technologie die het gesproken woord kan omzetten in geschreven tekst maar niet op de markt wil komen,

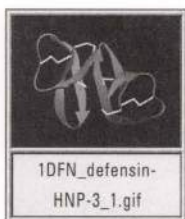


desondanks geannoteerde) schrijvers.

Bibliotheek van Babel

Een gestaag doorgaand project dat vaak met dit idee in verband wordt gebracht, is Ted Nelsons *Xanadu*. Hijzelf verzet zich echter tegen de gedachte dat het grootse visioen van *Xanadu* eruit zou bestaan, een *data-bank met de omvang van de wereld* te bouwen, gebaseerd op bestaande, gepubliceerde teksten. Het is eerder

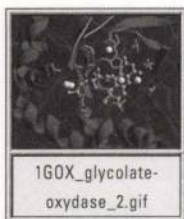
een netwerk waarin iedereen zijn documenten kan uitgeven, die dan door de gebruikers kunnen worden gecombineerd en verbonden op elke wijze die hen wel



wat lijkt (Nelson, 1988). *Xanadu* is een uitgebreide en ambitieuze toepassing van het idee van hypertext; de term hypertext is overigens bedacht door Ted Nelson zelf. In hypertext is de tekst niet langer op

kunnen zowel de algemeen aanvaarde versie als die van zijn overgrootvader on-line toegankelijk worden gemaakt. (Zou Project Gutenberg het prettig vinden om overgrootvaders te hebben? Zouden ze Shakes-

peares *Hamlet* weggooien en vervangen door *De Spaanse Tragedie*?) De benodigde opslagruimte zou hierdoor praktisch verdubbeld zijn. Een effectieve oplossing is natuurlijk om de nieuwe versie af te wijzen en de canon intact te houden. In *Xanadu* is een andere benadering gevonden: daarin zou de herziene versie bestaan uit



• authors and critics that the systems facilitates begins to appear like a recorded form of temporally stretched speech. The accumulation of remarks and comments becomes a spatially and temporally distributed conversation. Indeed, with the impending introduction of the technology to convert speech into text, speechwriters — actual recordings of our spoken comments — might become possible. Miller *et al.* make the point that when *Xanadu* was begun, it was seen in terms of extensions to writing, but that increasingly, they recognise that the final systems will embody many features of speech. What *Xanadu* really offers is not a just new form of publishing, but a new form of conversion. Unlike speech, it is a conversation mediated by digital words. By stringing together a series of existing text fragments, a reader can create a new discourse. It is as if we have a new vocabulary, not of individual words, but whole sets of them, that represent and embody an idea in a fashion not unlike the way words are found in a dictionary. *Xanadu* would allow complex meanings to be written and read in larger chunks — whole sentences rather than words.

Certainly I know from my own writing that one is forced into positions of the absurd. If one uses someone's ideas, one must (and no doubt quite rightly) do one of two things: quote directly and give the source, or rephrase the original author's words into one's own. Usually the original is better, but current publishing convention is unhappy with excessive direct quotation, forcing yet more rewordings. How nice to be able to take larger elements directly and just put them into sequence, just as I put individual words in order to convey a

sense. Many might argue that such a position is inherently uncreative, due to the

cut-and-paste functionality of the systems described above. To them it seems unreasonable that by restructuring existing material we can come up

with anything really new. But, as Ong (1971) reminds us: *from More to Shakespeare, adult Tudor authors turned to collections (e.g. Wit's Commonwealth, 1597. or A Treasury Or Storehouse of Similes) for ideas, phrases, illustrations, and even plots, just as they had done when they were schoolboys. The most resounding and most quoted passages of Shakespeare are generally reworked versions of what anyone could find*

here. Like Alexander Pope a century later, Shakespeare was less an originator than a consummately expert retooler of thought and

expression.

We would not suggest that Shakespeare's failure to reproduce *The Spanish Tragedy* was a failure of memory when he produced *Hamlet* instead. So I make no apology for including such a long quotation, for I could not put it better, and indeed given a wide range of source material the whole essay could possibly be put together from such fragments. There is an

equivalent with digital sampling in music: not only simple notes but whole complex musical structures can be assembled together to create a work that takes on

an identity of its own, in addition to showing its roots.

So what *Xanadu* offers is a contribution to the appearance of a secondary orality. Not the obvious return of

technologically distributed speech through the telephone, radio and television, but a

conversational text. A conversion engaged in through *Xanadu*, where the machines that comprise it act as a community

memory of higher level language, one not of single words but of whole ideas, a language that the human mind alone could not hold. In this sense, *Xanadu* naturally retains characteristics of the written word. Consider the case of the grapholect known as Standard English (Ong 1982), a grapholect being a transdialectal language formed by a deep commitment to

writing. Standard English has access to at least a million and a half words, available through dictionary and thesauri. A simple oral dialect

may typically only have access to a few thousand words. Maybe it could be the same now with complex ideas. We have a limited resource in our natural memory, but conversational computer-mediated texts can provide an extended external and public memory space in which they can be represented by standard, conventionalised, but not necessary formulaic, forms.

Just as digital music was initially employed to simulate conventional forms more easily, before developing a sampling aesthetic in

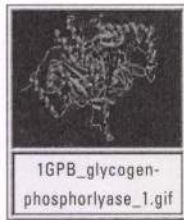
contemporary dance music, who can imagine what a fully functional conversational hypertext such as *Xanadu* could offer for the expression of ideas.

Bibliography:

JORGE LUIS BORGES 'The Library of Babel', in *Labyrinths*, Penguin 1970.
 M.S. MILLER, E.D. TRIBBLE, R. PANDYA & M. STIEGLER, 'The Open Society and its Media'. To appear in J. LEWIS & M. KRUMMINACKER (eds.), *Prospects in Nanotechnology: Towards Molecular Manufacturing*, Wiley.

TED NELSON, 'A New Home for Mind', in *Datamation*, March 1982, pp. 169-180.
 TED NELSON, 'Managing Immense Storage', in *Byte*, January 1988, pp. 225-238.
 ED KROL *The Whole Internet User's Guide and Catalog*, O'Reilly & Associates, 1992.
 WALTER ONG, *Rhetoric,*

Romance and Technology, Cornell University Press, 1971.
 WALTER ONG, *Orality and Literacy*, Methuen, 1982.



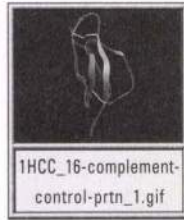
1GPB_glycogen-phosphorylase_1.gif



1GPB_glycogen-phosphorylase_2.gif



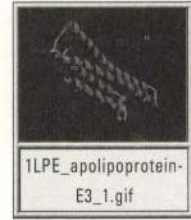
1GPB_glycogen-phosphorylase_3.gif



1HCC_16-complement-control-prtn_1.gif



1HOE_glycosidase-inhibitor_1.gif



1LPE_apolipoprotein-E3_1.gif



1P01_a-lytic-protease_1.gif



1RNB_barnase_1.gif



1RNB_barnase_2.gif

Bibliografie:



merken op dat *Xanadu* aanvankelijk werd gezien als een systeem dat de mogelijkheden van het schrijven zou verruimen, maar dat zij steeds meer inzagen dat de uit-



de knip-en-plak-functionaliteit van de systemen die ik hierboven beschreef. Het komt velen onzinnig voor dat we door de herstructurering van bestaand



de hand liggende terugkeer van technologisch gedistribueerde spraak via telefoon, radio en televisie, maar een conversationele tekst. Een conversatie die wordt aangegaan via *Xanadu*, waar de machines waaruit die is op-

JORGE LUIS BORGES, 'De bibliotheek van Babel', in: *De Aleph*, De Bezige Bij, 1964.
 M.S. MILLER, E.D. TRIBBLE, R. PANDYA & M. STIEGLER, 'The Open Society and its Media'. To appear in J. LEWIS & M. KRUMMENACKER (eds.), *Prospects in Nanotechnology: Towards Molecular Manufacturing*, Wiley.

eindelijke systemen veel kenmerken van spreken zullen incorporeren. Wat *Xanadu* werkelijk te bieden heeft, is geen nieuwe manier van publiceren, maar van converseren. Anders dan bij het spreken wordt deze conversatie bemiddeld door digitale woorden. Door een reeks bestaande tekstfragmenten aaneen te rijgen, kan een lezer een nieuw be- toog creëren. Het is alsof we een nieuw vocabulaire hebben, niet van afzonderlijke woorden, maar van

materiaal met iets voor de dag kunnen komen dat werkelijk nieuw is. Maar, zoals Ong (1971) ons herinnert: *Van More tot Shakespeare hebben schrijvers uit de Tudor-periode gebruik gemaakt van verzamelingen (bijv. Wit's Commonwealth, uit 1597, of A Treasury Or Storehouse of Similes) voor ideeën, gezegden, illustraties en zelfs plots, net zoals ze al hadden gedaan toen ze nog schooljongens waren. De sterkste en meest geciteerde passages uit Shakespeare zijn meestal*

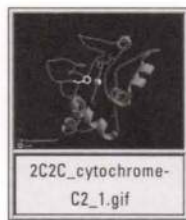
gebouwd fungeren als gemeenschappelijk geheugen voor taal op een hoger niveau, een taal die niet bestaat uit afzonderlijke woorden, maar uit complete ideeën, een taal dus die de menselijke geest alleen niet kan omvatten. In dit opzicht behoudt *Xanadu* natuurlijk bepaalde kenmerken van het geschreven woord. Neem het geval van de grafolect die bekend staat als Standard English (Ong 1982), waarbij een grafolect een transdialectische taal



hele clusters daarvan, die een idee representeren en belichamen op een manier die lijkt op de wijze waarop woorden in een woordenboek te vinden zijn. *Xana-*



herbewerkte versies van wat iedereen in deze bronnen kon vinden. Evenals Alexander Pope een eeuw later, was Shakespeare niet zo zeer een schepper alsuel een volleerd



is die is ontstaan door een diepe verbondenheid met het schrijven. Standard English beschikt over minstens anderhalf miljoen woorden, die te vinden zijn via woordenboeken en thesauri. Een gewoon mondeling dia-

TED NELSON, 'A New Home for Mind', in *Datamation*, March 1982, pp. 169-180.
 TED NELSON, 'Managing Immense Storage', in *Byte*, January 1988, pp. 225-238.
 ED KROL *The Whole Internet User's Guide and Catalog*, O'Reilly & Associates, 1992.

du zou het mogelijk maken om complexe betekenissen in grotere brokken te schrijven en lezen — hele zinnen tegelijk in plaats van woorden.

specialist in het hergebruik van gedachten en uitdrukkingen.

lect bestaat meestal slecht uit een paar duizend woorden. Misschien zou er nu hetzelfde aan de hand kunnen zijn met complexe ideeën. We hebben een beperkte hulpbron in ons geheugen, maar conversationele, door computers bemiddelde teksten kunnen een uitgebreide externe en publieke geheugenruimte vormen, waarin ze kunnen worden vertegenwoordigd door gestandaardiseerde, geconventionaliseerde, maar niet

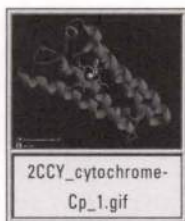
Uit mijn eigen schrijfervaring weet ik dat je in een absurde positie wordt geplaatst. Als je iemands ideeën gebruikt, staan er (en ongetwijfeld terecht) twee opties voor je open: rechtstreeks citeren en de bron vermelden, of de woorden van de oorspronkelijke auteur omzetten

We willen niet suggereren dat Shakespeare in gebreke bleef om *De Spaanse Tragedie* te reproduceren vanwege zijn gebrekkige geheugen, toen hij in plaats daarvan de *Hamlet* produceerde. Ik verontschuldig me daarom hier niet dat ik zo'n lang citaat invoeg, want ik had het niet beter kunnen zeggen en met een ruime sortering aan bronmateriaal had dit essay vermoedelijk in zijn geheel uit

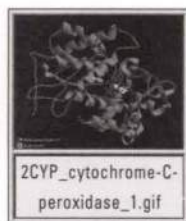
noodzakelijkerwijs formule-achtige vormen.



in je eigen woorden. En meestal is het origineel beter, al is men in de huidige publicatiepraktijk doorgaans niet gelukkig met uitgebreide citaten, wat weer verplicht



zulke fragmenten kunnen worden samengesteld. Er bestaat een overeenkomst met digitaal samplen in de muziek: niet alleen afzonderlijke noten, maar hele,



Digitale muziek werd aanvankelijk gebruikt om conventionele vormen gemakkelijker te simuleren, tot zich een sampling-esthetiek ontwikkelde in de hedendaagse dansmuziek.

WALTER ONG, *Rhetoric, Romance and Technology*, Cornell University Press, 1971.
 WALTER ONG, *Orality and Literacy*, Methuen, 1982.

tot herformuleringen. Hoe aange-naam is het dan, als je grotere elementen direct kunt overnemen en ze gewoon in een bepaalde volgorde kunt zetten, net zoals ik met afzonderlijke woorden doe om een beteke-

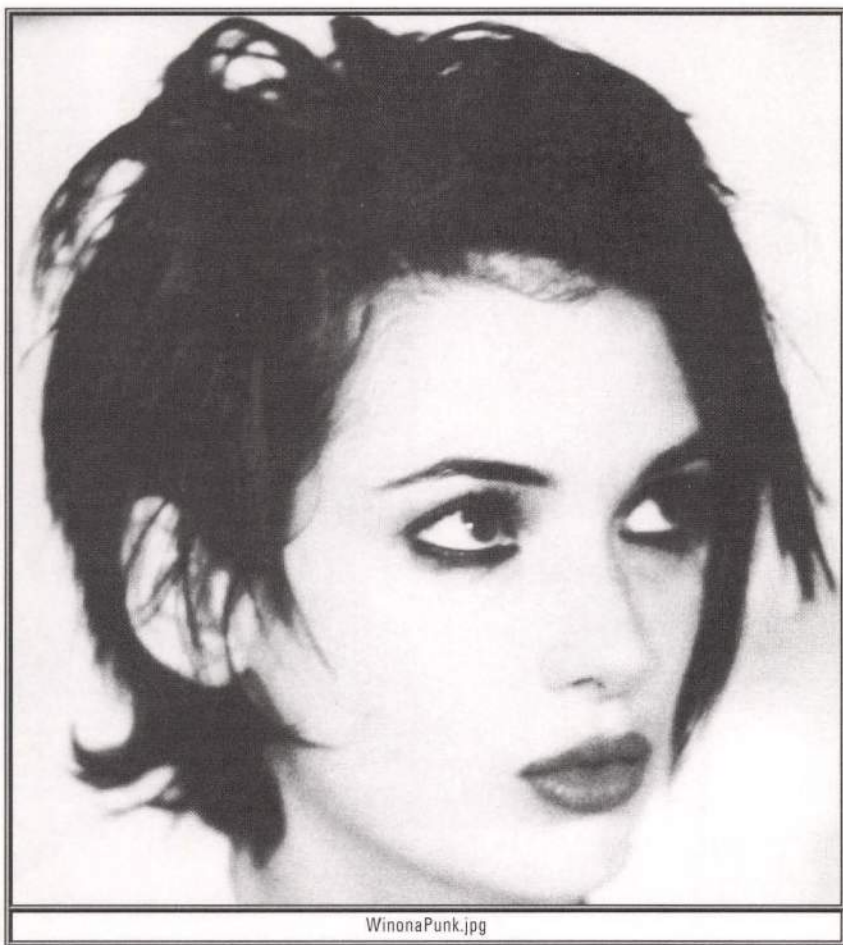
complexe muzikale structuren kunnen aaneen worden gemonteerd om een werk te maken dat niet alleen een eigen identiteit heeft, maar bovendien laat zien waar zijn wortels liggen.

Wat een volledig functionele conversationele hypertext als *Xanadu* zou kunnen bijdragen aan het uitdrukken van ideeën, kan men zich dan wel voorstellen.

vertaling ARJEN MULDER



WinonaFaceMagazine_9407_02.jpg



WinonaPunk.jpg



WinRyder09.jpg

A Storage Problem

ftp.funet.fi:/pub/mac/info-mac/font/crud.hqx

System Information:

Machine Name: Macintosh IIci, 8
Megabytes of RAM

Summary:

- Some problems were found with this disk and were repaired.
- Some problems were not repaired.

Disk Statistics:

This is an HFS disk.
88 402 944 bytes total disk space.
76 769 280 bytes used by 460 files in 4 folders.
1 382 400 bytes used by the system area.
10 251 264 bytes available on the disk
(10 011K free).

Disk Technical Information:

This disk was initialized on Friday, 27 August, 1993 10:36
This disk was last modified on Sunday, 27 February, 1994 20:58
There are 57 554 allocation blocks on this volume.
The Allocation Size is 3 blocks (1 536 bytes).
The volume bit map starts at sector #3.
The first sector represented in the volume bit map is #18.

File Status:

460 files were scanned.
455 had resource forks.

**The following files could not be read and are probably damaged.
You should remove these files from your disk.**

Electra:flowers:lily 05
Electra:flowers:lily 10
Electra:Imagefile:bywindow
Electra:Imagefile:d
Electra:Imagefile:land 05
Electra:Imagefile:land 07
...:Imagefile:land 10PICT8BIMtø land
118!â\$@mS@mn≥ land 01Cμ,4μ~ land 02
Electra:Imagefile:land 12
Electra:Imagefile:land 22
Electra:Imagefile:land 24
Electra:Imagefile:land 30
...ctra:Imagefile:land 42PICT8BIM @bg 3`
ò#0\$@m|{ @mçsbg 4,j'kfl(jÛkeys
Electra:Imagefile:land 51
...nd 52PICT8BIMT@§ land 60
-+ \$@mÀo@mÉñ land 61PICT8BIM00 studio 1
...d 64PICT8BIMàclland 65PICT8BIMà@dles
yeux"ó\$@mó•@múúMacreflect
...5PICT8BIMà@dles
yeux"ó\$@mó•@múúMacreflect.†
Ω
§ð #Still life
Electra:Imagefile:plant 0~

Electra:Imagefile:Projr~
Electra:Imagefile:snowredwall2
Electra:Imagefile:snowstones
Electra:Imagefile:splash
Electra:Imagefile:stav 01
Electra:Imagefile:tabletop 2
Electra:Imagefile:tel 0
Electra:Imagefile:telecom
Electra:Imagefile:traffic 1
...:Imagefile:tron 03PICT8BIM an
Backgrounds#u\$@mÁ@mùâbg 1,UBO\Fire 2
Electra:Imagefile:tron 04
Electra:Imagefile:tron 13
Electra:Imagefile:tron 14
Electra:Imagefile:tron 15
Electra:Imagefile:tron 16
Electra:Imagefile:tron 21
Electra:Imagefile:tv
Electra:Imagefile:tv 2
Electra:Imagefile:tv 3
Electra:Imagefile:tv 4
Electra:Imagefile:tv 5
Electra:Imagefile:tv 6
Electra:Imagefile:tv 61
Electra:Imagefile:tv 7
Electra:Imagefile:tv 71
Electra:Imagefile:tv 72
Electra:Imagefile:tv 72a
Electra:Imagefile:tv 75
Electra:Imagefile:tv 77
Electra:Imagefile:tv 77a
Electra:Imagefile:tv 7~
Electra:Imagefile:tv 8
Electra:Imagefile:tv ~
Electra:Imagefile:wb0
Electra:Imagefile:wb07
Electra:Imagefile:wb10
Electra:Imagefile:wb11
Electra:Imagefile:wb19
Electra:Imagefile:wb20
Electra:Imagefile:wb2~
Electra:Imagefile:wb51
Electra:Imagefile:wb88
Electra:Imagefile:wb89
Electra:Imagefile:wb90
Electra:Imagefile:wb91
Electra:Imagefile:wb92
Electra:Imagefile:wb96
Electra:Imagefile:wb97
Electra:Imagefile:wb98
Electra:Imagefile:wb99
Electra:Imagefile:wb992
Electra:Imagefile:wb99c
Electra:Imagefile:wb99g

The following files had invalid creation or modification dates.
NDD has fixed this problem.
Electra:Imagefile:land 14PICT8BIM
Electra:Imagefile:land 23PICT8BIM
Electra:Imagefile:land 36PICT8BIM
Electra:Imagefile:land 61PICT8BIM



Interview with Michael Heim
Amsterdam, November 2nd, 1993



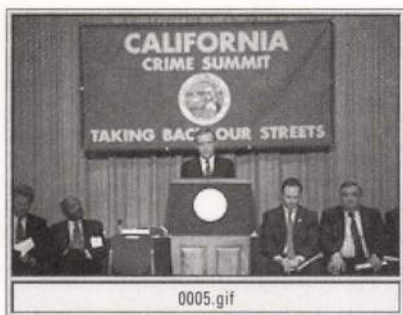
- Michael Heim has been called the 'philosopher of cyberspace'. Translator of Heidegger and author of *Electric Language*, *A Philosophical Study in Word Processing*, he has organized various American congresses about virtual reality. He is a free-lance professor based in Long Beach, California. Heim takes no critical post-modern stance and neither is he euphoric about the arrival of new technologies, like many West-Coast hippies. He takes a pragmatic view of technology as a fate that human beings must make the best of. According to Heim, there is no standpoint beyond or above technology.

We are imprisoned in cyberspace and it is up to the philosopher to comment on conditions in this Plato's cave.

This issue of *Mediamatic* contains a review of his new book, *The Metaphysics of Virtual Reality*.

Michael Heim spoke at the conference The Doors of Perception on October 30, 1993.

This interview took place afterwards at Schiphol airport in Amsterdam, while Heim was waiting for a flight to Washington.



0005.gif

• GL *Why did you use the word 'metaphysics' in the title of your book?*

MH I wonder if I should tell you the real reason. In the United States the word metaphysics is not meant in the traditional sense, as it is in Europe, a discipline overshadowed by science. But there is another meaning in the us: there's a whole movement of people who are exploring other traditions, especially Asian religions, that are not scientifically classified. That is often called metaphysics. Some of our popular celebrities use the word metaphysics to describe their interest in astrology and palm reading. People in Los Angeles will think, you might be talking about some non-scientific area. I like the word metaphysics for that reason. I intend to mean it in a strict, traditional, European sense. But I also like the idea that it's not all that serious either. I call it 'metaphysics lite', not so heavy, easy to digest.

Do you mean this in the sense that philosophy can no longer be 'the king of the sciences'?

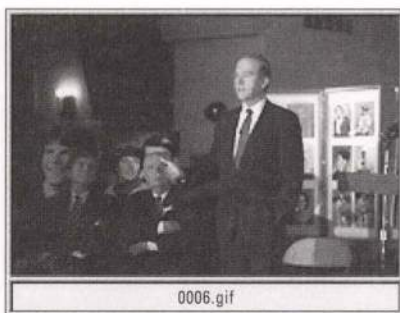
I like what Heidegger said, that science should not be far ahead of philosophy, but rather philosophy should be willing to go ahead of the sciences. But he meant it maybe in a way that would set out everything for the sciences. I use it in a much more pragmatic, light way. Philosophy should be projecting possibilities, as part of a team of scientists, technicians, artists, designers, people who are coming from different areas, to create the future environments. My sense of a philosopher is someone who is not a totalistic theorist, rather someone who is spinning possible worlds, conversations, tracks that can be picked up — and also co-ordinating the discussion,

GEERT LOVINK

helping to co-ordinate the teams that are creating our virtual worlds and our new technologies. Metaphysics does leap ahead, it puts out a light in the dark future, it does risk difficult questions and is willing to be ridiculous, by being radical, but it does not have the seriousness of a system, a closed book, that is to be followed in a pious way. Rather, metaphysics is also light, it's human, pragmatic, it's willing to project speculation, at the same time not willing to go to war for the speculation.

But why do philosophers speak about metaphysics lately? Will there be a return of this term?

The next century is going to be a rediscovery, an unearthing of traditional metaphysics. It will be taken up as ways in which we can try to articulate these deeper



0006.gif

questions that are presented directly by our technologies. Traditional metaphysics was not wrong, it was a stage when neo-positivism rejected metaphysics to clarify, to get anything clean and clear. Now we are facing such things as 'presence'. What is 'to be present', somewhere, as a human being? What is to be, in a human being? Presence as the existence of an entity is a crucial question in the building of virtual reality technology. It is not a speculative question, in the bad sense. MH used the philosophical term 'presence' for the title of its new vr-journal. Certainly Heidegger made *Anwesenheit* (presentness) crucial to his history of Being (*Seinsgeschichte*). I think we are going to rediscover this vocabulary in a fresh way. It will

not have this absolutist, theological background. But it will still be a thought experiment and exploration that will make the logical positivists shiver. The new media require a new vocabulary that asks questions that have to do with identity.

What could be Gelassenheit (resignation) in this world of choices and options, we are navigating through?

There are some aspects in the work of Heidegger that I'm not comfortable with. Because he was so profound in his genius to see ahead, he was aware of the powerful changes that were going to happen after his life. After all, the personal computer wasn't even developed when he died in 1976. The whole sense of Heidegger's *Gelassenheit* is maybe more of a retreat from the things we'll have to deal with. But at the same time he was also working with Asian thought. He admitted, he didn't know it directly. We are in a position now, in the Western World, to know the Eastern tradition directly, by practice. The cross-fertilisation of Western culture with Eastern is becoming a practical thing, not just a 'Zen of the mind'.

It's becoming a natural practice of things like Yoga, Tai Chi, Aikido, acupuncture, the medical theories of Chi-Gong. These practices are what might be a correlate to *Gelassenheit*. They are an alternative to the high stress of the mind-brain-visual focus of Western technology. Not like a substitute, but a complement, a counterbalance. I'm trying to deal with how to build this into a design, into the system. The first thing we should realise, is whether it's of any use to have people in a computer firm doing Tai-Chi, as something separate



0008.gif

Heidegger On-Line

• and outside. But if you're going to be practical about this, you'll have to have experience. I can't come with a theoretical axe and say, if it's not internal, throw it out, it's not helping.

It's now the time to practice and we'll have to be patient and nurturing with these developments and not hope to get a theory that's going to, once-and-for-all, answer the questions and then we can implement it. Rather it's going to take time. People have to learn over a period of time, what these disciplines have to offer. Only then they will be ready to design environments and technologies that will have this balancing effect, intrinsically and not be simply aggressive, masculine, Western approaches. Habermas would often say, these activities are merely symbolic. I don't think 'merely' is the thing we should think about and insist upon more. Small practice is a beginning, not only a symbol. It's a doing that leads to results.

Some French and German theories work from the assumption that media are rooted in the logic of the military. One can also find this in the writings of Thomas Pynchon. Why don't you mention the military aspect of the new technologies?

That's true, I don't directly confront that aspect. Certainly that's one stream and it hasn't been explored sufficiently. But the development of virtual reality in the military is not the only source, however. My friend and inspiration in virtual reality is Myron Krueger, who is known as the father of virtual reality. Being originally an artist, he was working as early as the late sixties, at the same time as the military, developing the types of vr on his own. A parallel development, which is very different. The military approach is a

head-mounted display (HMD), a very restricting kind of body suit. Krueger's work was obscure and he was ignored, but now becoming very prominent, as people realise the limitations and dangers of the head-mounted display. There are many difficulties with it, even for entertainment purposes. My purpose recently has been to point out these two streams and see the way each will take us in different directions. I don't think, the HMD-technology is by any means restricted to military use. It has very practical applications in building automobiles, aeroplanes, in directing traffic at the airport. There are many other areas where it will be an extremely powerful tool for entering into an electronic world.

By the way, the military origin is not a completely interactive type of virtual reality



either. It's a one trick kind of simulation. Virtual reality is a universal simulator, not just a flight simulator. The military contributed a lot in the hard- and software development. This has always been the case, because human beings care about saving their lives when they're fighting. They will work hard to figure ways in which they can get an advantage in a life-or-death situation. Certainly, we have serious ethical problems about use of simulation in the Gulfwar. We sometimes have small wars, invasions, based on experiments, an attempt to try out the technology, by using them on a nation. But my focus has been rather on the technology as it connects with our culture at large. Although I admire for example Paul Virilio's work, at



the same time there is a one-sidedness, that some academics and French philosophers can enjoy, because they are not dealing with the pragmatics of the world. They have a tradition of absolute freedom to criticise life as a whole. But I, myself, have to deal with a technically, wired-up world and that is going to be increasingly that way. It's just impossible to condemn technology as a military phenomena.

In your book Metaphysics of Virtual Reality you write, that vr will be the first technology to be born socially self critical. Where do you see the opportunities, to produce self-criticism?

We have computer networks that are making the connections between people, conferences, grassroots groups that meet. These have sprung up, most cities in the United States have virtual reality groups. These are attempts to get the conversations going about the technology, because the information is out there. These virtual communities are concerned about the future and fascinated by the technology. We have no illusions about denouncing the computer world, this is not even an option or possibility. We are dealing with the pragmatic situation of how we can better shape the future of the computerised world. I work on the level of national conferences and I see the impact of the grassroots discussions on the national level. The influence is not formal or explicit, there are no ultimatums or manifestos. But there are words that are put out strongly, that have a ripple effect. The people from the Pentagon and government offices, who are making the investments in the data highways, are being influenced by conversations that are going on in small groups.



• The commercialisation is certainly moving apace. But the question of content and style, is all up in the air. We have a whole generation coming up, who are skilled at interactive devices, that is migrating to this world of virtual reality, where they can develop their dreams and fantasy games. The technical people may be left behind if they don't include the imaginative young people. I don't think the entertainment industry is going to be able to impose the old models of the movie industry. I know, people in film theory would like to think that virtual reality will be an extension of film. I think it's radically going to change the way we approach the idea of viewing things in a passive way.

How will it be, to have the works of Martin Heidegger on-line?

There are philosophical texts that are being compiled and made available on CD-ROMs already and they are in the stores. One of my students is publishing Aristotle, Locke and Hume, among Shakespeare and Homer, on CD-ROM. One of the difficulties that plagues something like Heidegger, is that he was very conscious about marginalia and the history of his thought. We might be able to use hypertext to indicate different levels, because right now, the texts of Heidegger are a mess, especially the *Gesamtausgabe* (Complete Works); there are so many different versions of *Being and Time*. So Heidegger was continuing the nineteenth century concept of a written text. He was trying to date it, by using his marginalia. It's a very understandable approach, but we are now living in an era where the notion of text is in flux. It might be possible to represent Heidegger's text better on-line,



0017.gif

because of the hypertext abilities, to go to different levels, to see alternatives, instead of deciding what is the best edition.

So far, the language of the Net is English. Would you prefer to see a change towards multi-lingual communication?

We do have people working on translation programs. I don't know what level they reached, or can reach. Wouldn't that be a fascinating possibility, to have a World Wide Internet with agents, translational powers, build right in? Instead of making us more homogeneous, the computer connection could allow us to have automatic translation. I know, Heidegger was very bothered by this idea. When he spoke of a *Sprachmaschine*, he always thought of a translation machine, I think. And when I



0018.gif

read this now, after having translated his *Hebel* essay into English, I always have to think of the 'word processor' when I read the word *Sprachmaschine*. He never would have thought of that, because it was after his time. I think that a lot of our language could pass through a translation machine and be successful.

I take Ernesto Grassi very seriously. He takes Heidegger's idea of *Sprache* and the originality of language, it's poetic nature, not so much in its *völkisches* character, its national quality, but rather more in its capacity to generate new metaphors. I like this more than the nationalistic understanding of the untranslatability of language. Heidegger felt that language had to be imbued with a national, *völkisch* quality and that's why it



0019.gif

was untranslatable. There may be dangers in machine translations, because not being able to catch the metaphors, rather, that language can shape and create by using street language, for example, to refer to something, in a new way that shed a different light on it. I don't think of language having a magic. We mix different languages in English. Heidegger seemed to think that there was a purity in Greek or German that gave it an integrity and an ability to generate new things in a self consistent way, which is an admirable philosophical view, but I don't share that feeling, because I suppose I feel comfortable with English and borrowing foreign languages.

If Europeans think about the United States, they think about poverty, crime, the moral crisis and the panic state in which this society is at the moment. At the same time there are huge investments in virtual technologies. Do you see a relationship between social decay and the rise of cyberspace?

Technology too, magnifies. It has the ability to focus our attention. Think of Somalia, for example. One of the motivations that propelled the United States into the Somalian environment, is the pictures that we broadcast. The technology is calling our attention to things in a new way. It gets us sometimes to act in a way that is not analysed yet as to what we are doing. Frankly, some of the crisis is also generated by magnifying what is there. It's true that we may leave a part of the population behind, as we move into cyberspace. This has been true of human evolution and some of the jolts of evolution that have created revolutions in society. So it is urgent that we realise to articulate, from a grassroots point



• of view, to get off our couches and become active, as a public, about the technology that's coming. The crises are there, at the same time they are magnified. But what we can do, is to energise our society towards the technology. I don't think there is any way in which we can say, let's take our dollars back and invest it in the society, and hope we don't have to evolve any further technologically.

I don't know what is the logic of this proposal. I don't think that the military is driving it all. I think it's more what Heidegger calls *Seinsgeschichte*, there is destiny there, somehow, our faith, our Moira. We have to go towards something we love, Augustine would say, be driven from the heart of our civilisation. We have to be aware of the need to expand the base of technology, to bring the technological human being alive, everywhere, as much as possible, so that we become self consciously technical, technological beings and don't leave people behind. So that we don't fall back in national identities, ethnic groups. We need to realise our technological destiny.

Cyberspace is the next frontier, a place that we are moving towards and there is a certain inevitability about it. I don't think there is any way of retreating from it, unless we're going to resign ourselves to a backseat somewhere. We have to face what is happening. The person who upgrades his pos-system to Windows is already entering into the computerised world. You can't choose whether to upgrade or not, you have to do it, even if you don't like it, because technology is something we're getting more and more involved into. Once you've adapted Windows, you realise why you needed to do it. You then realise

Heidegger On-Line

the power you get from it and that's a thrill.

In your writing you refer to Leibniz and his model of the monade. Do you agree with this description of the current situation, in which the individual is completely isolated in this capsule, being connected at the same time?

What I'm trying to do when I delineate Leibniz, is to bring out the implicit logic of computerisation. It's 300 years old and we are developing Leibniz. But by now, we're smarter than that. We see the limits of rationalisation. Leibniz' theory of music, for example, is laughable today, to think that music is passing along information that the sensory apparatus doesn't get fast enough. We realise that there is a much greater depth to the human



being. By clearly realising what Leibniz was getting at, we have to back off from it. He does represent what we are doing, like the monad as the computer screen, the windowless, connected part. It's a cautionary metaphysics, it's realising what has shaped the technology and once we clearly realise it, we are already outside of that and thinking of the richness of our bodily existence. It's my effort to develop criticism by bringing fully to awareness the limitations of the rationalist model. While I was writing on the monade, I had the speed-pizza driven MIT student in mind, who's working all hours on his computer, not being socially involved. Weizenbaum's critique on this is right. Part of what we do is unearth the past of metaphysics

as our present. We can learn from the metaphysics, but learn from its limitations too, as we realize them.

Michel Foucault analysed the relation between power and the body. In your book, there's no reference to the body in the age of the computer, in fact, no power analysis at all. Why did you leave out this aspect?

I had to firmly reject and renounce the use of any theory, that could in anyway be taken to be obscure or obfusatory. I had to be very careful, to avoid deconstruction theories, because they do not help clarify the issues that can bring together the technical community with the public and thoughtful people. There has been a lot of damage done by theories that propose very complex, psychological based analysis, in terms, nearly opaque to the average person. This does not help the dialogue that is needed, to make technology an issue for our people and to get them engaged, in a thoughtful, philosophical way. I sense too, that the suspicion, that is imbedded in much Marxist theory, fearful of the powers of oppression, even if those theories might be proposed from the safe wall of a fortress, in an academic context, cannot work pragmatically. I need something that's going to help me deal with the specifics of the technology, in order to propose suggestions for the users and developers. Not general fear, not general euphoria, nothing general. I tried to deal with this in *Electric Language*, to take a look at specific programs, analysing actual practices. We have to accept a new role for thoughtful people, trying to help a conversation, not trying to dominate it or scare people, raise suspicion in their minds or cause a revolution. We have to help one another, become clear, understand where we are. Having a group talk together, that's the ideal.





Am Ende der Gutenberg-Galaxis

Die neuen Kommunikationsverhältnisse

NORBERT BOLZ Wilhelm Fink Verlag, München 1993.

ISBN 3 7705 2871 9, German text, 249 pp., Dfl.43,70

by ROBERT VAN BOESCHOTEN



Norbert Bolz's most recent book is a summary of past ideas. Interactive means of communication have made McLuhan's *End of the Gutenberg Galaxy* a reality. Bolz's philosophical view of his subject is fed by aesthetic interest. Communication relations are determined by the way the means of communication present themselves. The appearance, the presentation is important: this is expressed in his 'surface philosophy'. In the world of the media, appearances, or (put more accurately: the contemplation of appearance or aesthetics) dominate completely. The book in which one searched for the underlying story is finished. Philosophically, this means that the light itself in Plato's cave is no longer interesting, but the shadows all the more. Sunlight has been exchanged by today's and tomorrow's cyber-cowboys for cathode radiation.

Because *Am Ende der Gutenberg-Galaxis* has the character of a summary, it runs a certain risk of superficiality, too. But it is certainly to be recommended to those who have not yet stood still at his work. The relationship between philosophy and communication technology is portrayed in a structured and comprehensible way. Through a tour of the best-known, especially German, communication theories of Luhmann, Habermas and Benjamin, among others, Bolz arrives at the evolution of 'interface design'. By this he means, as McLuhan explained before him, the technical structure in our perception that forms the basis of that of which we are aware. Physiological processes organise our neural network and stimulate psychological changes with consequences for our knowledge of the environment and thus also our theories of knowledge. Technology makes structures in our frame of thought ('Brainframes' according to De Kerckhove), causing us to categorise and explore the world in a specific way. Through linear perspective and the 'panoramic gaze', we have arrived at interactive perception. For McLuhan, this last form of perception was best represented by a 'resonant interval'. A term that he borrowed from physics, where it is used to indicate how particles interrelate. In McLuhan's theory, various sensory impressions enter the brain simultaneously, where a choice is made between them. The sensory nervous system first checks over all the impressions, as it were, and creates a specific image based on them.

The consequences of the means of communication for philosophy are elaborated most clearly in the last two chapters. For Bolz, these are mainly in the fields of epistemology and aesthetics. He calls it a 'knowledge design' and a 'media aesthetics'.

The most important impulse to the design of our knowledge in Western culture was the invention of writing. Writing increases interaction between people, because of the representation of absent people by the written word. The production of writing in book form causes the text to represent a person even more. The unity of the book was equal to that of the person who had written it; the text had an identity.

This identity has been splintered by electronic media, made possible by a difference already present in the book: that between speech and writing. Writing was a representation of the

spoken word, but not its equivalent. The printing press caused a reordering of our thinking, by elevating the written text as organisation form above other forms of information transmission. The printed text pressed an order into language that was represented by the book as a mental unity and accepted by all. Our knowledge structure oriented itself towards this, so that today a situation is comprehensible if described as a story with a beginning, a discussion and conclusions. Every history in book form consists of a unity in which beginning and end are tied together.

In written language, absence as false reality and presence as true reality are engaged in a continuous game with each other. The book that is present represents a writer that is absent. The text in the book seems to only portray the writer's thoughts, as though the writer is speaking. But because of the written character of the text, the reader must interpret the written word himself, and the text is not as clear as it pretends.

Bolz finds this theme in the work of J. Derrida, who deals with the philosophical consequences of this game. The break-up of linearity in modern thought is described by Derrida as an *archedifférence* underlying any description of reality. Where a philosophical truth or description of reality is offered, the text resembles a speaking 'reason' attempting to prove its correctness. The text pretends to be present and clearly understandable, but is in fact not yet present because it must first be interpreted by the reader in order to acquire meaning. McLuhan portrays this difference with the metaphor of the 'mosaic', and also rejects linear thinking in modern science. In Bolz's book, these metaphors are joined in a 'figuration game', used by modern media to describe reality and distance itself from the logic of cause and effect. According to McLuhan, language has developed from an oral- via a scriptural- into a typographic form, which is being transformed in modern times into an electronic form that resembles the language of the scriptural era. Bolz adopts these categories when he speaks of today's 'hypertext', that fits our image of mediaeval times. The *Torah* and the *Bible* were regarded as texts that required annotation. The texts thus produced were organised tours, in which 'super links' were created between fragments from the *Torah*, the *Bible* and philosophical texts. The modern media also weaves texts together in zig-zag fashion. The book in which reference of one text to another is suppressed, has lost its validity. Reference to other texts remains reference in modern media, causing the internal difference meant by Derrida to be present in the text. The structure of communication is more transparent in modern media than in books.

To Bolz, modern means of communication represent a revolution taking place in our consciousness now. The greatest challenge to the developer of the media is the design of that same media. Their demand is directed at making the media as user-friendly as possible. According to Bolz, this requires examination of modern art forms. Communication that does not artistically reflect on its own form is nonsensical, according to him.

Bolz places art and communication media on the same level. He finds them not to be a reflection of an utopian, other world, as people like T. Roszak still thought in the sixties; rather, they form an 'alarm system' for our consciousness. Our senses are tested by today's media, causing us to learn to deal with new forms of perception.

According to Bolz, aesthetics in modern art develops from Cubism, in which the perspective image is shattered, through

Een abonnement is goedkoper dan losse nummers. U hebt al een jaarabonnement voor f 45,-

Zie ook onze introductie-aanbiedingen op de kaarten

- Begin met dit nummer
- Begin met het volgende nummer

- Dit is een bestelling van oude nummers. Hieronder heb ik de gewenste nummers aangekruist. (Bij bestellingen van minimaal vier nummers is de prijs slechts f 13,50 inclusief verzendkosten, dubbelnummers f 20,-.)

- 7#3&4 Advertising f 29,50
- 7#2 World issue f 17,50
- 7#1 the 1/0 issue f 17,50
- 6#4 Oor = Ear f 17,50
- 6#2&3 Old Media f 25,-
- 6#1 No Panic f 17,50
- 5#3 Celestial Brains f 17,50
- 5#1&2 Imago f 25,-
- 4#4 Edge 90 f 17,50
- 4#3 Real not Real f 17,50
- 4#1&2 Monsters f 25,-

- Volledige Set (28) f 330,-

bedrijf / instelling

naam

volledig adres

telefoon

fax / e-mail

stuur me een rekening,

of beter, ik betaal per credit card:

amex visa diners mc/euro

kaartnummer

geldig t/m

handtekening

stuur de antwoordkaart in of e-mail equivalente info aan: subscriptions@mediamatic.backtie.nl

MaaK een keuze uit een van deze introductieaanbiedingen:

1ste nummer gratis: f 45

Abonnement met f 100

4 back issues
(dubbelnummers zijn 2)
kruis aub de nummers aan die U wilt ontvangen)

N.B: bedrijven en instellingen betalen een toeslag: f 20

We hebben speciale tarieven voor groepsabonnementen. (bijvoorbeeld 1 exemplaar voor de leestafel en 1 voor de bibliotheek)

Abonneert U!

(1 Dfl = £ 0.37 = us \$ 0.57 = aus \$ 0.85 = cnd \$ 0.75 = DM 0.91 = ¥ 72 = FF 3,10 = LIT 860 = SPt 70 etc. etc. etc.)

- Begin met dit nummer
- Begin met het volgende nummer

- Dit is een bestelling van oude nummers. Hieronder heb ik de gewenste nummers aangekruist. (Bij bestellingen van minimaal vier nummers is de prijs slechts f 13,50 inclusief verzendkosten, dubbelnummers f 20,-.)

- 7#3&4 Advertising f 29,50
- 7#2 World issue f 17,50
- 7#1 the 1/0 issue f 17,50
- 6#4 Oor = Ear f 17,50
- 6#2&3 Old Media f 25,-
- 6#1 No Panic f 17,50
- 5#3 Celestial Brains f 17,50
- 5#1&2 Imago f 25,-
- 4#4 Edge 90 f 17,50
- 4#3 Real not Real f 17,50
- 4#1&2 Monsters f 25,-

- Volledige Set (28) f 330,-

bedrijf / instelling

naam

volledig adres

telefoon

fax / e-mail

stuur me een rekening,

of beter, ik betaal per credit card:

amex visa diners mc/euro

kaartnummer

geldig t/m

handtekening

stuur de antwoordkaart in of e-mail equivalente info aan: subscriptions@mediamatic.backtie.nl

MaaK een keuze uit een van deze introductieaanbiedingen:

1ste nummer gratis: f 45

Abonnement met f 100

4 back issues
(dubbelnummers zijn 2)
kruis aub de nummers aan die U wilt ontvangen)

N.B: bedrijven en instellingen betalen een toeslag: f 20

We hebben speciale tarieven voor groepsabonnementen. (bijvoorbeeld 1 exemplaar voor de leestafel en 1 voor de bibliotheek)

Abonneert U!

(1 Dfl = £ 0.37 = us \$ 0.57 = aus \$ 0.85 = cnd \$ 0.75 = DM 0.91 = ¥ 72 = FF 3,10 = LIT 860 = SPt 70 etc. etc. etc.)

Par Avion

NE PAS AFFRANCHIR



POSTAGE PAID

RÉPONSE PAYÉE
PAYS-BAS

Mediamatic
SUBSCRIPTIONS
Int. Antwoordnummer
C.C.R.I. Numéro 11084
1000 PB Amsterdam
Pays-Bas

Par Avion

NE PAS AFFRANCHIR

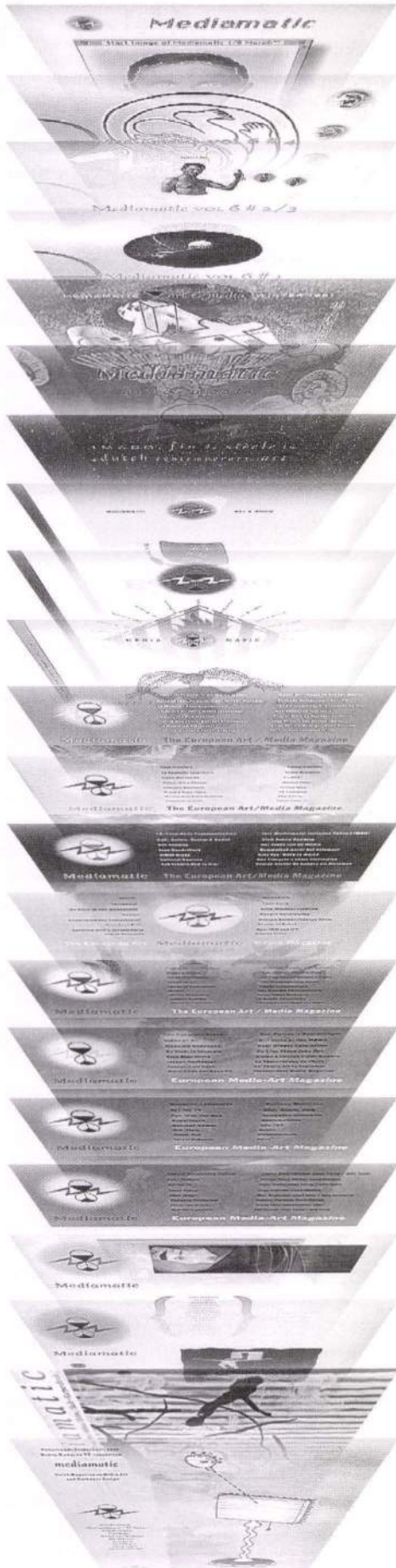


POSTAGE PAID

RÉPONSE PAYÉE
PAYS-BAS

Mediamatic
SUBSCRIPTIONS
Int. Antwoordnummer
C.C.R.I. Numéro 11084
1000 PB Amsterdam
Pays-Bas

Mediamatic complete BackSet



Spaar de hele serie!

We hebben nog een beperkte voorraad complete sets oude nummers van Mediamatic beschikbaar. Alle 28 tot nu toe verschenen uitgaven samen voor f 330,— inclusief verzendkosten! Een onmisbare bron van informatie voor elke bibliotheek.

Bovendien is vol. 5 # 4, het Otaku / Radical Boredom nummer alleen nog verkrijgbaar als deel van deze set.

Gebruik voor uw bestelling de antwoordkaart in dit nummer. Wij sturen u dan een rekening en de set wordt u toegezonden na ontvangst van uw betaling.

Get the full Series!

- We still have a limited supply available of the complete collection of back issues. All 28 publications from the last eight years for Dfl. 380 including surface mail! An invaluable source of information for any library.

Also, vol. 5 #4, the Otaku / Radical Boredom issue is only available as a part of this set. (for the rest it's sold out)

Order with the reply card in this issue. We will send you an invoice and the set will be shipped upon receipt of your payment.

Futurism, in which the movement as such is the main thing, to Suprematism, in which the minimum of representation in art is attained. In Malevich's Suprematism, all objects are deception, forming a false reality that conceals real being. Suprematism opposes artistic reality to this. According to Bolz, Suprematism takes a kind of 'eagle-eye view', making 'geometrical aerial photographs' to describe the situation in art and daily existence. The turbulence of daily life is established as a structural form in Suprematism. But Bolz gets into difficulties with this metaphor. The eagle-eye view of artists like Malevich assumes a reality that is determined in an Euclidian space that the artist can rise above. The all-seeing gaze is transcendental. On the other hand, Bolz describes reality as a time-space continuum, like modern physics. Connections are not located within systems of causal relation in that world. Rather, they are located in a field of forces at play where various options are present — McLuhan's resonant interval. Appearance and reality are indistinguishable in that world. It is not possible to rise above it. Only recognition of the pattern of effects provides insight into the situation.

Finally, Bolz compares the object-less world of the Suprematists with the world of computer simulations. The technical teachings of modern media are just as object-less as abstract art, because they are about communication as process and not about the content of communication.

Modern advertising has understood this aspect of the media well. It has changed its goals in recent years, selling life-style and world-image rather than products. We are no longer guided by the function of products, but by the emotional bond we can form with them. From this, Bolz concludes that the important thing is no longer essential understanding and unmasking of appearances, but a well-thought-out attitude or stance towards them.

According to Bolz, the effect of modern media is to make people cling to role patterns that are recognisable on the surface. McLuhan writes in *Understanding Media*, that because of the uncontrollability of the modern media, our consciousness has moved outside of the body. We put our faith in public opinions, accept the life-style advertisements and adjust our habits and customs accordingly. That which is individual is no longer interesting, because the subject has lost its right to have a voice. The book as representation of that subject is finished.

translation JM BOEKBINDER



The Anatomy of Bibliomania

HOLBROOK JACKSON Faber & Faber, (1st edition) London
1930, English text, 668 pp.
by DIETMAR DATH



What a magnificent piece of mental distortion, achieved by playing antisound from within and without.

Now we finally know that we have been waiting for this book, because now it is here. Beforehand, we could not have expected it. But nevertheless, we were waiting: waiting for Holbrook Jackson to give us footnotes. What we used to call 'text' reveals itself here as being merely footnotes serving other footnotes. For those among us who still believe in dialogue, this will be a major downer which will leave them crushed and smiling, accepting the fate of being a 'Book-Hunter', a clan or

tribe of people living through sleepless nights while being watched by the likes of Holbrook Jackson.

When Jackson deals with *Books in general*, we become aware of the fact that books have always read themselves, even long before structuralism educated our taste buds: *Microcosms that Outlive Monuments*, as Jackson puts it. We are to understand the reversibility of the irreversible: the secret of books (which they themselves could not grasp) has been the fact that we may understand the text now, but read it later (or even never).

Too much is not enough, as Jackson's inquiry into the artificial rarefaction of some books shows. The story of William Beckford who printed a total of twenty-five large paper copies in addition to the ordinary edition of his book *Vathek* is quite educational and may be used by future generations as a prime example for how to deal with the misfortunes of distribution of exquisite data.

Jackson opens windows by slamming doors, thus he reveals *The Pleasure of Books* as being both self-consuming and self-sufficient (as many media or their primitive predecessors, those so-called living systems): *We may not all be bibliophiles of genius, all illustrious; still less, all serene and rich in books, with time and capacity to enjoy them; but we are as sufficient as we are various, and know our own food.*

Brew me a brew that drinks itself before my own eyes. As we all know, a space is constituted in the praxis of living of the observer whenever he or she performs a distinction. What, then, is a library? Where does storage room leave the realm of architectural functionalism? Where do you locate yourself in it?

Do you have to make a decision to make a distinction? Do you have to determine which book you wish to read in order to read any book at all? Not anymore, this is the Age of Active Ware: *We are as various as our books and or love of them; and a piece of arras is composed of several parcels, some wrought of silk, some of gold or silver, or embroidered of divers colours, all to serve for the exornation of the whole; or as music is made of divers chords and keys, harmonies and cacophonies, a total sum of many small numbers, so is the pleasure of books in its greatest corporeality, a library (whether big or little), of several unequal books and the faculty variously to relish them.* (JACKSON)

What is the use of mania in this pattern? Mania produces consequences, while words never listen and teachers never learn. Overlapping neurotological phenomenal domains exchanging data and constituting 'symptoms' not as 'signs' but as 'sounds', intersections of a greater structure which is neither one nor many but a *type area* (JACKSON) making it unnecessary to determine what is type and what is area.

No, this is not a book. It only looks like a book from the inside, but if you manage to get out of it before it eats you, you realise it is everything else but a book. Your mind becomes *the moss which grows upon its trunk and the insects which feed upon it*, as Jackson politely warns us. He rages and roams, he gets to our theme, and we lose it. He gives advice on *reading many books at once*, allowing no digression from digression.

Digressive writing is not to be mistaken (as we untrained readers frequently do) for fuzzy discourse. Digression is the only way to escape the 'description' of archives as being results, and enter their processuality, which left me breathless, of course. For want of a better definition, this could be described as encountering a work of art which is all speed and no movement. Again and again I witnessed, through the eyes of Jackson Holbrook, the phylogenetic structural drift of late and ever later

textuality, learning about reading on a journey, reading at the toilet, reading at mealtimes and reading in bed. Do we need this? One might ask. Well, it certainly does not need us, and this is a rare demonstration of grace. We need not evidence but *puzzling* evidence! Something that pushes us into hydraulic discomfort, while we observe the actions of the 'Polybiblous', about whom Jackson does not give away too much information. In the end (which is a misleading term here, since the end is not even 'Parting', about that Jackson has quite disturbing, yet friendly, ideas), another very beautiful question is asked: *And what else should we demand of a book that is a book?* If you think you have the co-ordination, figure out the door that imprisons one of the 'eternal' library's smallest emissaries.



Travelogue 5: Déjà Vu

STEFAN DECOSTERE, a coproduction of BRTN, INA, VPRO 1993
by PAUL GROOT

Déjà Vu is the last instalment in the Travelogues video series, directed by Stefaan Decostere. This ultimate hallucination of an artistic ambition, which deals with mass-media, is a disturbing film. Its message is that in the future it will no longer be the interventions and intentions of the intellectuals and artists, but rather the reflexes and schemes of commerce and tourism that will determine the nature of cultural institutions.

This is the new Japan, where everything is different from what you see, as long as it manages to evoke a sense of recognition. Fiction is reality, reality is fiction. The rituals of ancient culture have become obsolete, the world of the mechanical sublime is imminent. This new culture preaches the equivalence of kitsch and art, religion and entertainment. Churches, temples, museums, department stores, hotels and sports centres have been incorporated as equal partners into the new theme and amusement parks. Time and place, weather and nature — all are virtual and can be experienced at your own discretion. Experience sunset and a new sunrise within the time span of your choice. The old vertical hierarchy has been replaced by horizontal programming. Art, nature, religion and the sublime as consumer articles.

While discussing yet another surprise, the presenters wonder how this programme works and, what is Decostere aiming at? Despite the confusion it creates, *Déjà Vu* is not a Tower of Babel of graphic material, for such a metaphor has lost all meaning here. Literary language has been ousted by a new imagery. The past has been relegated to an anonymous memory which resigns itself to the colonialism of the new culture. The classical heritage has lost its battle, literary fiction has perished in virtual reality. This is no yearning for catastrophe, this is a ruin with a future! Melting icebergs, viruses, floods, wind and gale, parched crops and starving people accompany the downfall of 'our' humanistic culture. Nero plays his fiddle while Rome burns. Suicide on camera, with a pistol in your mouth.

A disturbing film, but also a moving one. Although the film had its première on prime-time on Belgian tv, Decostere makes his audience look into a mirror made from the last remnants of alternative video aesthetics. Throughout the film, there is a conscious syntactic mystification around the question

of what was sampled and what was shot in Japan, of what is real and what is fiction. It is an expression of sample model as style genre coming to an end because of the sophisticated copyright laws. It is the euphoric approach of the Eighties, deployed against the virtual mammoth for one last time (so many times faster, so much more intensely). Acceleration as artistic manipulation, with developments causing themselves, and all of them staged. A last, brave attempt to deploy a form of aesthetics which is over and done with against the technological Japanese fixations and fictions.

Against the aesthetics of a crazy merry-go-round which lightheartedly anticipates the end of time, 'the memory awaits its own loss.' Against the totalitarian high-tech society which turns us into the same kind of robot as the speakers disguised as newsreaders, who confuse the viewer even more by using a senseless and meaningless language.

Apparently Decostere does not yet see much relevance in the question of how we should respond to the disappearance of a tradition and the irresistible rise of this new 'exhibition model'. This new world is flooding us with so many irresistible images and inventions that there seems to be no time for reflection. But in a miraculous way he manages to make the old and weary aesthetics triumph over the new standard. The issue: the sublime.

Decostere has found precisely the right content for *his* aesthetics, *his* style of filming and editing, which is an encyclopedic, zapping search for quick reflexes. A hand often pushes itself in front of the image, like a visualised voice-over complementing the glib cynicism of the real presenters. An alienation which becomes reconciliation when these hands finally turn into the gesture of blessing of the founder of the MOA, museum of art. Then we glide into the Museum of Modern Art, softly zooming upwards on escalators. And by then, the viewer has had to digest such a flood of images that he will physically experience this sudden quietude. These escalators literally elevate you to the materialised sublime. And it is not the MOA apotheosis itself (a ceiling full of colourful laser and other kinds of effects) which matters, but rather the cinematic journey towards it. Content and form meet here: the mechanised sublime experience, which *Déjà Vu* is too.

No cinematic translation of the practice of mortification and mental exercise which developed in the Romantic nineteenth century through paintings (Friedrich) or music (Wagner), but rather, a very literally, mechanised experience. The escalators and coloured corridors which guide you into the ultimate experience have, in Decostere's hands, become a directly perceivable physical effect. *Is this a vision, am I a vision myself?* he asks himself. It is a fair comment, certainly as much on the Japanese phantasms as on the video itself. Rabotnik (Amsterdam local tv) aesthetics which, in extreme claustrophobia, is brought to a final apotheosis.

And then there is the terminal pavilion where we await the end of time staring out to the sea. Or the sanctuary of Battleship Island, with ropes between two rocks joining god and goddess together. Or Ise, the most sacred Shinto shrine in Japan, resounding with the noise of the hammers of labourers working on the new temple which replaces the old one every 20 years.

This is where time stands still, and the film ends. Spatially, temporally, but first and foremost conceptually.

The new era has dawned, as a copy of the old one.

translation OLIVIER/WYLLIE





The Metaphysics of Virtual Reality

MICHAEL HEIM Oxford University Press, New York 1993.

ISBN 0 19 508178 1, English text, 175 pp., \$21

by GEERT LOVINK



Michael Heim, author of *Electric Language. A Philosophical Study in Word Processing* (1987), is now known as the 'philosopher of cyberspace'. He has organised various conferences about virtual reality and *helped hundreds of top decision-makers to grasp the implications of the new technology* (cover text). His most recent book contains ten essays from the euphoric early years of the progression from digital to virtual reality (1989–1992). Heim is no techno-guru like Leary, and certainly no cyberpunk. A freelance professor and translator of Heidegger, he has one foot in the seemingly lost world of the *Dichter und Denker* and the other in the laboratories of the future, West Coast style. Heim is happy to leave the hype and criticism to others. His texts radiate a familiar solidity and caution, giving them almost an Oxford-European tone were it not for the fact that most European intellectuals haven't the slightest idea what kind of technological world they're living in and consciously refuse to find out. Heim probably belongs to an enlightened, technocratic class, the secret aristocrats of high tech. It is difficult to say whether this rare species will soon be extinct or attain stable employment as advisor to the power elite of the 21st century.

The position of philosopher to the cyber court is still uncertain. The philosopher-technician must offer something that the sales manager, market research analyst and futurologist cannot. And that is the conceptual precision needed to expand the conceptual basis of technology, not hot air or unintelligible muttering on the fringe. *We are talking about a profound shift in the layers of human life and thought.* The philosopher must offer elements for the metaphysical foundation of technology, so that it can (re-)locate its roots in human *Dasein*. The philosopher has a panoramic overview and can show *how this digital symbolic world brings both gains and losses.* He makes reservations and suggestions *how we might preserve the better aspects of pre-digital reality in order to balance the technology that is changing our given reality.*

Heim is careful in choosing his sources and formulations. He manoeuvres between explanatory scientific journalism and classical-philosophical exposé. He never abandons himself to the experiment of writing; restraint characterises his argumentation throughout. His reserved attitude never degenerates into skepticism. The essayistic attempt is never allowed to get out of hand, even if he does freely write about all sorts of things that his philosophical colleagues have thus far left untouched. Heim, who makes no secret of the fact that he practices Tai Chi and displays his exercises to the public during his lectures, is cautious in drawing on Eastern sources of wisdom. He does not want to be dismissed as the *n*-th West Coast New-Age peddler of eternal truths, seeing a fusion of occidental rationality and the oriental core in computer technology. *I try to incorporate a deliberate balance, a balance of energies learned over the years from Taoist practices. But my purpose is not to fashion a style of this or that but to illuminate certain phenomena, to go more deeply into where we are and where we are headed.* The term 'Techno-Taoism', invented by his son, was therefore not used as an advertising text on the cover.

The ontology (study of being) practised by Heim *has to do with our understanding of the being of things, not with things as such.* *The ontological question probes the invisible background.* Like Heidegger and McLuhan, Heim holds back his personal value

judgments. He indicates an ontological shift, *a change in the world under our feet, in the whole context in which our knowledge and awareness are rooted* and wonders *how much humans can change and still remain human as they enter the cyberspace of computerised realities.* In studying revolutionary technological developments, ontologists accept destiny as a-priori. Yet, human beings cannot remain mere spectators on the sidelines, as they, considered holistically, are part of the reality shift.

Knowledge in a scientific sense can lag only slightly behind this world transformation because knowledge becomes transformed in the process.

The book opens with a warning about information pollution. *If languages have states of health, sick or well, then ours is manic.* 'Infomania' is a phenomenon that media-ecologists typically get upset about. Data is not a galaxy, rather, it is the eighth plague. *Infomania retards rather than accelerates wisdom.* To them, information is no neo-natural environment we move about in, it's an avalanche bearing down on us. *Writers grow prolix, with manuscripts bloated to twice as normal. The prose is profuse, garbled, torturously disorganized. Pages are becoming more difficult to read. Reams of paper pour out unedited streams of consciousness.* To Heim, the genuinely existing text surplus is no sign of wealth, but a danger to 'mental capacity'. *Feel productive; push more paper, Push a button; fell a tree.* But he proposes no diet, like the distinction between primary and secondary texts made by George Steiner in *Real Presences*. The computer is a machine that cannot be turned off, just like auditory space. Surrounded by the 'intellectual swamp', you'll have to blaze a trail with fine-tuned fingertips straight through this junk-mail. But, according to Heim, we are *biologically finite in what we can attend to meaningfully.* No mention is made of how we can amplify 'our capacity for significance'. Only *ponder, reflect, contemplate.*

After a clear explanation of the Boolean logic used by contemporary search-systems, Heim treats on the problem of acquisition of knowledge. If we find more by searching in databanks than by reading and leafing through printed matter, how do we formulate the lemmas? The credo: *the type of questions we ask shape the possible answers we get,* may be known to all. But it acquires a new seriousness when dealing with machine logic. *The modern point of view begins with the system, not with the concrete content. It operates in a domain of pure formality and abstract detachment.* Lemmas that guide scanning through areas of knowledge are best acquired through meditation, according to Heim. *The musing mind operates on a plane more sensitive and more complex than that of consciously controlled thought.* Heim opposes a plea for the 'graces of intuition' of the book browser to the Boolean scan, the former being one who *welcomes surprise, serendipity, new terrain, fresh connections where the angle of thought suddenly shifts.* We mustn't put away the old medium of the book. Pay a visit some time to the museum of alphabetic life called a book library, with its *unsystematic, unfiltered collections* and their authors who often speak to us in ways that *shock and disturb, in ways that calm and deepen.* There are books these days for drifting off into dream and they're eminently suitable as toys. *Searching through books was always more romance than busyness, more rumination than information.* An extra free gift for the Gutenberg Galaxy.

The Metaphysics of Virtual Reality contains an informative essay about hypertext, in which we start with the 16th century Ramus as founder of the knowledge outline and arrive in a series of critiques of outline software programs like Think Tank, re-Outline and the so-called Personal Information Managers. Also included is the article 'The Erotic Ontology of Cyberspace'

that appeared earlier in *Cyberspace, First Steps* (edited by Michael Benedikt). Heim also relates the meta-observations of Heidegger and McLuhan about the computer to Hubert Dreyfus' explicatory criticism and Walter Ong's optimism. He also participates in the issue of definition of virtual reality and follows a rather pop line of reasoning, aided by lemmas from *Star Trek* and the *Holy Grail*, to arrive at Wagner's *Parsifal* as a touching prototype of VR.

Without control of ourselves, our use of other things is blind. This quote of John Dewey, chosen by Heim as motto for his book, can be called programmatic. According to Heim, when implanting technology in the body, an inner spiritual control desk must be installed. He does not further define the danger zone we enter when lacking a balanced body and mind. This fear of information overload evidences a late 20th century mania for not letting one's self be guided by extremes. A preventive, therapeutic effect is attributed to a responsible dosage of social phenomena. Technology, like the body (or philosophy) must not be allowed to run wild. This is Heim's lesson to his readers. After the wild years of fascination with the last frontier, it's now time to search for a home for the mind and heart. Cyberspace colonists are given to understand that they must behave with discipline (and healthily) in the future. At home, by the 3D hearth fire, they can listen to words of solace.

translation JIM BOEKBINDER

remain critical in the face of the current, ominous situation. In view of censorship and manipulation of state television, firing (like the termination of the Hungarian TV program *Videoilag*), forbidding national folklore, western trash and neo-communistic aesthetics, the creation of independent media structures has the highest priority. While media war might not be preparation for military conflict, it's a worthy substitute. It leads to fixation on the level of politics in an impasse, and ultimately frustrates: media war sucks. Keiko Sei refers to former Yugoslavia, a video paradise not only for eastern Europeans in the 80's, now in ruins. *The video community must realize that since we all legitimized Ethnic Cleansing by not reacting against it, thus neglecting the sin, the war will spread and come back to haunt us in the future.*

translation JIM BOEKBINDER



medal27.jpg

Dracula's Vermächtnis

Technische Schriften

FRIEDRICH KITTLER Reclam Verlag Leipzig, Band 1476, 1993.

ISBN 3 379 01476 1, German text, DM22

by GEERT LOVINK

The remarkable science called media history, should have a preference for technologies that read or write. This is the program of Germany's most important media theorist Friedrich Kittler, who recently moved to Berlin to head the new Aesthetics Institute at the (purged) Humboldt University. Kittler feels a profound repulsion for graphic user interfaces and multi-media visualisation for the masses, the so-called handy software that results in a Babylonian program tower. He wants to get to the heart of the matter: the hardware, algorithms, blueprints and circuit diagrams.

Kittler's story sounds like a myth of creation, complete with original sin and exile from paradise. There was once a time when the computer made no distinction between instructions and data. But that disappeared forever with the introduction of user-friendliness, according to Kittler. *Since then, people are doomed to remain people.* The result is that the chip is becoming more and more inaccessible. Everyone has become dependent on the firm Microsoft and reduced to Windows' slave. A contemporary Foucaultian analysis should therefore search for power in the chip itself and not get stuck on the surface.

Beginning with the 80286 chip, a protected mode began being built into Intel-processors to keep the application software away from the operating system. *The encodings are not provided* the handbook informs us. Kittler sees a return to military logic with this in-built difference between the protected mode and the real mode; part of the technology is released, while the secret nucleus remains in the hands of military researchers.

This media principle recurs throughout the entire 20th century and has returned with these *privilege* levels in the heart of the oh-so-democratic computer, according to Kittler. Users don't get what they want, but what they need.

Kittler compiled this varied collection of previously published articles for the refurbished East German Reclam *Universal Bibliothek*, one of Germany's oldest publishers. It opens with a long interpretation (1982) of Bram Stoker's *Dracula* (the richness of the literature used by Kittler is a good indication of the poverty of Coppola's film version). As far as I know, it's the



medal29.jpg

Ostranenie

Catalogue of the 1. international video festival at the Bauhaus, Dessau

Gropiusallee 38, 06846 Dessau BRD, ISBN 3 910115 53 5.

German and English text, 497 pp.

by GEERT LOVINK



medal25.jpg

Viktor Sklovski writes in his essay *Art as Process* (1916): *The aim of art is to convey a sense of the object, to make us see it, not to re-cognize it. The process of art is the process of 'estrangement' (ostranenie). In art the process of perception is an end in itself and must be lengthened.* The organizers of the first East European video festival *Shattered Myths — New Realities*, held in the original Bauhaus in Dessau and now on tour, chose a title that goes straight to the heart of the matter. Video productions from central and eastern Europe, the Balkans and Russia don't need to be 'recognized' (i.e. to be held up to Western work for comparison), but watched and discussed. While it would be premature to look for a common aesthetic or political denominator, it is a fact that many East European videos provoke estrangement, if nothing else because they lack the cool, technological transparency of Western videos.

The *Ostranenie* catalog offers the first survey of what has been created since 1989 in various regions. Besides descriptions of the 52 selected tapes, a special program and installations, it includes ten articles with discussions not only of progress, but of problems in Croatia, Macedonia, Slovenia, Russia, Poland, the Czech Republic and Hungary, among others.

Writing from long experience, Keiko Sei speaks of the *dangerous situation of TV in eastern Europe. Independent video has always been struggling with TV, being its critic, and acting as an alternative point of view. This position must be maintained in order to*



medal26.jpg

first story in which Kittler develops his thesis of the woman (Mina Harker) who controls the registration apparatus (in this case, the newly invented typewriter) as medium of the man. From that moment onwards, we all become *subjects of machine-based discourse processing gadgets and instruments*. This claim is developed theoretically in the essay *The World of the Symbolic — a World of the Machine*.

It was Lacan who elevated psychoanalysis to the level of high-tech. His separation of the imaginary, the real and the symbolic is reflected by the trinity of storage, transmission and computing. While philosophy is still preaching 'the familiarity of one's self', psychoanalysis sticks to the view that 'consciousness is only the imaginary interior of medial standards'. Psychoanalysis is inconceivable without cybernetics and there is no such thing as post-modernism, only the modern post.

In the second part, we find an essay about *Romanticism—Psychoanalysis—Film*, in which Kittler uses Otto Rank to discuss the technical phenomenon of the double. He then deals with the text *Problemen der Lyrik* (Problems of Lyric) by Gotfried Benn, whose biography was closely tied to the medium of radio. As a poet, it would seem that Benn lends himself as description of the relationship between literature and media (as Kittler and Klaus Theweleit prove). Benn's nihilism was a razor-sharp registration of the influence of the media in literature. A classic criticism of pop music concludes this part. In *God of the Ears*, Pink Floyd's 'Brain Damage' from the album *Dark Side of the Moon* is analysed as a circuit between mixer, ear, brain and lunacy (*The lunatic is in my head*).

Kittler is not in habit of holding the reader's hand. The style is stiff, like the rhetorical tone. Kittler sternly addresses his hermeneutic colleagues and tries to catch them out on their technical and mathematical ignorance. And that, of course, is like taking candy from a baby. The third part of the book draws on classic informatics texts: Turing's *Universal discrete machine*, Claude Shannon's *Symbolic Analysis of Relay and Switching Circuits*, Von Neumann's *Principles of automata* and Norbert Wiener's *Cybernetics*. This part includes the actual 'technical writings' like *Real Time Analysis*, *Time Axis Manipulation*, with the thesis that *only that which can form a circuit, exists*, the above mentioned *Protected Mode* and an essay with the significant title *There is no Software*.

While popular scientific writing about chaos theory, complexity and artificial life only briefly mentions the founders of informatics before delving into the revolutionary innovations of the genius adolescents of the seventies and eighties, Kittler says nothing about such recent developments. He sees more of a degeneration than the growing stream of paradigm exchange we hear so much about from California. We are moving further and further away from the pure, bare, abstract machine and this profoundly disturbs Kittler. Increasing comfort is at the expense of our insight into machine logic, with all the consequences that entails.

But who is willing to listen? Computer hackers will doubtless agree with Kittler. They, too, curse dos, Windows and of course Mac's Apple, the introducer of the toddling menus. But the power of images remains a terra incognita for Kittler. Why do human beings in the form of wetware remain stuck to the screen's surface and why do they become so easily excited by the idea of vr, interactivity, 500 tv channels and real-time video on Internet? Why are cheap categories of image like horror, art and porno still so firmly ensconced in the scheme of things? The plea

for a micro-physics of hardware power runs into steel boundaries here. Those with superior knowledge of the core of the machine may have right on their side, but (like other users) must stand on the sidelines and indignantly witness the hype surrounding the raging growth of software. This chasm can only be closed by a rapprochement of image producers and hardware programmers.

Kittler offers a number of elements to this dialogue. He emphasises the calculation aspect of digital image processing. According to Kittler, we'd all be one step further along if knowledge of its mathematical basis were made more widely accessible. But for those who don't believe in conspiracies and ghost stories, software is just a specific tool (and one limited in its uses) designed by others, that does not deprive us of anything essential.

Making Kittler's work and sources accessible might form a precondition for such a dialogue. It is still relatively easy to read through a few dusty remains of Germanism. But that does not apply to his technical interpretation of the psychoanalyst Lacan. While Barthes, Baudrillard and Foucault have found their way into technoculture, Lacan, whose point of departure included cybernetics, is still eminently unknown. Slavoj Žižek succeeds in this, but he writes about film and mass culture and not about hard informatics. Because Kittler does not attempt a dialogue with non-programmers, it is becoming more and more difficult to apply his rich thesis of the technical a priori of the media to other areas and to accept it as a foundation of media theory. It is difficult for technical laymen to accept that all meanings, all data, the whole cultural kit and kaboodle is literally, and figuratively, trivial refuse of the technical media to Kittler's media theory. It's not a happy message: the user is not king, but a subject of technology.

The question is not so much whether we subscribe to Kittler's view, as to what the everyday political, cultural and aesthetic consequences are. A radical continuation lands us at a technological variant of economic determinism. Kittler seems reluctant to deal with this fear, probably because this criticism belongs to the realm of aspersions. But it is not easy to give an answer to the accusation of a relapse into subject philosophy, if we reject the technical a priori. The subjects do not perceive it as their problem that they behave too much like human beings and grope their way in the midst of the static towards a handful of meaning. And thus, the gap between technicians and users continues to exist. After years of research and a long series of publications, it is time that the theory of medial materialism was debated, preferably in an international context, outside of the realm of aspersions.

translation JIM BOEKBINDER



Doom

Id Software, Texas, USA

First part shareware, rest £37.95

Distributed by Transend Shareware +44 0274 622228 (UK).
Min. config. — IBM compatible 386 or higher, 4Mb RAM, VGA
by RICHARD WRIGHT

In the last Woody Allen movie there is a scene where he and Diane Keaton are leaving the Lincoln Opera House before the end of the performance. Woody explains *I don't like to listen to too much Wagner — I keep getting the urge to invade Poland*.



This kind of logic has much in common with frequent reactions to the effects of excessive violence in movies, tv, comics and now computer games. The software house producing the most extreme examples of this genre of blood thirsty shoot-em-ups is Id Software, and their latest release *Doom* is quite exceptional in the lengths it goes to in order to put you into the most visceral situations. Id's first game in this series was *Escape from Wolfenstein* released last year which centred on an escaped POW running around a Nazi castle and shooting everything that moved. The most striking thing about it was the level of sophistication of the graphics — very interactive, a strong 3D illusion, lots of graphic details and completely over-the-top violence (Nintendo made Id tone down the version that it produced for their games consoles). But *Doom* actually goes an order of magnitude higher than this in reaching new degrees of realism and interactive simulation.

The aim of the game is straightforward on the surface: simply a question of shooting your way through each level while being chased by an assortment of half human soldiers, demons and monsters. You're toast if you get too close to these monstrosities. The excuse for a story is that you are a 'tough marine' of the future, sent to Phobos to rescue the moon base from something nasty that has been transported during their experiments in inter-dimensional space travel. Just a few days ago you were probably swapping war stories with one of these guys. Now its time to swap some lead upside their heads. This scenario is represented graphically using highly sophisticated texture mapping techniques to produce a range of lighting effects, radioactive pools, mountainscapes and interiors from stone dungeons to hi-tech computer display panels. These allow the player to appear to move around both inside and outside the buildings, run up and down staircases, take lifts and jump off walls. The adversaries that you face are also partially intelligent, enabling them to join forces as they pursue you, try to cut you off and ambush you from secret trap doors while the lights are switched off. In some instances they will get caught in their own crossfire, resulting in them taking time off to attack each other.

Doom uses a first person viewpoint, the view on the screen is what the protagonist would see and it changes to mimic walking, turning or running — a virtual reality interface without goggles in fact. Sticking out of the front of the screen is one of a number of weapons that the player can acquire, and the action of firing is portrayed in remarkable detail with blasts, impact explosions and smoke. The result of actually hitting one of your enemies is even more dramatic, involving bodies flying, blood splattering and screaming noises, in some cases bodies completely exploding into charred husks. Chainguns direct heavy firepower into your opponent, making him do the chaingun cha-cha. At the bottom of the screen is a status panel which shows you how much ammo and armour you have left and what your health percentage is. As your health falls you can revive yourself by picking up items like *Medikits*. Your current state of health is represented graphically by a picture of your head which varies from alert and clean-cut to something reminiscent of a 'raw hamburger'. The violence is hyped up relentlessly — a player has the choice of various ability levels from 'Not too rough' to 'Hurt me plenty' and 'Ultra-violence'. The first episode given away as a free incentive is called *Knee Deep in the Dead* and the player is exhorted at every turn to get stuck in and start blasting away. As soon as the game has started one is immediately into the kill-or-be-killed logic, and it is highly addictive.

In an interview in a recent issue of *Edge* (the coffee-table computer games magazine), Id Software's technical director John Carmack describes *Doom* as a graphics system looking for a game. *We designed the user interaction and display technology to be as cool as possible, then worked a game around it. ... Doom* is just a killer environment with no pretensions of having a real story. Although described as an action-oriented slugathon, this does not give a clear idea of the attraction of playing the game. Neither does the qualifying advice that *To escape DOOM you need both brains and the killer instinct*. The driving motivation for the player is not a simple blood lust, nor even a primitive expression of law-of-the-jungle self-preservation. Because *Doom* is not really a battle simulation, but a cinema simulation, specifically a simulation of body-count cyberpunk movies like *Robocop*, *Total Recall* and *Aliens*. The real thrill of playing *Doom* is roaming around the bizarre scenery of the futuristic moon base, noting the changes in mood as you travel from a flickering computer control room down corridors to a mouldy dungeon surrounded by shimmering pools of radioactive waste. To pass through some doorways you need to find colour coded keys. At other times badly need ammunition lies hidden behind secret doors. The mechanics of locating a secret door do not really require a surfeit of brains however, just a matter of approaching every wall and pressing the 'open' button until one responds. The real point is the tension of searching and exploring the architecture, the same as if watching a film while waiting for the climax to happen. The greatest satisfaction is in locating a doorway that leads out through a tunnel into an open courtyard, rewarding you with a vista of fractal mountains and an opportunity to view the building from a new vantage point. The feeling when edging around corners or stumbling upon a room full of demons is one of surprise and the excitement of disorientation rather than the exercise of a trigger-happy 'killer instinct'.

The violence is so parodied and self-conscious in this game that it is not difficult to negate it altogether and to experience the game on other levels. The most serious reason to destroy the marauding demons is that they interrupt your enjoyment of a newly discovered set of caverns and try to block your progress. The strongest experience in playing *Doom* then is the exhilaration of exploring an alien environment which leaves you continuing to run around the corridors long after all the enemies have been disposed of.

All Id's games come with full music soundtrack as well as the sound effect punctuations, reproduced in CD quality audio when a suitable soundcard is installed. This enormously heightens the effect of being actually inside a movie and to become totally absorbing. Various filmic references are scattered around the game such as the opportunity to pick up a chainsaw as part of your weapons arsenal, appropriate enough for a games company that is based in Texas. The graphic style of this Schwarzenegger-simulator is a curious blend of cartoon artwork similar to the simplified graphics of most computer sprite characters, heightened by video grabbed imagery and probably rotoscoped poses. The resulting look is an idealised realism which is unexpectedly similar to the treatments of mainstream cinema, especially recent sci-fi movies.

At the current time Britain is suffering one of its periodic 'moral panics' spearheaded by conservatives who believe that the best way to preserve the nation's moral fibre is to eradicate all references to the contrary. Along with Bulletin Board Services said to *spread child pornography* (always a favourite call to arms), video games have come under attack for their portrayal of horror.

The recent controversy over Sega's *Night Trap* console game has also been joined by many intellectuals and cultural critics in journals and newspapers of the libertarian left who now feel that sex and violence in video games represents a menace to the appreciation of serious cultural pursuits. Although *Night Trap* is represented as a stalk-and-slash scenario in which young girls in nighties are molested by alien monsters, the main contention is that the game pioneered the use of live video clips for graphic realism. This development implied for many left critics a more serious influence on young minds, especially its perceived victimisation of hapless women and fascistically inspired blood lust. In fact, if many of the critics had actually seen the game they would have discovered that the female characters were far from helpless and that the level of exploitation was no greater than an episode of *Lost in Space*. But of course, many cultural critics do not like games, preferring to side with reactionary parties who relegate them to the status of the junk culture that serves to make their own cultural interests appear that much more edifying. Computer games do not attract the support of those who so vehemently oppose the introduction of more draconian film censorship for example, for, as everyone knows, film has the status of Art. Apart from an astonishingly naive understanding of how electronic texts function, it seems that their main contribution to the development of this sphere of video culture will be to discourage the interest of people looking for a new medium in which to develop challenging new ideas so that in the future they can complain about any lack of serious intent even more. But fortunately the influence of such concerned individuals is in conflict, especially as an involvement with some form of electronic media is becoming the only way that the art establishment can maintain its currency in a society where visual literacy and cultural skills will, in the future, be developed primarily in a haze of phosphor radiation.

So... Act like a man! Slap a few shells into your shotgun and let's kick some demonic butt!



medal45.jpg

The Virtual Community

Homesteading on the Electronic Frontier

HOWARD RHEINGOLD A William Patrick Book/ Addison Wesley, ISBN 0 201 60870 7, English text, 325 pp., \$22.95
by GEERT LOVINK

Slowly but surely, the 'personal' computer is losing its image of autistic machine. One no longer needs to stare into the abyss of one's own hard disk and can enter into social relationships that go beyond the functional use of technology. It is these kind of virtual communities that Howard Rheingold describes as *social aggregations that merge from the Net when enough people carry on those discussions long enough, with sufficient human feeling, to form webs of personal relationships in cyberspace*. As an illustration, the book opens with an endearing example: the parenting conference on The Well, where parents ask advice about sick children and empathize with the suffering of strangers several thousand kilometers away. To Rheingold, computer-mediated communication (CMC) is a sign of the return of the social.

As people in the US hold civil society in low esteem, but also are frightened by the reintroduction of tribal social relations, they prefer the magic formula 'community'. Rheingold recognizes that

there is something wrong with this, but does not delve any deeper into this crucial conceptual problem. The 'Gemeinschaft' has a long tradition in sociology, right up to and including the rap-debates about black nationalism. For Rheingold, the situation is still apparently open: *Perhaps cyberspace is one of the informal public places where people can rebuild the aspects of community that were lost when the malt shop became a mall. Or perhaps cyberspace is precisely the wrong place to look for the rebirth of community, offering not a tool for conviviality but a life-denying simulacrum of real passion and commitment to one another*. The book ends on a more somber note and Rheingold simply concludes that citizens must arm themselves with knowledge. *What happens next is largely up to us*. What this precisely means to us remains unclear.

As opposed to *Virtual Reality*, Rheingold did not need to visit pioneers and laboratories to render the inside story of the Net. Rheingold was already in it with both feet, and as a prominent member of The Well, he was a formative force in the development of CMC. But the status of eye witness and participant also has its disadvantages. The mixture of autobiographical remembrance, encounters and popular scientific study cannot be called successful in this case. The audience that Rheingold is writing for has simply become too large and too diffuse. It is not clear whether *The Virtual Community* is meant as a manual for the not yet connected and newcomers or a first history of their new medium for the millions of users (as was the case in *Virtual Reality*). Rheingold's contribution to the discussion of how the Net must develop has been pushed into the background, while he must have a pronounced opinion about it.

Now that the net has expanded beyond our capacity to monitor its growth and political discussion about the information superhighway has reached its hyperstage, the old medium of the book seems to be devoted to documentation of history. In this regard, Rheingold is a formidable chronicler. After describing the creation of The Well, he describes the accidental history of the Net, from ARPANET (56,000 bps), via NSFNET (1.5 million bps), to the gigabit rate of the present NREN testbed. In the chapter 'Grassroots Groupminds', he describes the original ancestors of today's CMC, like Murray Turoff's *BUSARI* and *EIES* (1976), the creation of *VUCP* in 1977 and *Usenet* in 1979 with its capacity for individual posting, developing rapidly into the well-known alt, soc, misc, comp and sci newsgroups, with their *FAQs*. Then he sketches the creation of *BBS* culture, with the launch of the micro computer program called *MODEM*; *MODEM* of 1977; the file transfer protocol *XMODEM* in 1979, still in use today, the first *BBS* (called *CBS* in Chicago; 1978), resulting in the creation of *Fidonet* in December, 1983, that allows the exchange of information between various mailboxes.

Welcome to the wild side of cyberspace culture, where magic is real and identity is a fluid. *MUDs* and *MOOs*, communication addiction, gender flipping and the regulation of online behavior are trimmed for moral and academic exercises that we'll certainly hear much more about. *Pretending to be somebody else* is an apparently inseparable part of the virtual communities, a whole new ball game. The net's field of play has expanded from its beginnings in England in 1980 into a world unto itself. Rheingold cannot take a comprehensive view of this (no one can), and limits himself to some of his own adventures. Because I already have enough identities, communicate abundantly and don't like games, I'll probably never understand what motivates



medal47.jpg

the Mudders. Rheingold also keeps a certain distance: *I know that the questions are broad ones, addressing key ambivalences.*

Rheingold uses cmc in Japan and France as examples of the fact that the global development of the Net is not uniform and does not automatically result in Internet. Japanese do not answer letters or telephone calls and won't suddenly begin spontaneous communication on the Net. *Debate is not a part of the culture, litigation is rare, group therapy doesn't work well*, according to Joichi Ito. People are waiting until the Net has acquired a more visual character and Japanese communication aesthetics can be sold world-wide. The successful French Minitel from 1985 is struggling with the law that states that the first is also the first to become last: it is now hopelessly obsolete. Protection of national language and culture is a reason for many countries to build up a net of their own and might neatly disturb the dream of global cyberspace. In conclusion, we are introduced to projects like Dave Hughes' educational network, the Electronic Frontier Foundation, the Public Electronic Network in Santa Monica and the Freenets, which the Amsterdam Digital City was derived from.

Significantly, the last chapter is entitled: 'Disinformocracy'. *The great weakness of the idea of the electronic democracy is that it can more easily be commodified than explained.* Using the social criticism like Foucault's *Discipline and Punish*, Debord's *Society of the Spectacle* and Habermas' definition of 'public sphere', the net is described in terms of the modern capitalist consumer society (as an 'ultimate prison'!). After a wild and anarchistic phase, we are now threatened with the 'selling of democracy'. Rheingold believes in the possibility to influence the outcome, which is precisely why online activists should delve into the criticisms that have been levelled against them. He wants to unite the Parisian critique and Californian practice. *I believe we should invite them to the table and help them see the flaws in our dreams, the bugs in our designs. It's best to continue to listen to those who understand the limits, even as we continue to explore the technologies' positive capabilities.* Media theoreticians and 'hyper realists' are depicted here as ignorant culture pessimists, or sociologists that provide constructive critique about side effects (that should be printed on the packaging). I wouldn't advise Rheingold to sit down at one table with these people. Theory must first learn the hard and software, before it can produce a fundamental (fatal?) critique of the network. That may be expected from Laurel, Haraway and Ronell and not from Paris. Unlike the Europeans, they will be able to unite philosophical criticism and political electronic practice.

translation JIM BOEKBINDER

gesture towards the over-abundance of inferior programmes, a category that includes their own bite-sized, modish blooms. Zap. Caught between the departments 'lifestyle' and 'media criticism', channel hopping remains a happily non-committal, incomprehensible and uncomprehended phenomenon.

A paradigmatic twist is often given to the rise of remote control, supposing it to be the transition between the passive and the interactive viewer. And yet, switching is *terra incognita* for media theory as it leaves the study of the subjective fallout to the humanities. In its turn, the research factory Mass Communication, Inc. (as extension of the advertising world and media concerns) can only view zapping as a challenge to make spots and trailers more subtle, in the vain hope that it *grabs the viewers before they grab the remote control*. Actually, zapping is an ideal subject for Anglo-Saxon cultural studies.

But the first brilliant zap text I have run across comes from West Germany. You might regard Hartmut Winkler as a well-read Frankfurt film theorist who studied architecture and Germanic culture and has taken up a place within the academic tradition of critical theory. Remarkably, he is at odds with Adorno and Horkheimer's criticism of the culture industry, which has lately landed in the pessimistic-culture straits where leftist and right-wing intellectuals can agree on their revulsion at everything that smells of (American) mass culture. Winkler observes what goes on inside the zapper without taking a negative view or shouting 'hurrah' for the victory of the viewer over the program makers and what they offer. With an *outsider's gaze* and a *certain sympathy for trivial culture*, he tries to come conceptually closer to the experience of zapping. The result is a critical study that knocks down clichés and tests the solidity of concepts, without offering alternatives, as behoves good negativity.

Winkler distinguishes between purposefully turning the channel to another program and dreamy, playful, hectic, rhythmic or nervous zapping. Switching emerged, according to him, *from a misuse of technology*, that the inventors of the remote control had not taken into account at all. From this unlikely use emerged a *new way of receiving*. Using newspaper reports, sparse research results and his own interviews, he summarizes some motivations and explanations: the zapper wants to *see what else is on, variety, watch multiple shows, fast forward* television programs and most of all *avoid commercials*. One wants to keep one's overview and control what's going on. In search of small and large sensations, viewers avoid things that get on their nerves or bore them. As Montaigne said: *When a book doesn't please me, I pick up another. Then I leaf through one book after another, with no plan, incoherently.*

But Winkler does not find zapping to be a superior way of acquiring knowledge, producing more information and greater insight. Zapping, like television itself, is a source of distraction. Zapping is a program itself, that can be followed with a minimal dose of concentration, like any other channel. While Neil Postman and Jerry Mander reject distraction as a sign of decay, Siegfried Krakauer regards it as a compensation for the daily pressures of work: in the footsteps of Walter Benjamin, one can see the zapper as an 'examiner', kept pleasantly occupied.

Winkler frequently draws on the debates about the new medium film from the beginning of this century. Switching produces something of the amazement and estrangement felt by film-goers well into the Twenties, when the film theatre still

Switching — Zapping

HARTMUT WINKLER Verlag Jürgen Häusser Frankfurter Straße 64, 6100 Darmstadt, 1991, ISBN 3 927902 55 1, German text, 166 pp.

by GEERT LOVINK



meda151.jpg

Zapping is either looked down upon or disapproved of outright. The bourgeoisie sees it as a danger to the public health, a consumer illness to which children are especially vulnerable. Manifold switching is thought to ruin concentration, causing children to be impatient and want to 'zap away' their teachers, according to recent research. Columnists, on the other hand, tend to dismiss the slumped pose in a single clause as a cynical, ironic



meda154.jpg

resembled a continuous revue that provoked a wealth of reactions among the spectators. Film's 'clock' still wasn't synchronized with the 'inner clock' of the viewer. The element of one's own film as anti-pole returns in switching. Revenge is taken on the continuity of passive reception. You drop out, disregarding the unity of the story. A technical expression of the disinterest in greater significance. This 'parasitic use of signs' aims to cultivate conscious 'mistakenness' technically, a process that reminds Winkler of the collage and Wellershoff's description of the *open work of art*.

The telecommander has given the tv recipient a means of leaving the program and striking back, without giving up the medium or its reception. And yet, the zapper chooses an alternative that s/he is unfamiliar with, but continues because there is a kick in zapping itself. Winkler relates the amazement evoked to the *shock* caused by various editing techniques. The fright-seconds and raw, hard montage of the avant-garde recur in sudden switching. An *experience* comes about at the moment that shock defences lower (Benjamin). The hermetically experienced world falls apart and the loose parts again acquire a *material character*. Thus emerges the awareness that *another order is possible*.

Winkler treats his sources from literature and film theory with exaggerated caution. At the end of the day, none of the concepts turn out to be able to adequately describe zapping. While the zapper closes up gaps (*film is life with the dull bits cut out* — Hitchcock), no new film is produced. Winkler rejects the idea that zapping has a productive side. No author is creating a new piece of work. Switching is at most a *subjective processing* of meanings, inspired by boredom and playing with coincidence. Fantasies of omnipresence are interpreted by Winkler as fear of missing something and compensation for one's own impotence. In the concluding part about film and daydream, using Hans Sachs' *Gemeinsame Tagträume* (Common Daydreams, 1924), switching is defined as the balance between the *progressive stream of real perception and the regressive stream of fantasy products*. Switching is self-influence.

While drawing on early debates about film produces a lot, it is unclear why Winkler doesn't refer to game theory, used at present for describing computer games, *MUDS* and *MOOS*. He does not deal with the interactivity discourse of the computer world. Net surfing has much in common with zapping through tv channels; mouse and remote control are brother and sister. You might expect to see arbitrary zapping pushed aside by searching, navigating and scanning. But we find the same kind of productivity delusions and totality fantasies in the Net. Remote control today dominates not only tv channels, but potentially the entire communications spectrum. That makes Winkler's attempts, stripped of their caution, useful for the description of the comings and goings of plugged-in wetware.

translation JIM BOEKBINDER

project from a group of North American writers tries to look again at all those quirky rad-chic sub-cultures predicated on new technology that you tried to avoid being associated with when they first came around. From New Agers, hackers and cyberpunks, Ross tries to salvage what was socially progressive about them and to use this to reconstruct cultural sociological strategies that might have an appeal outside of the university seminar room.

Ross considers what happens when slogans like *Think Global, Act Local* and *Everything has to go somewhere* replace *Workers of the world unite, you have nothing to lose but your chains*, and concludes that the field in which the aims of left libertarians and the popular sub-cultures have most in common is in the politics of ecology, especially social ecology. In fact Ross refers to his theoretical approach as *social meteorology*, a way of tactically predicting future trends that will unite leftist social, cultural, economic and political interests on a variety of *fronts*.

Like most people, Ross is bored with technologically-informed critiques that are polarised between the optimism of a democratic Utopia and the despair of the re-imposition of centralised controls. The book spends much time trying to redress an imbalance in the received judgements about various technologically-inspired movements of the past and present. Opinions that are now generally considered to be naive and out moded are re-presented and shown to contain much in the way of genuine usefulness in the context of their time and place. Likewise, techno-fashions that are now accorded plenty of street-cred are revealed as being based at least partly on reactionary social reflexes.

Ross points out firstly that the traditional conflict between the 'two cultures' of sciences and humanities is actually more a question of political rivalry, given that both camps base their world views on a logic of continual development and progress, of one kind or another. The crisis point is reached at the level of ecological issues, where their common assumption of unlimited exploitation of natural and rational resources breaks down. Ross finds that an ecologically motivated opposition is a way of avoiding the exploitations of both technological determinism and self-centred Humanism, and of grounding its dynamics in people's everyday lives. Enter a range of alternative discourses to challenge the authority of the 'two cultures', which Ross proceeds to question in order to discover what is really radical about them and what is merely a wish to emulate their peers.

First into the ring are the New Agers, eager to oppose the 'materialist' attitudes of big science with their 'natural' approach. But in order to more successfully oppose the established scientific community, they find themselves increasingly obliged to adopt the language of inductive reasoning of their enemies in order to have their 'pseudo-scientific' claims taken seriously. A less disciplined thinker would be content to allow these different cultures and beliefs to occupy an equal place in the postmodern constellation of pluralities, but scientific practice forces the issue

to the pragmatic level of who has access to knowledge and the means by which contemporary life is technologically structured. This gives Ross a chance to attack naive cultural relativism, for science is an area where cultural differences are always unequal due to the responsibility for each group to provide *better accounts of the world* (as Donna Haraway describes) and to be answerable to the people whose lives they will effect. Most troubling, the New Agers' 'holistic' critique of science is based on the *individual* pursuit of 'natural'

Strange Weather

Culture, Science and Technology in the Age of Limits
ANDREW ROSS, Verso (New Left Books), London 1991.
ISBN 0 86091 567 0 (paperback), English text, 275 pp.
by RICHARD WRIGHT



medal57.jpg

Strange Weather is/was the latest attempt to open up the debate on technology and popular culture for cultural scholarship. This



medal66.jpg

go-it-alone alternatives and therefore eschews the wider *social* critique of areas such as the American health care system that might result in the more fundamental restructuring that Ross would prefer.

Similar in vein is the chapter on the development of the science fiction genre and its relation to the 'technocracy' movements of the 1930s. Ross is motivated by a desire to correct a comment made by cyberpunk novelist Bruce Sterling in referring to the naïve technophilia and *wrong-headed* outlook of early science fiction editors like Hugo Gernsback, who went to the length of setting up a panel of experts to decide whether the stories of his writers reached the required level of scientific accuracy. At the same time as this there was a growing feeling amongst American intellectuals that science could provide a viable programme of social change as an alternative to either Fascism or Communism. Most typical was the Committee on Technocracy formed in 1932. The committee produced various economic surveys that concluded that the current Capitalist economy was hopelessly inefficient and wasteful and that the only way to avoid massive unemployment and social hardship was a logical scientific approach to building a 'post-scarcity future'. But what eventually happened to all these high-minded individuals? Unfortunately, the mass of 'ordinary' people could never understand what they were going on about, and the only people that did listen were the managers of large corporations who began to hire them in the Fifties to help them to make their businesses more efficient industrial competitors. Finally, the regulations of this new scientific management stifled the inventor-genius individual that was the mythological underpinning of Gernsback. Simply stated, Ross's argument is that, like the New Agers, because the Technocracy movement possessed no theory of explicitly *social* transformation and the assumption of power (any politics is irrational), their high ideals were easily reduced to technical methods for improving the profitability of the Fordist industrial system that they were originally opposed to. Ross suggests that it is the role of intellectuals like himself to help to turn popular movements like these into more potent political forces by providing them with a full programme of social transformation.

After sections on cyberpunk, hacking and futurology science that make similar points, the last chapter takes us back to the starting theme of meteorology, particularly the effect of the new 24-hour TV Weather Channel in forming a US national identity based on a shared discourse about their weather conditions. In the first place, weather becomes another player in the struggle for economic success, business are 'competing' with nature to turn resources into profit, and are keen to take

advantage of 'global resource management'. This has the effect of climatology acting to 'naturalise' conditions that are actually man-made — your livelihood has failed because the weather was against you, not because you turned your whole farm over to producing cash crops. The book ends with the image of the lone member of the Association of American Weather Observers — the volunteer service that provides data for the National Weather Service — and their embryonic status as a new 'global citizen'.

The most successful aspect of the book is the detective work of the cultural scholar in building up a historical picture of some of the main developments in technoculture throughout the century. But Ross's approach that first demands a more specific critique of the objects of technological discourse and then 'socialises' those findings into a political argument does not adequately address the nature of the relations between the two. In emphasising the necessity of political activity in technoculture, too much faith is put in the ability of groups to realistically predict and control outcomes towards any end they desire. This implies a too deterministic logic that was one of the problems that got us here in the first place. There are 'limits to growth' here as well, as in the advancement of corporate capitalism itself where the difficulty is in taking account of every possible eventuality in the chaos (theory) of the global marketplace. The principle way in which science and technology can now be seen to enter any discourse is as a form of media and it is how this partly autonomous creature works which needs closer attention. It is only because things like this have changed the fundamental practice of scientific knowledge that allows different groups to contest some theories and adopt others. It is a study of these changes which will give us a clearer idea of just what we mean when we argue for popular 'technoliteracy'.

The cause of a common division among critics is either to ask whether a particular piece of technological restructuring is desirable or not, or whether all such things are technologically inevitable and out of our hands and that the real battle is to find an appropriate response when they eventually fall into our lives. The Anglo-American response is most commonly the first, preferring to believe that every technological implementation is the result of conscious (authoritarian) deliberation. Where Ross's future work could fill the gap is in showing the limited range in the social meteorology of tracing the first cause and responsibility for every effect, and in increasing the number of 'fronts' that must include a respect for the unforeseen objective nature of scientific and technological advance and a readiness to make, as Ross admits, a *historical opportunity out of a historical necessity*.

Calendar

ftp.funet.fi/pub/mac/info-mac/font/handwriting-20.hqx

edited by GEERT J. STRENGHOLT

The next Mediamatic calendar will run from November 1994 till Januari 1995. Please send your info before 1 November 1994 to:
Mediamatic, Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam, the Netherlands, or fax to +31 (0)20 6263793. Thank you.

AUSTRIA

Rastenfeld 25 June - 18 Sept '94
Sounding Things, soundsculpture by Paul Demarinis, Alvin Lucier, Laura Kikauka, Paul Panhuysen and others, curated by Gotfried Hattinger, GALERIE SCHLOSS OTTENSTEIN, Ottenstein 1, info:
tel. +43 732 661 034.
fax +43 732 602 203

Salzburg 11 Aug - 2 Oct '94
Tiny Deaths, Pneuma, 2 video installations by Bill Viola, SALZBURGER KUNSTVEREIN/KÜNSTLERHAUS, Hellbrunnerstrasse 3,
tel. +43 662 842 294.
fax +43 662 840 762

Vienna 1 - 31 Oct '94
Viennale, international filmfestival of Vienna, ÖSTEREICHISCHES FILMMUSEUM, Augustinerstrasse 1,
tel. +43 1 526 5947.
fax +43 1 934 172

CANADA

Toronto 24 June - 17 Sept '94
Dan Graham, Public/Private, photo- and videoworks, architectural models and installations from 1965 to present, ART GALLERY OF ONTARIO, 317 Dundas street west,
tel. +1 416 977 6648,
fax +1 416 977 8547

Toronto 24 June - 5 Sept '94
Psychoborg, exhibition of work by Yasumasa Morimura, THE POWER PLANT, 231 Queens Quay West,
tel. +1 416 973 4949,
fax +1 416 973 4933

FINLAND

Helsinki 20 - 25 August '94
ISEA, 5th International Symposium on Electronic Art, UIAH/MEDIALAB, Hameentie 135C, FIN 00560,
tel. +358 0 7563601.
fax +358 0 7563602.
e-mail isea@uiah.fi
www http://uiah.fi/isea/

FRANCE

Paris until 3 Oct '94
Joseph Beuys, retrospective with 80 installations, objects environments, blackboards etc., CENTRE GEORGES POMPIDOU, Rue Rambuteau
tel. +33 1 44 781 233.
fax +33 44 781 207

Paris 6 July - 26 Sept '94
L'art des jeux, La Revue Virtuelle no. 10/11, with *Five into One*, an interactive installation by Matt Mullican, CENTRE GEORGES POMPIDOU/GALERIE SUD,
tel. +33 44 781 233.
fax +33 44 781 300

Paris 14 Sept '94
L'art des jeux, La Revue Virtuelle no. 10/11, conference with Matt Mullican, Alain Le Diberder and Florian Rötzet, CENTRE GEORGES POMPIDOU/PETIT SALLE,
tel. +33 44 781 233.
fax +33 44 781 300

Saint Denis 5 Nov - 4 Dec '94
Artifices 3, biennial exploring the relationship between art, new media and interactive technology, this year focussing on Memory Storage/Memory Access, LEGION D'HONNEUR HALL, 6 Place de la Legion d'Honneur, for further info contact: Yvette Sautour, tel. +33 1 4338 2323.
fax +33 1 4338 0532

GERMANY

Bonn 15 July - 16 Oct '94
Europe, Europe, the century of the avantgarde in middle and eastern Europe, KUNST UND AUSSTELLUNGSHALLE DER BRD, Friedrich-Ebert-Allee 4,
tel. +49 228 917 1200

Bonn 26 Aug - 18 Sept '94
Videonale 6, videofestival and exhibition of installation work, BONNER KUNSTVEREIN, tel. +49 228 215 961.
fax +49 228 654 137

Cologne 21 Aug - 2 Oct '94
Don't Worry, installation with surveillance equipment by Julia Scher, KÖLNISCHER KUNSTVEREIN, Cäcilienstrasse 33,
tel. +49 221 217 021,
fax +49 221 3740

Cologne 13 - 15 Oct '94
InterActiva 3, festival for interactive media, PRO 5/MEDIAPARK, info: Ulrike Reinhard, tel./fax +49 6221 32159 or Mediapark tel. +49 221 454 3188,
fax +49 221 454 3189

Calendar

Leipzig 22 Oct - 1 Nov '94
2nd Medienbiennale Leipzig, this year's theme is *Minima Media*,
MEDIENBIENNALE E.V., Nonnenstrasse
17-21, tel. +49 341 491 5512,
fax +49 341 491 5220,
e-mail 100116.617@compuserve.com

Osnabrueck 7 - 11 September '94
European Media Art Festival 94, EMAF,
contact address: Postfach 1861,
D-49008, tel. +49 541 21658,
fax +49 541 28327,
e-mail emaf@bionic.zer.de

Weimar 16 Sept - 13 Nov '94
Bauhaus and Johannes Itten, an exhibition to commemorate the foundation of the Bauhaus 75 years ago, KUNSTHALLE AM THEATERPLATZ, Burgplatz 4, tel. +49 3643 61831,
fax +49 3643 502303

GREAT BRITAIN

Bristol 6 Aug - 21 Sept '94
New Contemporaries 1994, exhibition reflecting a wide cross section of young artists working in the UK, this year's selection was made by Barry Barker, Patricia Bickers and Rachel Whiteread, ARNOLFINI GALLERY,
tel. +44 272 299 191,
fax +44 272 253 876

Bristol 6 Aug - 21 Sept '94
Writing on the Wall, exhibition consisting of paintings, drawings and sculptures from the Tate Gallery's collections made by women. Twenty-five women writers chose their favorite work, ARNOLFINI GALLERY,
tel. +44 272 299 191,
fax +44 272 253 876

London until 16 Oct '94
William Blake, art and revolution, exhibition of book illustrations, TATE GALLERY, tel. +44 71 821 1313,
fax +44 71 931 7512

HUNGARY

Budapest 7 - 9 Oct '94
Metaforum 94, multimedia conference covering a broad range of interactive topics, METAFORUM, c/o Intermedia Department of the Academy of Fine Arts, Andrassy ut 69-71, H-1062,
fax +36 1 156 1565,
e-mail dia@szocio.tgi.bme.hu

NETHERLANDS

Amsterdam 2 July - 18 Sept '94
Federico Fellini, costumes and fashion,
STEDELIJK MUSEUM,
Paulus Potterstraat 13,
tel. +31 20 573 2911,
fax +31 20 675 2716

Amsterdam 4 - 6 Nov '94
@Home, 2nd Doors of Perception conference, featuring a variety of speakers, gathered around the theme of 'Home', questioning the impact of technology on our experience and conception of the home. Organised by MEDIAMATIC/NETHERLANDS DESIGN INSTITUTE. For further info contact: Sybrand Zijlstra or Josephine Grieve,
tel. +31 20 620 1031,
fax +31 20 620 1031,
e-mail doors@nvi.mediamatic.nl

Beesd 5 June - 4 Sept '94
De lach van nr 12 / The laugh of nr 12, exhibition in the old fortress of Asperen, curated by Anna Tilroe, work by Charles Atlas, Tony Oursler and Irene Grundel, STICHTING FORT ASPEREN, tel./fax +31 3451 19992

Rotterdam 11 Sept - 9 Oct '94
Sculpture City, Building = Sculpture, Sculpture = Building, exhibition, workshop, symposium and internet-project on architecture as sculpture, ATILA (FOUNDATION FOR ELECTRONIC FUSION OF ART AND ARCHITECTURE),
Postbus 29115, NL 3001 GC,
tel. +31 10 4045956,
fax +31 10 4048744,
e-mail atila@well.sf.ca.us

Rotterdam 29 Sept - 6 Nov '94
Photo International Rotterdam, international manifestation on new developments in photography, NEDERLANDS FOTO INSTITUUT, Witte de Withstraat 63, tel. +31 10 213 2011,
fax +31 10 414 3465,
A selection from the program:
29 Sept - 9 Oct The atom
8 - 9 Oct Meet the future of publishing and printing
13 - 23 Oct Warworks
27 Oct - 6 Nov Alternative strategies
5 - 6 Nov Meet the future of advertising and communication

Rotterdam 8 - 13 Nov '94
DEAF 1994, Dutch electronic art festival about art and science, featuring projects on film, video, music, design and architecture, V2/ISEA/LANTAREN/VENSTER, for info contact: Lantaren/Venster, Gouvernestraat 133,
tel. +31 10 436 2722,
fax +31 10 436 5655

Utrecht 23 - 27 Nov '94
Holland Animation Film Festival,
Hoogt 4, 3512 GW,
tel. +31 30 312216,
fax +31 30 312940

SWEDEN

Stockholm 14 - 23 Oct '94
New Worlds/Old Orders, an international media art exhibition organised by Helene Bostrom, Janet Colletti and Mans Wrangé,
MAP/KULTURHUSET,
tel. +46 8 653 4072,
fax +46 8 202 634,
e-mail hmb@kth.se

Stockholm 22 - 23 Oct '94
Cybersphere, an international conference on art, the humanities and the sciences centering around cyberspace, MAP/KULTURHUSET,
tel. +46 8 653 4072,
fax +46 8 202 634,
e-mail hmb@kth.se

SWITZERLAND

Bern 15 Oct - Dec '94
Richard Hefti, retrospective exhibition, KUNSTMUSEUM BERN, Hodlerstrasse 8-12,
CH 3000, tel. +41 31 311 0944,
fax +41 31 311 7263

Locarno 1 - 4 September '94
xv Festival International de la Video et des Arts Electroniques, VIDEOART FESTIVAL, P.O. Box 1959, CH 6600,
fax +41 93 312 207

Zuerich 12 Aug - 6 Nov '94
Dada Global, exhibition of Dada paintings, collages, reliefs as well as letters and manifestos, KUNSTHAUS ZÜRICH, Heimplatz 1, CH 8001,
tel. +41 1 251 6755,
fax +41 1 251 6765

Lucerne 18 - 22 October '94
VIPER, international film and video festival, info: Christoph Settele,
tel. +41 41 517 407,
fax +41 41 528 020

Uitgever • Publisher

Stichting Mediamatic Foundation
Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam
The Netherlands,
tel. +31 (0)20 6384534
fax +31 (0)20 6263793
InterNet: editors@mediamatic.nl
for info: listserv@mediamatic.nl, put
'subscribe mmnews' in subject header.
WWW: http://mmol.mediamic.nl

Redactie • Editors

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

Eindredactie • Final Editing

Jans Possel
Jules Marshall
Dave Pots

Redactie-Assistent

Editorial Assistant

Geert J. Strengholt

Besprekingen • Review Section

Geert Lovink

Kalender • Calendar

Geert J. Strengholt

Publiciteit • Publicity

Ali Haselhof
Inge Willems

Corresponderend Redacteuren

Contributing Editors

Alfred Birnbaum, Ambulant
Volker Grassmuck, Tokyo

Bestuur • Board of Directors

Emile Fallaux
Jouke Kleerebezem
Bert Mulder
Jans Possel
Jaap van Straalen
Willem Velthoven

Adviesraad • Advisory Board

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

Copyright

Mediamatic & de auteurs/the authors

Medewerkers aan Dit Nummer

Contributors to This Issue

ADILKNO, Amsterdam
Bilwet, Amsterdam
Robert van Boeschoten, Amsterdam
Dietmar Dath, Freiburg
Frank Druschel, Heidelberg
Wolfgang Ernst, Berlin
Peter Fend, World
Mathias Fuchs, Wien
Josephia Grieve, Amsterdam
Kai Hoffmann, Heidelberg
Avon Huxor, London
Jeremy Welsh, London
Lex Wouterloot, Amsterdam
Richard Wright, London

Vertalers • Translators

Jim Boekbinder, Amsterdam (NL-GB)
Arjen Mulder, Amsterdam (D-NL, GB-NL)
Marion Olivier / Gay Wylie,
Eindhoven (NL-GB, GB-NL)
Ann Thursfield-Stinglwagner,
Bonn (D-GB)

Design & Lay Out

Mediamatic ip, Amsterdam
Willem Velthoven
Chris Remie

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 / Penguin NL
Great Britain: Central Books,
London 081 986 4854
Spain: NOA NOA Llibres d'Art,
Barcelona 93 258 8906
Australia: Manic Ex-Poseur
Melbourne, Vic. 03 429 1915
Austria: Hilus, Vienna 01 533 6899
USA: Bernhard DeBoer,
Nutley, NJ 201 667-9300

Abonnementen Benelux

4 nummers / issues:
Nederland/Belgie: particulieren f 60,-
instellingen/bedrijven f 80,-
Maak dit bedrag over op giro 4412210
t.n.v. Mediamatic Amsterdam.

Abonnementen kunnen elk nummer
ingaan en worden stilzwijgend
verlengd tenzij is opgezegd voor
verschijnen van het laatste nummer
van het lopende abonnement.

Subscriptions International

individuals Dfl.75,-
institutions Dfl.95,-
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.

Publicatiedatum

Date of Publication

13 - 11 - 1994

Bijlagen • Supplements

cd-rom Doors of Perception 1

Dank aan • Thank you

Oscar Kneppers, Paul Molenaar, Bert
Hendrix, Mac World
Kristi van Riet, Mari Soppela, Sander
Hassing, MMip

ISSN 0920 7864

ISBN 90 74728 25 1

Newsroom Amsterdam

Shaky Attempts by big Finance to decide a Direction of Culture

ftp.funet.fi:/pub/mac/info-mac/font/adagio-bold.hqx

The world's No. 2 media company, and Hollywood's most profitable movie company, is now – if the financial experts are right – one of the world's safest investments.

A debt bond payable in 100 years, the first bond so long-term since 1954, was issued this past year for what appears to be a Sure Thing: the Walt Disney Company. On Wall Street, in London and in Tokyo, those with a considerable power to decide the future, raising billions in finance capital, have determined that Mickey Mouse, Donald Duck and Disneyland will all be with our great-great-grandchildren as much as they were with our parents.

Can anyone name an entertainment figure or company from the 1890s which is popular, alive or even relevant in the 1990s?

In 1894, the dominant world culture was Victorian England, and boys born then were 20 in 1914: look at what happened to them, to their glorious Empire, and to their entire set of visual and leisure values. How can one be confident that nothing in the next 100 years will shatter the empire of Disney? And who among the deciders of culture, at least, would presume to say that entertainment in a century would not be totally different from what it is now?

Consider who is being called upon to make sure of Future Taste. News arrives, on 2 June 1994, that the Euro Disney venture, still failing to take off, has won salvation as a 'Prince Rides to Euro Disney's Rescue.' A Saudi prince. A Saudi prince assured in his wealth by Desert Storm, and also the largest shareholder in the largest bank of the United States, Citicorp. So, a man whose fortune was guaranteed by a recent military campaign, which the top brass themselves say cannot be afforded again, being that it cost (reports say) \$700 Billion, has committed up to a third of a billion dollars to rescuing Euro Disney from its own unpopularity, and to possibly building a convention center nearby to attract businessmen, as well as tourists and kids, into a visit with Donald Duck.

Why is a desert prince being requisitioned to make sure that a culture shaped around World War II is chiefly what our children get?

Perhaps culture is being decided not primarily by the museums, not by the mega-curators like Jan Hoet, not even so much by government ministries, but by the investment bankers who have been making giant commitments extending far beyond any art-historical time frame. The next exceptional 100-year debt issue will be for ABN-AMRO, the biggest Dutch bank, but this is hardly a Source of Taste. Some people have no doubt that recent victories ensure that Disney is here to stay, and their time frame of certainty – now centuries – is similar to that of the Pharaohs.

But media is a short-lived phenomenon, unlike other businesses, and attempts to endow permanence to culture, which is evanescent, very likely face an absurd end. Look at what happened to Hitler's plans for Berlin, where megaliths were supposed to become ruins, beautiful ruins, only 1,000 years later. One need only look at Rome, the Eternal City, and at its counterpart razed to the ground, Carthage, to detect a human need: to be Remembered in History.

Here is a prime reason for War. It's fought first on the battlefield, next in the media. Anglo-America may have won supremacy over continental (German) Europe in World War II, but now fights to maintain that lead by pushing London, not Frankfurt/Hamburg/Kassel/Berlin/Cologne, as the Decider of Art History. Anglo-America may have also won supremacy over Japan, but will this extend to Hollywood? There is a struggle for the 'hearts and minds' of the peoples of the world, and this rages on in every aspect of High Culture and Pop.

How else might one explain the colossal gamble being made on Euro Disney? 61 banks, 16 from Japan, 5 from North America and 40 from Europe, have committed capital to making sure that a not-so-going enterprise will survive the first years of life, and then go on for decades. So they cut

Newsroom Amsterdam

costs, slap up ads in subways, promote cut-rate travel arrangements throughout Europe, even start enticing old folks in to relive their days as kids. They can't give up now. There's a 100 year loan on the company. Think of the careers and reputations lost if it doesn't work. How will Anglo-America, or the underwriter of those bonds, or the banks lending millions, all look in history, or even in their lifetimes, if Disney goes downhill? Who's making a giant investment in all this Art (which is what it is), and who cannot afford to have it decline in value?

So Mickey Mouse will be with us. We're not sure about artists like Claes Oldenburg, who made Pop Art work about the Mouse. No one, not even a museum, not even Barbara Rose, took out a 100-year loan on a Claes Oldenburg. Which may explain the strategy among US power brokers of promoting Pop Art: it's not that the art must last; it's that what it's about - Coca-Cola, Hollywood, US Air Force jets, Uncle Scrooge - must last.

The foundation for this consumer culture is a vertically-integrated cities service industry, basing the well-being of society on fossil oil and gas, set up first at the end of the American Civil War, in the 1860s. This is the same time that new industrial powers emerged in Italy, Germany and Japan. Much history has happened since. More is likely to follow.

So in NewsRoom there are doubts about Disney's future. We reason: 1 Culture is cyclical. What is In during one century, or even decade, is usually Out in the next: this even happened to currently-recognized giants like Shakespeare; there are moves afoot now to reject his values as wrong.

2 The West purveyed by Disney represents a small elite of the world's population roughly proportionate to that of the aristocracy in France before the Revolution, and very many in the poorer countries may not share the attitude towards wealth and its accumulation of Donald Duck or his Uncle Scrooge. For example, China.

3 The underground assets of the fossil oil and gas firms are depleting fast relative to world

demand; who develops the socially-accepted replacements is not clear; the guarantors of the New World Order rest on a foundation about as secure as that of the coal magnates at the end of the last century.

As usual, the downfall of a regime comes less from outside forces (Communism ?) than from stepping out of bounds. From going too far. This year, armed with its 100-year financing plan, the Walt Disney Company announced plans to build a giant theme park commemorating (a certain version of) the American Civil War. Trying to cast the past in a fixed form. With special help in the form of grants, altogether \$193 million, from the Government of Virginia.

So far it's been bad for Disney's public relations. Sharp objections have come from environmentalists, Old Guard Southerners, historians, architecture critics, even scholars and consultants for Disney. When it was reported that Disney's Chairman, a Mr. Eisner, just earned \$203 million, the question was, Why do you seek government support (presumably 'for the arts or humanities') when the same amount from your chairman would leave him still with \$10 million in his pocket? Generally: how does a giant corporation *and* the government decide what we think? The time is ripe for a florescence of new world views.

For the first time in its history, Disney declared an embargo on its cultural products in a specific country. It announced that whatever still claims to be Yugoslavia (namely, Serbia and Montenegro) could no longer have Disney culture. It declared, therefore, a zone of No-Disney. What is to happen in this zone than a new popular culture which is... Post-Disney. Or even Un-Disney? And after the war, or even while the war rages, what is to prevent this new pop culture from spreading among the countries which overtly or covertly are friends with Yugoslavia, like Greece, or Russia, or China, or the nearly 85% of the world's population it led as the head of the non-aligned movement, or even its traditional ally France? The same France where desperate efforts now rage to prop up a failing Disney park. Shall a South Slav alternative to Disney surely perish as soon as the war comes to an end?



http://mmol.mediamatic.nl

ISSN 09 207 86 4



9 770920 786001

MM8*1_barcode.gif



NL T 29.50 • AUSTRALIA \$ 28 • BELGIE BF 600 • BRU DM 29 • CANADA \$ 29 • SPAIN PL 7/00 • UK £ 12 • USA \$ 19