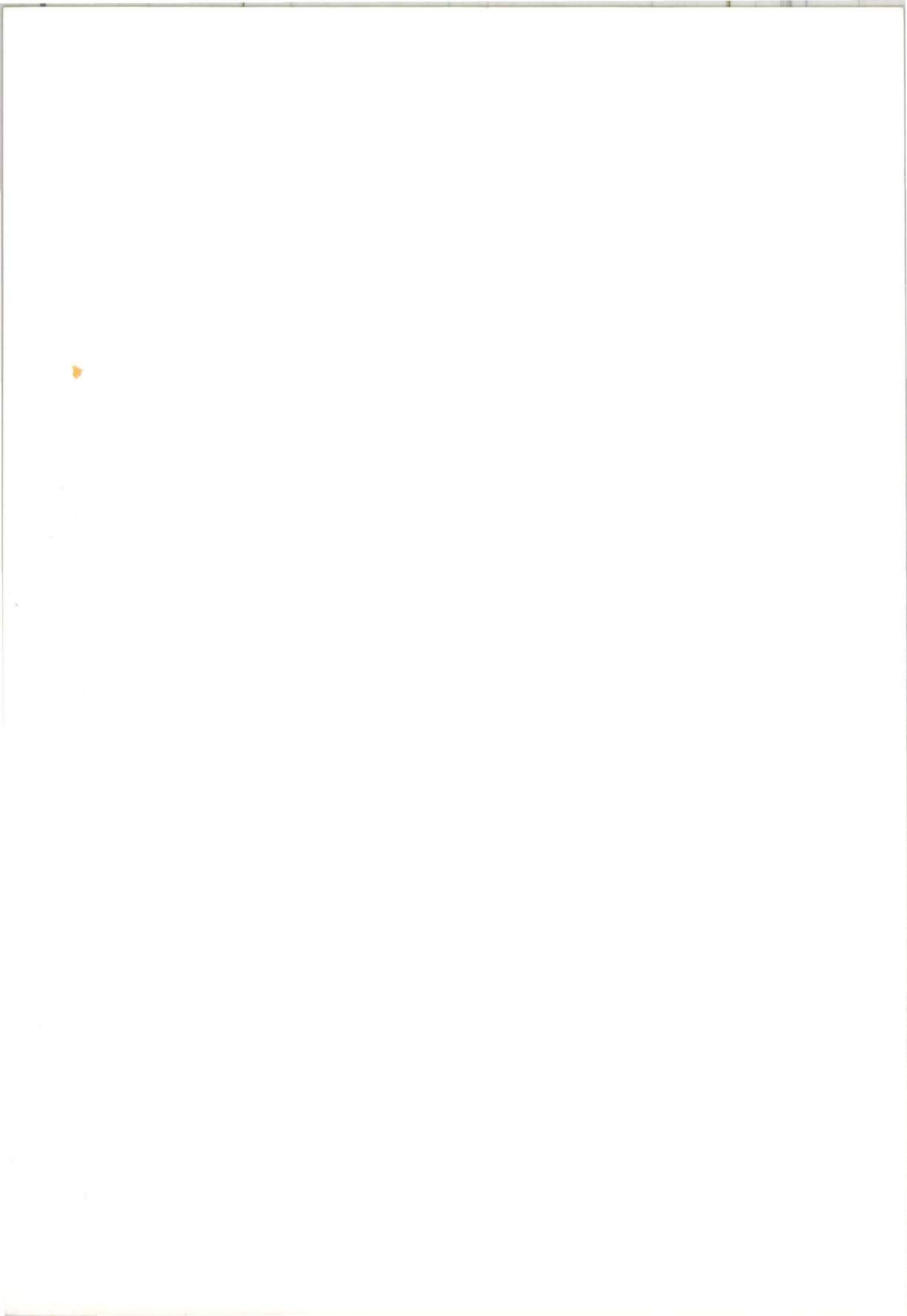




MEDIAMATIC



VOL 7#2 THE "WORLD" ISSUE



- 98 **DAVID D'HEILLY** *Barcode Battler*
- 105 **ALFRED BIRNBAUM, WILLEM VELTHOVEN, DIRK VAN WEELDEN**
World Articles
- 125 **DIRK VAN WEELDEN** *The Decay of Communication*
- 130 **JOUKE KLE EBEZEN** *The Exuberant Pubicness of the Promised World*
- 137 **PAUL GROOT** *Close Encounters of the Third Kind*
- 144 **BILWET** *Drieluik over Drugs*
- 147 **ARTHUR AND MARILUISE KROKER** *Excremental tv*
- 154 **MEDIAATIC ON LINE**
- 156 **GEERT LOVINK** *Günther Walraff in Transsylvania*
- 160 **MEDIAATIC BACK ISSUES**
- ARJEN MULDER** **ARJEN MULDER**
De Minste Materialiteit 192 *Wereldnamen*
- 175 **MICHAEL SIKILLIAN** *Orality and Literacy*
- 176 **DAVE BARKER-PLUMMER** *The Hacker Crackdown*
- 177 **MEDIAATIC COMPLETE BACKSET**
- 178 **JULES MARSHALL** *Fortean Times*
- 179 **RICHARD WRIGHT** SIGGRAPH
- 181 **GEERT LOVINK** *Die Welt als Chaos und als Simulation*
- 182 **MARC HOLTHOF** *Liebe dein Symptom wie Dich selbst!*
- 183 **JULES MARSHALL** *Wired*
- 183 **PAUL GROOT** *Metamorfose van de Barok*
- 184 **GEERT LOVINK** *Quick Reviews*
- 187 **CALENDAR**
- 191 **COLOFON**

MEDIAATIC 7 # 2



PAGE 97

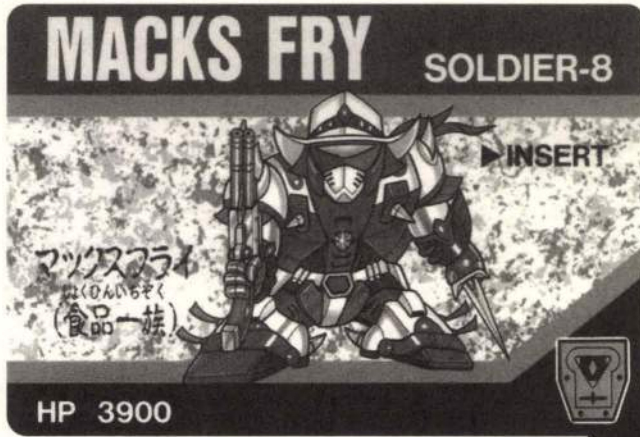
DAVID D'HEILLY

MACKS FRY SOLDIER-8

▶ INSERT

マックスフライ
（食品一社）

HP 3900


 A character card for Macks Fry, a Soldier-8. The card features a stylized illustration of a character in a helmet and armor, holding a rifle. The background is a textured, greyish surface. The name 'MACKS FRY' is written in large, bold letters at the top left, and 'SOLDIER-8' is at the top right. Below the name is the name in Japanese 'マックスフライ' and '(食品一社)'. The HP value 'HP 3900' is at the bottom left. There is an 'INSERT' icon at the top right and a small shield-like logo at the bottom right.

BARCODE



CONVENI BATTLE FIELD C2 NODE

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 98

CH-YOMAI WIZARD-3

▶ INSERT

HP 3100

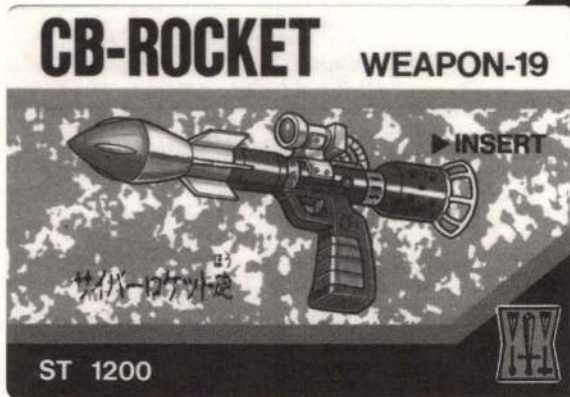

 A character card for Ch-Yomai, a Wizard-3. The card features a stylized illustration of a character in a wizard's hat and robes, holding a staff. The background is a textured, greyish surface. The name 'CH-YOMAI' is written in large, bold letters at the top left, and 'WIZARD-3' is at the top right. Below the name is the name in Japanese 'チヨマイ' and '(魔法一社)'. The HP value 'HP 3100' is at the bottom left. There is an 'INSERT' icon at the top right and a small shield-like logo at the bottom right.

CB-ROCKET WEAPON-19

▶ INSERT

CB-ロケット

ST 1200


 A weapon card for CB-Rocket, a Weapon-19. The card features a detailed illustration of a rocket launcher. The background is a textured, greyish surface. The name 'CB-ROCKET' is written in large, bold letters at the top left, and 'WEAPON-19' is at the top right. Below the name is the name in Japanese 'CB-ロケット'. The ST value 'ST 1200' is at the bottom left. There is an 'INSERT' icon at the top right and a small shield-like logo at the bottom right.

MP-LAMP M.POINT-1

▶ INSERT

まほう
魔法のランプ

MP 5

CHIEZO NEWS-2

▶ INSERT

ちえぞ
知恵蔵

??

BATTLER



STAGE 2~4

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 99

DR.RECYCLE ENEMY-40

▶ INSERT

はかせ
リサイクル博士

HP 42900

DAVID D'HEILLY

BARCODE BATTLER



**ZORG ALS DE SODENIETER DAT JE EEN
BARCODE BATTLER IN HUIS HEBT,
WANT MET EEN BARCODE BATTLER HOOR
JE ER WEER BIJ!**

MEDIAMATIC 7 # 2



De 'Poltergeist'-generatie van videogamefreaks, met staarogen voor een flinkerend beeldscherm, is snel bezig uit beeld te verdwijnen. Hun plaats wordt ingenomen door de volgende generatie: kids die in de orbit terugkeren, jochies voor wie het geen

kick meer is om in de slag te gaan met de handigheid van een of andere spelletjesprogrammeur.

De nieuwe wereld is die van veldslagen tussen wetware-krijgers die, bekleed met analoge pantsers, de arena van het videospel betreden. Ze groeien uit tot Meesters en bevechten elkaar in grote nationale toernooien — speciale Olympische

Spelen voor de sociaal gehandicapten maar digitaal gerespecteerden.

PAGINA 100



**•BE THE FIRST ON YOUR BLOCK TO
BUY A BARCODE BATTLER, BECAUSE
BARCODE BATTLER PUTS YOU ON THE
MAP!**

• The 'Poltergeist' generation of video game freaks, lost in a dead zone, staring at a flickering CRT, is fading fast. In their place is the next incarnation; kids coming back into orbit, dissatisfied with going up against the circuit designer, or programmer's skill to get their buzz. This new world is of contests between wetware warriors, donning analog armour to wage war in a video game battleground. They become masters, and compete in major national tournaments — special Olympics for the socially inept, but digitally awesome.

• But even as these kids find their footing, their playing field has sprung a leak... the very plates of their continents are shifting and lava is spewing out into their 'other' world. The surprise is that the new playing field is real, a product of industry... The magnetic field on which they now surf entangles past and present in a world of infospacial and image-historical referents. They're consuming data resources faster than game manufacturers can produce them, so to find their way into new, exciting surf-turf, they need mapping devices. As with Geiger counters and Global Positioning Systems, they're using the *Barcode Battler* to re-survey the world back from an invisible commercial info-map.

CONVENI-WARS

The first *Barcode Battler* came out in March of 1991. It looked innocent enough. Manufactured by Epoch Co., Ltd., the package included a GameBoy-type, fits-in-your-pocket bundled software machine, with the important difference that there are no character traits written into icons on their screens. The machine comes equipped with two barcode reading slots, one at either end, and ten player cards — eight with barcodes printed on them, and two without.

One icon appears on the screen for each player, but to bring them to life, you have to read in barcodes. The lower six of the 13 bars are used to scan in parameters for 'life force', 'offensive', and

'defensive' strength. The cards that come with the machine have cartoon images, and names like *Mineral Water Maiden* and *Potato Chip Warrior*, figures whose costumes are thinly disguised copies of their various products' labels.

The barcodes on these cards correspond to real products. The two character cards without barcodes have generic, pseudo-medieval costumes and empty spaces where the barcodes belong. Since the key to competitiveness is all in the barcode, it's a pretty short path between playing out all the possible variations of the given cards, and going on a rampage through the house, cutting barcodes out of anything that you can find, inputting, and contesting them.

After a few contests between Marlboro and Nacho Cheese Doritos, they realize the Marlboro man's dark secret: he can't get it up. He's weak where it counts. No longer will they see his commercials and see a tough loner. He smokes too much because he's got something to hide. They begin seeing the world through a new set of eyes. The name of the software they're playing? *Conveni-Wars*.

TERMINALS

Conveni is a Japanese abbreviation for the English words 'convenience store'. *War* is, well, hell... but somebody's got to do it. The assumption behind the game is that convenience stores are not what they seem. They look, to the

uneducated eye, like terminals, in the sense of point-of-sale consumption points at the end of very large distribution chains for processed goods. The far end of the automated factory and distribution mainframes.

All of the items for sale there are basically made or broken in the world of advertising. Re-surveyed by the *Barcode Battler*, convenience stores are in fact terminals in the sense of airports into mysterious adventure lands, rich lands, sitting on massive information reservoirs, ripe to be harnessed.

The *Barcode Battler* just managed to articulate something that a lot of people have guessed all along: there is a verifiable way to prove that the 'force' is with Pepsi, and not with Coke. Fights between who chooses what to watch on late night tv are easily settled: pit Dynasty against Green Acres, and see if Zsa Zsa Gabor, as Alexis, can trounce those poor bumpkin farmers as well as she does Hollywood policemen!

The Japanese game magazine *Famicon Tsushin's* September issue goes so far as to call 7-11 the barcode kids' Jerusalem. I think they've got a point. All of these nights they've been there, reading magazines and comic books for hours at a time, waiting for a sign. The *Barcode Battler* delivered.

NEW VALUES

Barcodes are secret keys which re-inform the convenience store, re-surveying the land according to the map, moving mountains

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 101

Alleen, op het moment dat deze kids vaste grond onder de voeten krijgen, is hun speelveld lek gestoten... hun continentschollen schuiven op elkaar en de lava stroomt uit in hun 'andere' wereld... en de verrassing is dat het nieuwe speelveld echt is, een industrieel produkt... Het magnetische veld waar ze nu overheen surfen, verknoopt verleden en heden tot een onontwarbaar geheel in een wereld van infospatiële en beeld-historische referentiepunten. Ze verzwelgen databronnen in een hoger tempo dan spelletjesmakers ze kunnen produceren. Om een route naar nieuwe, opwindende surfstekkie te vinden hebben ze karteringsapparatuur nodig. Als nieuwe

door Epoch Co., Ltd., bestaat het pakket uit een GameBoy-achtig softwaremachientje op zakformaat, met als belangrijkste verschil dat er geen personagekenmerken als ikonen op het beeldscherm verschijnen. De machine is uitgerust met twee streepjescode-lezers, aan elke kant één, en tien speelkaarten — acht met streepjescodes en twee zonder.

Voor iedere speler verschijnt er één afbeelding op het scherm, maar om die tot leven te brengen moet je streepjescodes inlezen. De onderste zes van de dertien streepjes lezen meestal de parameters in voor 'levenskracht', 'offensief' en 'defensief' vermogen. Op de kaarten die bij de

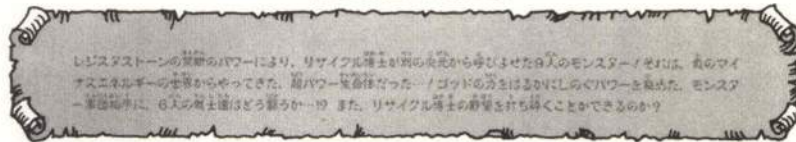
streepjescode staan merkloze, quasi-middeleeuwse kostuums en lege ruimten waarop de streepjescodes moeten worden ingevoerd. Omdat de sleutel tot de concurrentiekracht uitsluitend in de streepjescodes ligt, zijn alle mogelijke variaties van de gegeven kaarten binnen de kortste keren uitgespeeld en gaan de kids op rooftocht door het huis om alle vindbare streepjescodes uit te knippen, in te lezen en op het speelveld te brengen.

Na een paar wedstrijden tussen Marlboro en Nacho Cheese Doritos realiseren ze zich het donkere geheim van de Marlboroman. Hij kan hem niet overeind krijgen. Hij is slap waar het telt. Niet langer bekijken ze



CONVENI WARS STORY II

—時空を超えた戦士達—



BATTLE MAP

戦士 (SOLDIER)			主人公	魔法使い (WIZARD)		
 ローメン兵士	 ワーロムロー	 マンタスフウ	<p>レジェンダーストーン 騎士 (1人14属性値) (A)</p> <p>名義: レジェンダーストーン</p>	 ハイモッククリフ	 プリンセスワ	 中巻法師
 アスメン兵士	 フランク騎兵	 アサキカバネ		 フルード	 アカニクラン	
 アスメン兵士	 サイコジ	 リサイクル騎士		 レジェンダーストーン	 ローメン魔法使い	

Geigertellers en Global Positioning Systems gebruiken ze de Barcode Battler om de wereld te herverkavelen, uitgaande van een onzichtbare commerciële infokaart.

CONVENI-WARS

De eerste Barcode Battler kwam op de markt in maart 1991. Hij ziet er tamelijk onschuldig uit. Gemaakt

machine worden geleverd, staan striptekeningen en namen als Mineral Water Maiden en Potato Chip Warrior, figuren waarvan de kostuums vagelijk vermomde versies zijn van de etiketten op de bijbehorende producten.

De streepjescodes op deze kaarten zijn afkomstig van werkelijk bestaande producten. Op de twee kaarten zonder

hem in zijn reclamespotjes als een stoere, eenzame man. Hij rookt teveel omdat hij iets te verbergen heeft. Ze beginnen de wereld met andere ogen te zien. De naam van de software die ze afspelen? Conveni-Wars.

TERMINALS

Conveni is een Japanse afkorting voor de Engelse woorden 'conve-

• according to a different ruler. The *Barcode Battler* re-configures a new landscape according to the product's barcode strength, and its advertised/packaged image. Codes are also a tie-up heaven for advertisers to create an entire new world of values. (It's even beginning to be used on television game shows... people need no longer test their skills against each other, the prizes

are low resolution games. You need to imagine the battle, even as you fight it. Having a strong barcode is like having a magic sword, an Excalibur. These barcode kids are proving that there is a literacy, a topography there.

Within the course of the game, through their emotional engagement and identification with the fates of these 'character'

according to changes in manufacturing and distribution. Codes chart the rise and fall of great empires. Among barcode kids, some convenience stores are even said to be more powerful than others. They go there initially, of course, just looking for stronger barcodes, in terms of real products, from 'chocolate kingdoms' or 'tobacco tribes', but in the process, they're

史上最強のカード軍団にチャレンジ!

C2 MODE バトル方法

1 ON/OFF キーで、スイッチON / SELECT キーで "C2" モードを選択 / SET キーで準備OK /

2 主人公カード2枚を戦士・魔法使いの順にインポート / SET キーを押して敵入力画面にー /

3 (L-POWER) キーを押してパスワード入力画面にする。 (SELECT) キーで数字を選んで (SET) キーで入力 /

4 STAGE 4 のパスワードを入力してパワーアップ!

5 アイテムカードをインポートすればバトルスタート / アイテムを使わない時は (SET) キーを押します。

まぢがえたときはもう一度 (L-POWER) キーを押してやり直そう...

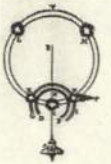
ホスキャラを倒せばゲームクリア!

面白いランプのついた方が先攻!

敵のバトルはコンピュータのオート攻撃!

ただし、C1モードをクリアした時と同じ進入法を使わないと、パスワードはかからないぞ!

MEDIA NATIC 7 # 2



PAGE 103

themselves battle it out for the contestants!) A tool to get people to go out and scavenge for a certain number sequence. Barcode kids are out there, today, in the stores crying at their mothers to buy Brand x cereal because *It's a matter of life and death, mom!* and really meaning it. Are the numbers that form the map's coordinates random? No. The first 2 digits of a bar code are the country of the product's origin. The next 5 are the manufacturer's code, followed by 5 for the product's item code, and the last 1 is a stop bit, to check the accuracy of the reading mechanism. Information vital, and specific to that given product's commercialisation. The only thing not encoded is their mythology, something supplied by advertising. These

identifiers, a reference point is created, a win/loss, 0/1 coordinate generated from which they can see further into the world that has existed and to which bar codes provided the key. The landscape there doesn't change. A weak Marlboro yesterday will still be a weak Marlboro today, unless its manufacturer, distributor or product category change. The dimension of advertising imagery, as tied to these specific bar code numbers, helps breathe unexpected twists, and 'life' into the discoveries of their strengths, weaknesses and fates.

THE REAL WARRIOR

There's the potential to uncover legends, histories, which shift

discovering the real warrior: distribution and manufacturing chain factions, and a cohesive method of mapping them. In a world where products continue to shift from those to be consumed (gum), to those to be traded (baseball cards with gum), when the goods' exchange value are more important than their 'use' value, a body needs a map. Unlike the video game warriors, or vr 'heads' who play at karate, or composing jazz on a bananafish trombone, there is very little virtual about the coordinates of their game world. They're mapping a world which is none the less real, for being invisible to the eye.

Thanks for the invaluable help of HIROSHI MASUYAMA, and VOLKER GRASSMUCK.

nience store', supermarkt. *War* is, godverdomme, de hel... maar iemand moet het doen. De achterliggende gedachte van het spel is dat supermarkten niet zijn wat ze lijken. Voor het ongeoeffende oog zien ze eruit als terminals, in de zin van consumptie-verkooppunten aan het eind van erg lange distributiekkanalen voor geconserveerde goederen, het eindpunt van geautomatiseerde fabrieken en distributie-mainframes.

Alle spullen die er te koop zijn, worden uitsluitend een succes of flop door toedoen van de reclamewereld. Herverkaveld door de *Barcode Battler*, zijn supermarkten in feite terminals in de betekenis van vliegvelden, vertrekpunten naar mysterieuze safariparken, rijke landen met enorme informatievoorraden, klaar om te worden gedolven.

De *Barcode Battler* lukte het iets onder de aandacht te brengen wat een heleboel mensen al veel eerder hadden geraden. Dat er een verifieerbare methode is om te bewijzen dat de 'kracht' bij Pepsi ligt en niet bij Coke. Ruzies over de vraag naar welke serie er gekeken gaat worden, zijn eenvoudig te beslechten: stel *Dynasty* op tegen *Green Acres* en kijk of *Zsa Zsa Gabor* als *Alexis* die boerenheikneuters even gemakkelijk kan afbluffen als ze met politieagenten in Hollywood doet!

Het Japanse spelletjesblad *Famicon Tsushin* gaat in het septembernummer (1992) zelfs zo ver, de 7-11 streepjescode het Jeruzalem van de barcodekids te noemen. Ik denk dat ze gelijk hebben. Al die nachten hebben ze, in de bladen en stripverhalen waarin ze eindeloos zaten te lezen, gewacht op een teken. De *Barcode Battler* bracht uitkomst.

NIEUWE WAARDEN

Streepjescodes zijn geheime sleutels die de supermarkt om-informereren, het land herverkavellen volgens de kaart, bergen verplaatsen afhankelijk van wat de verschillende heersers believeen. De *Barcode Battler* ontwerpt een nieuw landschap

aan de hand van de kracht van de produktcode en van het reclame-/marketing image.

Streepjescodes vormen een wereld vol onvoorziene verbindingen, waarmee ook reclamemakers een geheel nieuwe waardenwereld kunnen creëren. (Ze worden zelfs al gebruikt in spelprogramma's op de televisie... mensen hoeven niet langer hun eigen kundigheden tegen elkaar uit te spelen, de prijzen zelf vechten het uit voor de deelnemers!) Een middel om mensen het huis uit te krijgen en winkels af te stropen op een bepaalde getallenreeks. Barcodekids zie je nu al in de winkels tegen hun moeder schreeuwen om merk x cornflakes te kopen, want *het is een zaak van leven of dood, mama!* en ze menen wat ze zeggen.

Zijn de getallen die de coördinaten van de kaart vormen willekeurig? Nee. De eerste twee cijfers van een streepjescode staan voor het land van oorsprong van het produkt. De volgende vijf zijn de code van de producent, gevolgd door vijf cijfers voor het specifieke produkt, en het laatste cijfer is een controlebit, bedoeld om de nauwkeurigheid van het leesmechaniek te checken. Informatie die vitaal en uniek is voor de verkoop van produkten.

Het enige dat niet wordt gegeven is hun mythologie, iets waar de reclamecampagne in voorziet. Dit zijn spelletjes met een lage resolutie. Je moet zelf het verloop van de strijd erbij bedenken, zelfs op het moment dat je hem uitvecht. Een sterke streepjescode is zo iets als een magisch zwaard, een Excalibur. De barcodekids tonen aan dat er ook hier een geletterdheid bestaat. Een topografie.

En in de loop van het spel wordt er, door hun emotionele betrokkenheid en hun identificatie met het lot van deze modelpersonages, een referentiepunt gecreëerd, een winst/verlies-, 0/1-coördinaat gegenereerd, van waaruit ze verder kunnen kijken in de wereld die al bestond, maar waartoe streepjescodes toegang bieden.

Het landschap daar verandert niet. Een zwakke Marlboroman gisteren is een zwakke Marlboroman morgen, tenzij zijn producent, distributeur of produktcategorie verandert. De dimensie van de reclamebeelden, verbonden met de specifieke streepjescode-cijfers, draagt ertoe bij om onverwachte wendingen en 'leven' te blazen in de nieuwontdekte sterke kanten, zwakheden en lotgevallen van de produkten.

DE ECHTE KRIJGER

Er bestaat hier een mogelijkheid om legenden op te graven. Verhalen die veranderen naar gelang de wijzigingen in de produktie- en distributiescodes, brengen opkomst en ondergang van grote rijken in kaart. Barcodekids beweren zelfs dat sommige supermarkten machtiger zijn dan andere. Aanvankelijk gaan ze er gewoon heen om sterkere streepjescodes te ontdekken, of in termen van echte produkten 'chocoladekoninkrijken' of 'tabakstammen', maar in de loop van hun zoektocht ontdekken ze de echte krijgers: de facties van de distributie- en produktieketens, en een samenhangende methode om die in kaart te brengen.

In een wereld waarin produkten blijven verschuiven van dingen die geconsumeerd worden (kauwgum) naar dingen die verhandeld worden (honkbalplaatjes met kauwgum), waarin de ruilwaarde van goederen belangrijker is dan hun 'gebruikswaarde', heeft een lichaam een landkaart nodig. Anders dan de videogamekrijgers of de vr-'hoofden' die karate spelen of jazz componeren op een gratenvistrombone, is er bijzonder weinig virtueel aan de coördinaten van hun spelletjeswereld. Ze brengen een wereld in kaart die niet minder werkelijk is omdat ze onzichtbaar is voor het oog.

Met dank aan HIROSHI MASYAMA en VOLKER GRASSMUCK.

vertaling ARJEN MULDER.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 104

WORLD ARTICLES (INTRO)

Dit nummer van Mediamatic zou eigenlijk het Wereldnummer worden. Een Mediamatic over de hele wereld...

Dat bleek wel erg ambitieus. Daarom presenteren we op de volgende pagina's een aanvullende selectie Wereldartikelen.

Deze wereldartikelen zijn nog niet geschreven. Het zijn latente bijdragen aan een virtueel wereldnummer.

• This issue of Mediamatic was supposed to be the World Issue. A Mediamatic about the whole world...

This proved, to say the least, very ambitious... That's why on the next pages, we present to you an additional selection of

World Articles. These world articles have not been written yet. They are latent contributions to a virtual world issue.

Voor sommige bijdragen hebben we zelfs geen auteurs. U kunt de inleidingen lezen en er zelf een artikel bij dromen. U kunt op de antwoordkaart achterin dit nummer uw stem uitbrengen voor maximaal drie van de mogelijke stukken. De artikelen waar voldoende reacties op komen zullen we alsnog laten schrijven en vervolgens afdrukken in komende nummers van Mediamatic.

Geef uw prioriteit aan door nummertjes in de vakjes te plaatsen; 1 voor *moet beslist geschreven worden*, 2 voor *zou ik graag willen lezen*, 3 voor *zou ook best interessant zijn*.

Als u het niet van uw medelezers wilt laten afhangen kunt u een artikel ook sponsoren. Voor 25 cent per woord garanderen we u een prima stuk van een lengte naar keuze (1000, 2000 of 3000 woorden). Het artikel wordt dan gepubliceerd onder vermelding van uw naam als sponsor. (voor uw naam als *auteur* gelden andere tarieven) Bij meerdere sponsoren per artikel worden de kosten gedeeld en worden natuurlijk ook alle sponsoren vermeld.

Op de antwoordkaart is ook ruimte voor uw opmerkingen over Mediamatic. Schrijf ons eens een kaartje! Wat bevalt u en wat niet? Wat mist u in Mediamatic? Waarom leest u het? Het is voor de redactie niet eenvoudig zich een goed beeld te vormen van onze lezers. Mogelijk gaan we later dit jaar een systematische lezers-enquete opzetten. Voorlopig is dit een eerste vrijblijvende poging. We stellen uw reactie zeer op prijs.

• For some of these we don't even have authors. You are invited to read the introductions and dream your own article. You can vote for your three favourite proposals by filling out the reply card in the back of this issue. The proposals that collect a sufficient number of votes will be written and published in future issues.

Just enter a 1 for *Must absolutely be written*, a 2 for *I'd really like to read this* and a 3 for *This might also be interesting*.

If you don't want to rely on your fellow readers, you can also sponsor an article. For Dfl. 0,25 per word, we guarantee you an excellent piece of a length you choose (1000, 2000 or 3000 words). The article will be then be published mentioning you as it's sponsor. (mentioning you as *the author* would be a bit more expensive) When we get more sponsors for an article you will share the cost with the others and all your names will be advertised.

On the reply card there is also room for your remarks about Mediamatic. Send us a postcard! What do you like and what do you detest about us? What do you miss? Why do you read Mediamatic? For the editors, it is not easy to form an image of our readership. Possibly later this year, we'll conduct a systematic reader survey. For now, this is an early attempt. We'd really appreciate your reactions.

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 105

SAVE THE WORLD DATA MANIACS GALORE

De computer is in opmars en de kosten van digitale gegevensopslag dalen spectaculair. Daardoor wordt het steeds makkelijker grote hoeveelheden informatie te verzamelen en op te slaan. Overal in de wereld zijn projecten gestart voor digitale archivering van alles. In Sevilla is bijvoorbeeld de inhoud van eeuwenoude archieven en bibliotheken op laserdisk overgebracht. De

Unesco wil nu met behulp van het in Spanje ontwikkelde systeem wereldwijd gaan archiveren. Veel culturele projecten krijgen door de nieuwe technische mogelijkheden een opslag- en verzamelkarakter. Niet alleen culturele informatie moet voor het nageslacht bewaard blijven, zelfs genetische informatie wordt, om de biodiversiteit veilig te stellen, steeds fanatieker verzameld. Doordat de financiële en fysieke grenzen van de opslag verdwijnen, hoeft niet meer geselecteerd te worden. Het verzamelen zelf vraagt alle aandacht en de waarde en betekenis van het verzamelde wordt steeds verder uit het oog verloren.

Deze bijdrage geeft een kritisch overzicht van de laatste ontwikkelingen en signaleert een groeiende debilitering van het verzamelbedrijf.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 106

• The computer is on the up and up; as the cost of digital data storage continues to fall spectacularly, so it is becoming easier and easier to gather and store large quantities of information. All over the world, projects have been started for the digital filing of just about everything. In Seville, for example, the contents of age-old archives and libraries have been transferred to laser discs. Now Unesco has plans for world-wide filing on the basis of the system developed in Spain. Inspired by the new technological possibilities, many cultural projects now focus on storage and collection. Not only cultural information has to be preserved for posterity, but, to safeguard biodiversity, even genetic information is collected ever more fanatically. Because the financial and physical limits to this kind of storage are disappearing, selection is no longer necessary. The collecting itself demands full attention and people seem to be losing sight of the value and meaning of what is being collected. This contribution gives a critical survey of the latest developments and points at an increase of imbecile behaviour in the business of collecting.

CIRCLE 1 ON REPLY CARD

WE HAKKEN JE AAN STUKKEN

**DE WARE DIGITALE
ONDERGRONDSE**

WE WILL HACK YOU TO BITS

THE REAL DIGITAL UNDERGROUND

MEDIANATIC 7 # 2

In Europa worden nieuwe en oude fascistische organisaties voorzichtig opgespoord en verboden. Maar zijn veiligheidsdiensten en regeringen nog wel in staat om bijeenkomsten en communicaties te controleren als ze ondergronds gaan in digitale netwerken?

Het is te verwachten dat deze groeperingen zich in technisch hoog ontwikkelde landen als de BRD meer en meer van nieuwe infrastructuur gaan bedienen. Hoe luister je een *packet switching x25* netwerk af? En zelfs als je de data kunt lezen, dan is het nog uiterst moeilijk om de verspreiders te achterhalen als die dat niet willen. Er zijn echter groepen Hackers en Phonefreaks die, ook al dragen ze hun kennis liever niet aan 'veiligheids' diensten over, zelf tot actie over gaan. Antifascistische hackers infiltreren in de arische datanetten en staan klaar om de systemen te crashen als het ze te ver gaat. Een reportage.

• In Europe, old and new fascist organisations are carefully tracked down and banned. But are intelligence agencies and governments still capable of keeping track of meetings and communications if they go underground and disappear into digital networks? It is to be expected that in high-technology countries such as Germany these groups will increasingly make use of new infrastructures. How do you listen into a *packet switching x25* network? And even if you can read the data, it is still extremely difficult to trace the propagators if they do not want to be caught. However, there are groups of Hackers and Phonefreaks who, even though they would rather not hand over their knowledge to the 'intelligence' agencies, are prepared to take action themselves. Anti-fascist hackers infiltrate Aryan data networks and are ready to crash these systems if they go too far. A report.



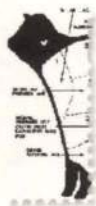
PAGE 107

CIRCLE 2 ON REPLY CARD

WALL TO WALL NINTENDO

CONTEMPORARY WAR SCENES IN OLD MEDIA

MEDIANATIC 7 # 2



De overeenkomst tussen de pixels van een computer-display en van borduur- en knoopwerk is bij een gebloemd tapijt niet speciaal opvallend of interessant. Je kunt je een keertje verbaasd realiseren dat de pixel een paar millennia ouder is dan je in eerste instantie gedacht had. Als je echter de karpetten ziet die de laatste jaren in Afghanistan en Koerdistan worden gemaakt, dan vallen thematische overeenkomsten op; tanks en kalasjnikovs, mijnen en granaten. Op deze plekken gebeurt het omgekeerde als in westerse landen waar de draken en ridders over de schermen van de computerspelletjes vliegen. Daar vliegen computergestuurde lucht-landraketten over de handgeknoopte tapijten. Een overzicht.

PAGINA 108

• The similarity between the pixels of a computer display and those of embroidery and knotting is not particularly striking or interesting in a floral carpet. Perhaps it makes you realise with astonishment that the pixel is a few millennia older than you had first thought. However, if you look at the carpets made in Afghanistan and Kurdistan in the last few years, you will find thematic similarities; tanks and kalashnikovs, mines and grenades. In these places, we see the reverse of what is happening in Western countries, where computer games send dragons and knights flying across the screen. There, computer-aided air and land missiles fly across the hand-knotted carpets. An overview.

CIRCLE 3 ON REPLY CARD

GRAMMATOLOGY

De avant-garde van het onderzoek naar computer-spraakherkenning probeert niet meer de betekenis van taal te analyseren op basis van de grammaticale structuur. Men ziet taal eerder als een samenstelling van betekenisgroepen. Vergelijkbaar met de manier waarop Chinees of Japans geschreven wordt. Elk element heeft een aantal betekenissen die door de context gemoduleerd worden. Vreemd genoeg is het computer-vertaal-onderzoek in Japan juist nog geheel gebaseerd op het lineaire westerse taalbegrip. Waarom?

- The avant-garde of research into computer speech recognition is no longer trying to analyse the meaning of language on the basis of grammatical structure. Rather, they regard language as a composition of clusters of meanings. Comparable to the way in which Chinese or Japanese is written. Each element has a number of meanings, which are modulated by the context. Strangely enough, machine-translation research in Japan is still wholly based on the linear concept of language in the Western world.

Why?

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 109

CIRCLE 4 ON REPLY CARD

MR SUZUKI I PRESUME...

GLOBAL POSITIONING SYSTEMS SEPARATE PLACE AND MEANING

MEDIA MATIC 7 # 2



PAGINA 110

De ontwikkeling van *Global Positioning Systems* voor de consumentenmarkt gaat snel. Men koopt nu een satellietontvanger voor ongeveer \$1500. Dit jaar het ultieme hebbedingetje. Zo'n apparaat geeft na een druk op de knop je positie op de wereld met een nauwkeurigheid van 50 meter. In Japan bestaat al een glossy maandblad voor mensen die zo'n ding in hun four wheel drive hebben, gekoppeld aan een CD-ROM speler met een complete plattegrond van het land: *Navi*. Dit artikel gaat in op de merkwaardige objectivering van plek en positie die ontstaat door GPS. Men oriënteert zich niet meer op monumenten en persoonlijke herkenningspunten in de openbare ruimte maar op een coördinaat. Thuis is een coördinaat, werk is een coördinaat, café, maitresse, begraafplaats. Alle plekken worden betekenisloos. De wereld een virtuele matrix van lengte- en breedtegraden.

Wat zijn de consequenties van deze ontwikkeling voor het denken over de openbare ruimte?

- The development of *Global Positioning Systems* for the consumer market advances. You can now buy a satellite receiver for about \$1500. This year's ultimate must. Press a button and this piece of apparatus will show you your position in the world to within 50 metres. In Japan, there is already a glossy magazine for those people who have such a thing in their four-wheel drive, connected to a CD-ROM player with a complete map of the country: *Navi*. This article enters into the strange objectification of place and position created by GPS. No longer do you orientate by monuments and personal points of recognition in public space, but rather on a coordinate. The home is a coordinate, your work is a coordinate, the pub, your mistress, the cemetery. All places become meaningless. The world is a virtual matrix of degrees of longitude and latitude. What is the impact of this development

on our idea of public space?

CIRCLE 5 ON REPLY CARD

DYNAMITE

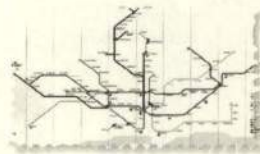
DE LAURIERBOOM GESNOEID

**NIEUWE NOBELPRIJZEN VOOR DE
21STE EEUW**

PRUNING THE LAUREL TREE

**NEW NOBEL PRIZES FOR THE
21TH CENTURY**

MEDIAATIC 7 # 2



PAGE 111

De huidige Nobelprijs-categorieën reflecteren een 19de-eeuws modernistische wereldstructuur. Moeten we, met het oog op de snel veranderende wereld van vandaag, de bepalingen in het testament van de uitvinder van het dynamiet niet eens herzien? Moet er niet een Nobelprijs voor Ecologie komen? Of voor Communicatie? Cybernetica? Stijl? Dit jaar gaat de prijs voor de Herverdeling van Rijkdom naar hem/haar die als eerste op de proppen komt met nieuwe categorieën voor het verdelen van het legaat.

- The categories of the Nobel Prize reflect a 19th century modernist world model. In light of today's rapidly changing world, should we not reconsider the mandates of the inventor of Dynamite's testament? What about a Nobel Prize for Ecology? For Communications? Cybernetics? Style? This year's Prize for Redistribution of Wealth goes to the first person who proposes new categories for sharing out the legacy.

CIRCLE 6 ON REPLY CARD

LE SOCIALISME POUR LE SOCIALISME

SOCIALISM ENTERS THE REALM OF THE ARTS

MEDIANATIC 7 # 2



Nu het socialisme niet langer deel uitmaakt van de politieke realiteit, krijgt het een soort hyperreële status — die van een vorm van kunst. Omdat het bevrijd is van de feitelijke last van de bevrijding, ligt het 'engagement' van het socialisme nu in eerste instantie bij

de ideologie zelf. De auteur stelt een aantal problemen rond, en implicaties van, de 'para-sociale sculptuur' aan de orde:

tentoonstelling en erkenning, kunstenaarschap versus interactiviteit, parameters voor kritiek en recensering, etc.

PAGINA 112

- No longer a political reality, Socialism assumes hyper-real stature — that of an artform. Liberated from the actual burden of liberation, the 'engagement' of Socialism is now primarily with itself. The author discusses various problems and implications of 'para-social sculpture': exhibiting and recognition, authorship versus interactivity, parameters for criticism and reviewing, etc.

CIRCLE 7 ON REPLY CARD

MEER DAN OUDE DAMETJES WEGWIJS MAKEN IN HET NETWERK

**CYBERSCOUTING: MENSVRIENDELIJKE
SUBROUTINES VOOR DE WERELD**

NOT JUST HELPING OLD LADIES ACROSS THE NET

**CYBERSCOUTING: FRIENDLY
SUBROUTINES FOR THE WORLD**

MEDIAATIC 7 # 2

Wees paraat! Een tot op de nanoseconde exact verslag van de 3de Jaarlijkse Cyberscout Jamboree die in januari 1993 op het Netwerk gehouden werd. Er werden demonstraties gegeven in het knopen leggen, *circuit navigation*, overlevingstechnieken voor achter de ISDN-linies en datatransmissies zonder schotel; en beschuldigingen van virtueel misbruik werden op de telepersconferentie rigoureus van de hand gewezen. Dit artikel besteedt aandacht aan de meest recente initiatieven rond door de organisatie gepropageerde sociaal-verantwoorde activiteiten. De padvinders van vandaag gaan verder dan het opvrolijken van eenzame e-mailgebruikers of het helpen van computer-analfabete bejaarden bij het terugvinden van hun zoekgeraakte files; hun gesimuleerde goede daden reiken inmiddels tot het opzetten van plaatselijke recycling-centra voor batterijen en het via de computer opsporen van onbenutte geldmiddelen die worden doorgesluist naar Goede Doelen. Verheffende leesstof!

• Be prepared! An up-to-the-nanosecond report on the 3rd Annual Cyberscout Jamboree held January 1993 in the Net. Demonstrations were given in tying nodes, *circuit navigation*, survival behind ISDN lines, and establishing uplinks without a dish, whilst accusations of virtual abuse were rigorously denied at the telepress conference. This article focuses on the latest initiatives in socially responsible activities promoted by the organisation. Today's scouts no longer merely make cheer-up calls to lonely e-mail users or help computer-illiterate senior citizens retrieve lost files, their simulated good deeds now include setting up local battery-recycling centres and data-tracing unused funds to channel them to worthy charities. An uplifting read!



PAGE 113

CIRCLE 8 ON REPLY CARD

BRAVE NEW WORLD ORDER

SECRET PLANS TO PLACE SECURITY COUNCIL ABOVE INTERNATIONAL LAW

Na de Golfoorlog en de Somalische hulpactie, en nu er nog steeds geen oplossing is voor de Joegoslavische crisis, moet de rol van de Verenigde Naties rigoureuus herzien worden. De auteur doet verslag van zijn geheime onderzoek dat het bewijs levert voor het bestaan van een geheime beleids-denktank bij de vn, die een drastische uitbreiding van de uitvoerende macht van de Veiligheidsraad voorstaat. De Raad zou het gezag over een staat over moeten kunnen nemen om crisissituaties op te lossen, of grenzen tijdelijk op kunnen heffen of in bepaalde opzichten flexibel maken. Achter de diplomatieke schermen vinden de beleidsmakers van de vn dat de wereldvrede die stap buiten recht en orde rechtvaardigt. In het belang van een snelle reactie op schendingen van resoluties van de Veiligheidsraad heeft de vn een eigen inlichtingendienst, een permanente troepenmacht, speciale eenheden en gevangenkampen nodig. Het hoofdkwartier van zo'n Wereldpolitie zou in een internationale zone gevestigd moeten worden, bijvoorbeeld het Zuidelijk deel van de Sahara.

• After the Gulf war, the Somalian effort and with the Yugoslavian situation still unresolved, the role of the United Nations has to be rigorously reviewed. The author reports on his undercover investigations that prove the existence of a secret UN policy making think tank that proposes a dramatic increase in executive powers for the Security Council. It should be able to confiscate a state's sovereignty to clear up crisis situations, or declare borders to be temporarily non-existent or elastic in certain respects. Behind the diplomatic scenes, UN policy makers find that world peace requires this step beyond law and order. For a rapid response to violations of Security Council resolutions the UN needs its own intelligence service, standing army, special forces and prison camps. The headquarters of these World police should be located in an international zone, for example the southern half of the Sahara desert.

MEDIAHATIC 7 # 2



PAGINA 114

CIRCLE 9 ON REPLY CARD

LONG DISTANCE LOVE

DE ROMANTIEK VAN DE KORTE GOLF

• THE ROMANCE OF SHORT WAVE RADIO

Te veel kwaliteit is ook weer niet goed, lijkt het motto van de radio-fanaten van de korte golf. Satellietverbindingen en digitale apparatuur hebben de korte golf tot een achterhaald medium gemaakt. Binnenkort krijgen we via glasvezelkabels, ISDN, HDTV en digitale radio een storingvrij netwerk voor mondiale communicatie. Dit artikel vraagt aandacht voor wat de auteur 'signaal-dissidenten' noemt, mensen die zich vastklampen aan de korte-golfverbinding. De 'al te heldere' digitale signalen tasten de kern van de klassieke radio-ervaring aan: de suggestie van immaterieel contact met een station ver weg. Het besef van afstand en het wonder van de ontvangst op zich gaan totaal verloren bij de digitaal- & satelliet-radio. *The Magic Forest of the Airwaves* is een organisatie die erop uit is de 'low tech' radio-atmosfeer rond de aarde te redden. *Ons doel is het behoud van de menselijke warmte bij het gebruik van de technologie, dat besef van het exotische, het wonderlijke. We hechten waarde aan het innige verband tussen wat we uitzenden en de fysieke wereld die het signaal doorkruist, de atmosfeer. Niet alleen het weer en de door steden, spoorwegen en industrieën veroorzaakte magnetische vervormingen, maar ook al die andere stations vind je terug in ruis, in atmosferische storingen en slechte ontvangst. En dat heeft waarde voor ons*, aldus de voorzitter van de MFOA tijdens een interview.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 115

• Too much quality is not good enough, seems to be the motto of short wave radio enthusiasts. Satellite communications and digital equipment have turned short wave radio into a medium of the past. Soon fibre cables, ISDN, HDTV and digital radio provide an interference-free network for global communication. This article draws attention to what it calls 'signal dissenters', people who cling to the short wave connection. The 'too clear' digital signal destroys the heart of the classical radio experience: the suggestion of immaterial contact with a station far away. The notion of distance, and the miracle of reception as such are entirely lost in digital & satellite radio. *The Magic Forest of the Airwaves* is an organisation that sets out to save the low tech radio atmosphere around the globe. *We are there to conserve the warmth of human use of technology, the sense of the exotic, the miraculous. We hold to the intimate relations between what we broadcast and the physical world through which the signal travels, the atmosphere. Weather, the magnetic distortions caused by cities, railways and industry, but also the multitude of other stations, they are all included in the noise, static and bad reception. That is a valuable thing*, says the chairman of MFOA in an interview.

CIRCLE 10 ON REPLY CARD

THE OTHER GLOBAL VILLAGE

TRANSFOLKLORE AS UNIVERSAL HUMAN MEDIUM

De folklore wordt algemeen gezien als een gemummificeerde, nostalgische vorm van volkscultuur. Dit artikel plaatst haar in een opzienbarend nieuw daglicht. Na een relaas vol feiten over het wereldwijd netwerk van folklore-organisaties en verrassende overeenkomsten in dansen, symbolen, liederen en oude ambachten over de gehele wereld, meldt de auteur de oprichting van een Global Folklore Database. De folklore komt naar voren als een onmisbaar verschijnsel, bepaald niet iets waar alleen traditionalisten en bejaarden zich mee bezighouden. De toekomstige vorm van communicatie met derde-wereldculturen, op basis van gelijkheid en respect, wordt aangeduid met de term transfolklore. Jonge kunstenaars en beroepsdansers met een multiculturele benadering laten hun westerse carrière voor wat die is en wijden zich aan transfolklore als universeel medium voor culturele communicatie. Van cruciaal belang voor het transfolklore-idee is het feit dat de moderne massamedia er geen vat op hebben. Alleen actieve beoefenaars kunnen het dansen en het ambachtelijk werk meebeleven. Alle kennis, ervaring en wijsheid die in de folklore ligt opgeslagen is universeel menselijk en moet gedeeld worden. Transfolklore is geen kunstvorm, geen opvoedkundig project, maar een alternatief voor de elektronische Global Village.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 116

• Folklore is commonly seen as the mummified, nostalgic form of popular culture. This article opens a spectacular new perspective. After giving a factual account of the global network of folklore-organisations and surprising similarities in dances, symbols, songs and crafts throughout the world, its author reports on the setting up of a Global Folklore Database. Folklore proves to be a vital phenomenon certainly not exclusively in the hands of traditionalists and senior citizens. The future form of communication with third world cultures on an equal and respectful basis is termed transfolklore. Young artists and professional dancers with multicultural attitudes desert from their western professional careers and devote themselves to transfolklore as a universal mode of cultural communication. Crucial to the idea of transfolklore is the independence it enjoys from modern mass media. The dance and crafts can only be experienced by active participants. All the knowledge, experience and wisdom contained in folklore are universally human and should be shared. Transfolklore is not an art form, nor an educational project, but an alternative to the

Electronic Global Village.

CIRCLE 11 ON REPLY CARD

THE VIRTUAL ZOO

THE FUTURE OF NATURE

In dit pamflet van de hand van een ambassadeur van het Wereld Natuurfonds wordt de dierentuin afgewezen als een achterhaald 19de-eeuws instituut. Het opsluiten van dieren in betonnen uitstalkasten is wreed en dient geen enkel doel. Pogingen om dierentuinen in ecologische themaparken te veranderen zijn goed bedoeld maar schieten fundamenteel tekort. De dieren, die zonder hun soortgenoten in isolement leven en verbannen zijn uit hun natuurlijke habitat, worden zo tentoongesteld als karikaturen van zichzelf. Het wordt tijd voor de grote schoonmaak; alle dierentuinen moeten worden opgeruimd. Wildreservaten zijn belangrijker, maar niet als alternatief voor het soort toerisme waar de dierentuin zich op richt. Biologen en ecologen moeten hun krachten bundelen met kunstenaars en technici, en alle dierentuinen vervangen door virtuele dierentuinen waar het publiek in nauw gesimuleerd contact met dieren, hun leven en leefwereld kan komen.

Electronische simulatie van de waarneming is een zeer krachtig medium dat mensen kan schokken en doet doordringen tot de kern. Jawel, tot de kern van de dieren zelf! Iets dat de bezoeker van de dierentuin nooit zal ervaren. Omdat de virtuele dierentuin de wetenschap en de technologie een interessante uitdaging biedt, zou de financiering gemakkelijker moeten zijn dan voor de traditionele dierentuin. De werkelijkheid (fauna) is als mythe beter af. De mens zal leren meer respect voor de dieren te hebben en hen te zien als vrije wezens die we nog steeds niet helemaal doorgronden, en niet als treurige gevangenen van het mensdom. De virtuele dierentuin zal zijn bezoekers gekluisterd houden in intense belevingen van de natuur, ze zullen het nooit vergeten.

• In this pamphlet by an ambassador of the WFF, the zoo is condemned as an outdated 19th century institution. Locking up animals in concrete showcases is cruel and serves no purpose whatsoever. Efforts to turn zoos into ecological theme parks are well meant but fundamentally inadequate. The animals are displayed as caricatures of themselves, isolated as they are from their fellows and exiled from their natural habitat. This is the time to clean house and get rid of all zoos. Wildlife parks are more important, but not as an alternative to the kind of tourism that zoos cater to. Biologists and ecologists should join hands with artists and technicians to replace all zoos with virtual zoos where the public can come into narrow simulated contact with animals, their life and environment. Electronic perceptual simulation is a very powerful medium, able to shock people and to get under their skin. Yes, into the skin of the animals themselves! Something the visitor of a zoo will never experience. As the virtual zoo will offer an interesting challenge for science and technology, financing should be easier than in the case of traditional zoos. The real thing (fauna) is better off to remain a myth. People will learn to respect animals more and see them as free creatures we still do not fully understand, not as sad captives of humanity. The virtual zoo will hold its visitors captive in intense natural experiences, they will never forget.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 117

CIRCLE 12 ON REPLY CARD

LANG LEVE DE GENENBANK!

SPECULATIES VAN EEN ESTHEET

LET'S HEAR IT FOR THE GENE POOL!

SPECULATIONS OF AN AESTHETE

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 118

De auteur van dit vreemde artikel presenteert zich als kenner van mooie vrouwen. De beleving van schoonheid is de meest verheven van alle belevingen, en de schoonheid van het vrouwelijk lichaam de *nec plus ultra* van de schepping. Het in kaart brengen van en het onderzoek naar het menselijk genoom brengt een schoonheidsrevolutie nabij. Hij stelt zich voor dat de Miss

World- en de Miss Universe-verkiezingen zullen veranderen in wedstrijden in genetische manipulatie tussen biotechnologische bedrijven. Menselijke schoonheid wordt eindelijk een menselijke kunstvorm. Een lyrisch en huiveringwekkend stuk.

• The author of this strange article advertises himself as a connoisseur of beautiful women. The experience of beauty is the highest of all, and the beauty of the female body the *nec plus ultra* in creation. With the mapping of and research into the human genome a revolution in beauty is imminent. He envisions the transformation of the Miss World and Miss Universe Beauty Contests into genetic engineering competitions between biotech companies. At last human beauty becomes a human art form.

A lyrical and lurid piece.

CIRCLE 13 ON REPLY CARD

THEY'RE OUT THERE

DE PSYCHOSE VAN HET KRUIPENDE KOMPLOT • CREEPING CONSPIRACY PSYCHOSIS

Hoe complexer de wereld schijnt te worden, des te aannemelijker lijkt het dat er gekonkel schuilt achter onverklaarbare gebeurtenissen. Komplotten zijn niet alleen 'in', ze dienen zich ook aan in een nieuwe vorm: als vermaak. De populaire journalistiek rond geheime genootschappen, stille verbintenissen en duistere meesterbreinen op de achtergrond heeft de schaduwwereld van de puberale cultbladen achter zich gelaten. Intriges zijn het ideale alternatief voor het info-vermaak van de misdaad-met-geweldpleging die haar aantrekkingskracht al begint te verliezen. Een complot is een virtueel misdrijf, het journalistieke info-vermaak daaromtrent is het resultaat van creatief geschuif met feiten, verklaringen, documenten, geruchten, aanwijzingen en historische analogieën. Een complot is geen gebeurtenis, het bestaat volledig uit informatie. Het roept de spanning op van een grote dreiging, maar valt niet te verifiëren. Dit artikel voorspelt de opkomst van zeer populaire programma's op de grote netten over complotten in het genre van *America's Most Wanted*, *Cops*, *Hard Copy*, etc. en van tijdschriften en clubs die zich wijden aan bijzondere types en genres complotverzamelaar. De seriemoordenaar was de anti-burger van de jaren tachtig, de anti-burger van de jaren negentig is een vermomningsvirtuoos zonder gezicht, een samenweerder die overal op kan duiken, in elke gedaante, met onvoorspelbare krachten, onbekende connecties en doeleinden waar we alleen maar naar kunnen raden. Dit raadsel (en de stiling daarvan) is een nieuwe vorm van showbusiness.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 119

• The more complex the world appears, the more likely it seems that conspiracies are behind inexplicable events. Conspiracies are not only 'en vogue', they are presenting themselves in a new form: as entertainment. Popular reporting on secret societies, silent alliances and dark masterminds in the background steps out of the shadow world of adolescent cult magazines. Conspiracies are ideal alternatives to the infotainment about violent crime that already begins to lose its attraction. A conspiracy is a virtual crime, the infotainment report about it is a result of the creative management of facts, statements, documents, rumours, suggestions and historic analogies. A conspiracy isn't an event, it consists entirely of information. It has the thrill of a major threat, yet is unverifiable. This article predicts the emergence of very popular programs on conspiracies of the genre of *America's Most Wanted*, *Cops*, *Hard Copy*, etc. on major networks, and magazines and clubs devoted to special types and genres of conspiracy-collecting. The serial killer has been the anti-citizen of the eighties, the anti-citizen of the nineties is a faceless virtuoso of disguise, a conspirator who can pop up everywhere, in any form, with unpredictable powers, unknown connections and objectives we can only guess for. This guessing game (and its styling) is a new form of show business.

CIRCLE 14 ON REPLY CARD

YOUR KIDNEY OR MINE?

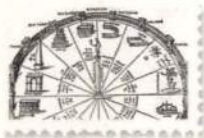
DE JACHT OP EN HET KWEKEN VAN ORGANEN

• ORGAN HUNTING AND ORGAN FARMING

Dit onderhoudende artikel geeft een opsomming van recente nieuwsfeiten en stadsgeruchten rond het thema misdadig verkregen transplantatie-organen. Er staan niet alleen verbijsterende verhalen in, vol zwarte humor, maar ook een serieus stuk researchjournalistiek over de connecties tussen Intertransplant, de grootste internationale distributeur van donor-organen, en de georganiseerde misdaad. De Derde Wereld komt naar voren als een kweekplaats voor de voor westerse ziekenhuizen noodzakelijke organen. In Brazilië en India vergaren zeer gespecialiseerde bendes bestellingen en 'oogsten' de organen die via vele kanalen in de koelers van Intertransplant belanden. Geen onsmakelijk detail wordt de lezer bespaard. Als verschijnsel wordt de criminele jacht op organen systematisch onderbelicht in de media, terwijl de ethische discussie over het gebruik van weefsel van dode menselijke foetussen alle aandacht krijgt en uitgroeit tot een politieke controverse. De auteur stelt de westerse hypocrisie aan de kaak en stelt dat de aandacht eindelijk eens gericht moet worden op de officiële en inofficiële wereldhandel in donor-organen. De westerse medische wetenschap moet maar een manier zien te vinden om die organen buiten het menselijk lichaam te kweken.

• This entertaining article collects recent news facts and urban legends around the subject of criminally obtained donor organs used in transplants. It offers amazing stories rich in black humour, but also contains a serious section of investigative reporting on the connections that Intertransplant, the largest international organisation distributing donor organs, has with organised crime. The third world appears as a farming ground for organs needed in western hospitals. In Brazil and India highly specialised gangs collect orders and harvest organs, that through many channels end up in the cool boxes of Intertransplant. The reader is not spared the gory details. The phenomenon of criminal organ hunting is systematically underplayed in the media while the ethical discussion on the use of tissue from dead human foetuses gets all attention and grow into a political controversy. The author proposes to speak out against western hypocrisy and to focus on the official and unofficial global economy of donor organs. Western medical science should find a way to grow the organs it needs outside human bodies.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 120

CIRCLE 15 ON REPLY CARD

WAARSCHIJNLIJK OVERDRAAGBAAR

ONE-WORLD FANATISME EN DE ESPERANTO-INSTELLING

ASSUMED COMMUNICABLE

ONE-WORLD FANATICISM AND THE ESPERANTO MIND

Als de taal inderdaad een virus is, dan betekent de mondialisering van welke kreet dan ook ongetwijfeld een omkering van de ecologische en evolutionaire principes van de stochastische diversificatie. En toch moet het 'onmogelijke' streven naar het kunstmatig scheppen dan wel vervolmaken van universele communiceerbaarheid wel één van de oudste ambities van de mens zijn — bijna zo oud als de taal zelf. Het artikel begint met een kort historisch overzicht van universele talen in de context van het machtsdenken, waarin de lezer kennis maakt met begrippen als 'taalkundige stabiliteit' en 'kwantitatieve begrijpelijkheid'. De auteur verklaart waarom het alweer een eeuw oude euroglottisme, Esperanto genaamd, er niet in geslaagd is binnen de eeuw zelfs maar erkend te worden terwijl het de laatste tijd op veel plaatsen in Azië grote populariteit geniet; hoe de zogenaamde vredesdoeleinden van de wereldtaal ondergeschikt gemaakt worden aan heimelijke veroveringsmotieven; en waar de wegen van de noodzaak van mondiaal gelijkgeschakelde communicatie en de onbeproefde realiteit van de machinale vertaling zich scheiden. Een paar kopzinnen: *Een Epidemiologie van Geheime Scenario's, Vrees, Vreemdelingdom en Fortran, Mengtalen als*

Ziektedragers, en Welke Lingua, Wie is Franca?

• If language is indeed a virus, then the globalisation of any one strain surely constitutes a reversal on ecological and evolutionary principles of stochastic diversification. And yet the 'impossible' attempt to artificially create or otherwise perfect universal communicability must be one of the most ancient human endeavours — almost as old as language itself. Starting with a brief historical survey of pan-languages in the context of empire-building, the reader is introduced to concepts of 'linguistic stability' and 'quantitative intelligibility'. The reader will learn why the century-old euroglottism Esperanto has failed to even be recognised by the IC but has recently enjoyed widespread popularity in Asia, how professed peacetime purposes of worldpeak are sub-syntaxed to the covert contexts of conquest, and where the needs of global on-line communications part company with the untested realities of machine translation. Heading titles include: *An Epidemiology of Secret Scripts, Fear,*

Foreignness and Fortran, Pidgins as Disease-Carriers, and Which Lingua, Who's Franca?

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 121

CIRCLE 16 ON REPLY CARD

DE ZEGEN DER ONWETENDHEID: EEN FABEL

BETTER NOT KNOWING: A FABEL

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGINA 122

In die tijd was er zoveel waarvoor nog geen verklaring was dat men besloot de economie te baseren op wat men niet wist. Dat was niet zo gek: een leven waarbij je alles weet is niet veel waard, zei men, dus moet onwetendheid een zegen zijn! En bovendien werden ze logischerwijs op het moment dat ze het onbekende als hun belangrijkste en meest onuitputtelijke bestaansmiddel gingen zien, meteen ook het rijkste volk op aarde... Een tandentegend verhaal over wereldvreemdheid, verloren tijd en ongevuld geheugen.

• In those days, so much was unaccounted for that they decided to base their economy on what they didn't know. It made sense: a life where everything is known is not worth very much, people said, so not knowing must be a precious thing! And even more logical, as soon as they saw the unknown as their greatest and most inexhaustible resource, they immediately became the richest people in the world. A tantalising

tale of worldly ignorance, lost time and memory space.

CIRCLE 17 ON REPLY CARD

TACTIEKVERNIEUWING

ECO - EN MENSENRECHTENORGANISATIE - STRATEGIEËN

THE GREENING OF TACTICS:

ECO AND HUMAN RIGHTS GROUPS STRATEGIES

MEDIANATIC 7 # 2

Een vergelijkend onderzoek naar het relatief succes van de media-strategieën van Greenpeace en Amnesty International volgens de respectieve modellen van de *keypoint outrage* en de *concerted attention*, aan de hand van een statistische analyse van redactionelen en 'ingezonden brieven' in de populaire pers, alsmede het eerste hypothetisch overzicht van de ambtelijke respons, met verwijzingen naar jaar, algemene/specifieke kwestie, regering of onderneming als doelwit, bureaucratisch/administratief niveau, gebruikte media en frequentie/omvang van de actie. Op basis van dit soort primaire gegevens en bijkomende factoren komt de auteur tot een algemene theorie rond het manipuleren van de mondiale opinievorming, naast praktisch advies voor verbetering van de omgang met de media. Van bijzonder belang voor activisten en sociale wetenschappers.

- A comparative study of the relative successes of the respective *keypoint outrage* and *concerted attention* model media strategies of Greenpeace and Amnesty International as determined by statistical analysis of editorials and 'readers letters' in the popular press, as well as the first tentative survey of official responses cross-referenced by year, general/ specific issue, target government/enterprise, bureaucratic/administrative level, media utilised and frequency/amplitude of application. On the basis of such primary data and other contributing factors, a general theory of global consensus manipulation is proposed, along with practical advice for improved media confrontation. Of particular interest to the activist and social scientist alike.



PAGE 123

CIRCLE 18 ON REPLY CARD

BUY NOW!

DE ONHEILSHAUSSE:

**RAMPSPOEDSPECULATIE IN
HET MIJ-NIET-TIJDPERK VAN
DE JAREN '90**

THE DOOM BOOM:

**DISASTER SPECULATING FOR
THE NOT-ME '90s**

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 124

Al zo lang als er geschiedenis geschreven wordt, heeft het mensdom zijn eigen ondergang voorspeld — of althans die van de volgende generatie. Nooit eerder echter was het 'einde van de wereld' zo iets mondiaals, was het zo integraal verweven in wereldwijde waarschuwings- en beleggingssystemen. Zij die over de juiste informatie beschikken hoeven zich niet meer te beperken tot het cynisme van de cocktail-party — louter aangekweekte appreciatie van de internationale warboel — niet nu er gouden bergen te verdienen zijn aan toegepast doemdenken. Eenvoudig op te volgen marketing- en investeringstips zijn onder andere: *Hoe met AIDS een Grote Slag te slaan, Het Broeikaseffect en Nieuwe Investerings in Onvroerend Goed aan Zee, Betere Balkanisering t.b.v. Dubbel-Winstgevende Distributie en Knoeien met Feiten, Muggeziften en Toekomst Ritselen.*

• The human species has been predicting its own demise — or at least the ruin of the next generation — for the whole of recorded history. Never before, however, has the 'end of the world' been so global, so integrally linked to worldwide warning and banking systems. No longer do the well-informed need to limit themselves to cocktail party cynicism — the mere cultivated appreciation of international inextricabilities — not when there's fortunes to be made in applied alarmism. Easy-to-follow marketing and investment tips include: *How to Make a Killing on AIDS, Global Warming and New Beachfront Properties, Better Balkanisation for Double-Strike Distribution and Fact-Fudging, Fault-Finding and Futures Fixing.*

CIRCLE 19 ON REPLY CARD

DIRK VAN WEELDEN

HET BEDERF VAN DE COMMUNICATIE

Als straks de elektronische revolutie zegeviert is de wereld een elektronisch spiegelkabinet en ieder mens een willoze, perfect cybernetisch functionerende monade, voorspelt H.P. Jeudy in zijn boek *Les Ruses de la Communication*¹.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 125

THE DECAY OF COMMUNICATION

¹ If the electronic revolution soon succeeds, the world will be an electronic mirror cabinet and every individual a will-less, perfectly cybernetically functioning monad, predicts H.P. Jeudy in his book *Les Ruses de la Communication*¹.

¹ HENRI-PIERRE JEUDI
*Les Ruses de la
Communication,*
Plon, Paris 1989,
ISBN 2-259-02146-8.

Henri-Pierre Jeudy toont zich in het in 1989 verschenen *Les Ruses de la Communication* een onheilsprofeet. Om te beginnen doet hij veel moeite om aan te tonen dat de Franse sociale theoretici die de laatste twintig jaar de toon hebben gezet in de analyse van en kritiek op maatschappelijke ontwikkelingen hun eigen graf gegraven hebben. Hun theoretische geweld heeft niets anders gedaan dan meegholpen aan de vernietiging van betekenis en zin, die de logische uitkomst lijkt van de machtsovername door de technocultuur, die nu actueel is. Alle quasi-kritische illusies waaraan de theoretici zich in de loop der jaren hebben vastgeklampt worden in lange halen om zeep geholpen: het alternatief, het einde van het sociale, de derde wereld, de terugkeer van de ethiek. Het is een discussie die ik hier links zal laten liggen. Ik wil ingaan op het beeld dat Jeudy schetst van de technosfeer en zijn omschrijvingen van wat ons te wachten staat: het totale regime van de communicatie.

BEHEER VAN HET WILLEKEURIGE

Voor Jeudy is het niet minder dan een oorlog, die tussen het sociale leven, met zijn ongerijmdheden, toevalligheden, vaagheid en dubbelzinnigheden aan de ene kant en de naar restloze doelmatigheid en eenduidigheid strevende machinerie van de communicatie aan de andere kant. Jeudy identificeert het elektronische netwerk met dat laatste en ziet daar in perfectie gebeuren wat in de maatschappij nog maar een tendens is: de algehele instorting van iedere betekenis en zin, de vervanging van openbaarheid en socialiteit door een voorgestructureerde overdaad aan kunstmatige en willekeurige beelden, waarmee het individu zich dient te vereenzelvigen. Dit is de epidemie die alle woorden en sociaal gedrag heeft aangevreten: als alles alles kan betekenen heeft niets meer zin. Met als gevolg dat iedereen een perfecte beheerder van het willekeurige moet worden. Zoals in de netwerken, zegt Jeudy, waar alleen nog maar verschijningen bestaan, waar iedereen zich ont-

rekken kan aan hem onwelgevallige indrukken. Waar in feite iedereen auto-erotisch zijn eigen ideaalbeelden en veilige, voorgeprogrammeerde verlangens volgt. Het systeem verdraagt niets

Het is een schrikbeeld van grote somberheid. Het doet een beetje denken aan de bezwaren die bestonden tegen de invoer van een telefoonnet rond de eeuwwisseling. Typisch iets wat een socio-

JEUDY TEKST OVERZICHT



1, 2, 14

andere dan doorzichtige en duidelijke beelden, die alles en niets betekenen. Het is een nihilistische woestenis, die is opgefleurd met gesimuleerde vormen van gezelligheid, vermaak, openbaarheid, erotiek enz.

Dat is ons voorland, volgens Jeudy. En wat hij 'de netwerken' noemt is het schrikbeeld waarin die catastrofe in zijn volle omvang kan plaatsvinden. Als straks de elektronische revolutie zegeviert is de wereld een elektronisch spiegelkabinet en ieder mens een willoze, perfect cybernetisch functionerende monade.

loog zou moeten opvallen. Als socioloog verwacht je van hem dat hij afstand kan nemen van de vorm waarin elektronische netwerken en andere telematische gemeenschappen ontstaan. Nu is het vaak nog zo dat in de ontmoeting met anderen in het Net het verband met de enen en nullen van de hardware en de technische architectuur van de software op de voorgrond dringen. Het Net is nog sterk overheerst door de stijl en de belangen van de zakenwereld. De oneindigheid en schijn van onmiddellijke alomtegenwoordigheid die van de elektronische



• In *Les Ruses de la Communication*, Henri-Pierre Jeudy emerges as a prophet of doom. Firstly, he goes to great lengths to demonstrate that the French social theoreticians who

description of the techno-sphere and our world to come: the totalitarian regime of communication.

CUSTODIAN OF THE ARBITRARY

For Jeudy, this means nothing less than war. On the one side is social life, with its contradictions, coincidences, vagueness and ambiguity; on the other is the machinery of communication that unceasingly strives for total efficiency and uniformity. Jeudy identifies the electronic network with the latter and perceives in it the full-blown workings of a process that is still a mere tendency in society: the general collapse of all meaning, the replacement of the public realm and sociality with a pre-structured abundance of artificial and arbitrary images, with which the individual is expected to identify. This is the epidemic eating at all words and social behavior: if everything can mean everything, then everything is equally pointless. The consequence is that everyone must become a perfect custodian of the arbitrary. As in the networks, says Jeudy, where only appearances exist and where everyone can refuse unwanted impressions. Where everyone auto-erotically follows their own ideal images and safe, pre-programmed desires, in fact. The system tolerates nothing other than transparent and clear images that mean everything and nothing. It is a nihilist desert, brightened by simulated forms of sociability, entertainment, public life, eroticism, etc.

This is what awaits us, according to Jeudy. And what he calls the 'networks' is the phantom of the catastrophe in full flower. If the electronic revolution soon succeeds, the world will be an electronic mirror cabinet and every individual a will-less, perfectly cybernetically functioning monad.

It is a very somber phantom. It is somewhat reminiscent of the objections to a telephone network at the turn of the century. Something a sociologist ought to

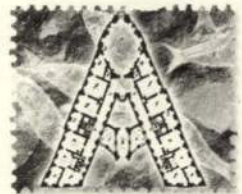
notice. As a sociologist, one would expect him to maintain a distance from the form now being taken by networks and other telematic communities. In encounters with others in the Net, the bond with the ones and zeroes of the hardware and the technical architecture of the software is still pushed to the fore. The Net is still dominated by the style and interests of the business world. The infinity and appearance of immediate omnipresence radiated by the electronic communication systems has an intimidating effect and forms a strange, de-mythologizing (in earlier times, also a de-humanizing) power. Talk of the nervous system, neurons, enzymes, microelectricity, etc. would be experienced as a great desecration by those who, two hundred years ago, were in the habit of attributing their thoughts and feelings to their souls, which they imagined as ethereal ghosts somewhere in their heads or breasts. They would probably reach a conclusion similar to Jeudy's: if human beings are biochemical beings, then their consciousness and struggles are pointless. Or, in contemporary terminology: if the social loses to communication, all meanings are empty, all interpretations arbitrary. But perhaps communication is not the all-powerful system Jeudy assumes. It is quite conceivable that events in the Net will gradually become so complex and refined, so clogged and full of static, that communication loses out to the social; that everything that Jeudy considers lost appears again, albeit in another form, but with the same unpredictability, humor, strangeness, cultural multivariation and hybrid 'meaning' as life itself.

The electronic realm is a desert that is being overgrown at a rapid pace. With everything that people have to offer: energetic, beautiful, bad, stupid and violent.

THE ORDINARY

Jeudy's criticism is an important anti-venom for the guileless Californian evangelists preaching an Electronic Paradise, but he

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 127

Wondere
 Het Gedrukte Medium
 Hybride Zin
 Onze Hoop
 3600
 Grote Somberheid
 Duidelijke Beelden
 Het System
 De Ha
 en Tech
 Nihilistische
 Woestenis
 Het
 Totalitaire
 Regime
 3754
 Leuterpraat
 1300
 Doelmatigheid
 Een
 Heroische
 Sprong
 Gevluchte
 Misdadigers
 De Ethiek
 Eenduidigheid
 De
 Derde
 Wereld
 De
 Techno-
 Sfeer
 De Vernietiging
 van Betekenis
 De
 Technis
 De Zakenwereld

HOOG EN LAAG MM - X13

have been trend-setting during the last twenty years have dug their own grave in their analysis and critique of social developments. Their theoretical violence has done nothing other than further the destruction of meaning that seems the logical consequence of the present seizure of power by techno-culture. All the quasi-critical illusions clung to by theoreticians throughout the years are dashed: the alternative, the end of the 'social', the third world, the return of ethics. I will not join in this discussion here. Rather, I wish to examine Jeudy's

communicatiesystemen uitgaat werkt nog intimiderend en vormen een vreemde, onmythologiserende (vroeger ook wel ontmenselijkende) macht. Wie tweehonderd jaar geleden gewend was zijn gedachten en gevoelens toe te schrijven aan zijn ziel, en zich die voorstelde als een etherisch spookje ergens in zijn hoofd of borst, die zou het als een even grote ontheiliging ervaren om te horen over zenuwbanen, neuronen, enzymen, microelektriciteit enzovoort. Zijn conclusie zou waarschijnlijk lijken op die van Judy: als de mens een biochemisch wezen is, dan heeft zijn bewustzijn en streven geen zin. Of in hedendaagse termen: als het sociale het aflegt tegen de communicatie, is iedere betekenis loos, iedere interpretatie willekeurig. Maar wie weet is de communicatie wel een minder oppermachtig systeem dan Judy veronderstelt. Je kunt je goed voorstellen dat wat er in het Net gebeurt gaandeweg zo complex en verfijnd wordt, zich zo verdicht en vult met ruis, dat de communicatie het verliest van het sociale, oftewel dat zich alles wat Judy als verloren beschouwt weer vertoont, zij in andere gedaante, maar met dezelfde onvoorspelbaarheid, humor, vreemdheid, culturele meervoudigheid en hybride 'zin' als het leven zelf.

De elektronische sfeer is een woestijn, die in rap tempo begroeid raakt. Met alles wat mensen aan energieks, moois, slechts, doms en gewelddadigs te bieden hebben.

GENOON

Judy's kritiek is een belangrijk tegengif tegen de onnozele Californische evangelisten van het Electronische Paradijs, maar hij onderschat de gewooneheid van het elektronische medium. Uiteindelijk zal het, net als dat met het gedrukte medium gebeurde een niet meer uniform en ordelijk te beheren universum worden en plaats bieden aan al het chaotische en 'andere' dat de straten en achterbuurten bevolkt. Het zal inderdaad, net als het merendeel van het bedrukte papier klinkklaar gelul, leuterpraat en loze info bevatten. En uiteraard zal het leven in een elektronische wereld nieuwe eisen stellen, die flink verwarrend zijn.

Het Net dat aan het ontstaan is uit duizenden eilandjes van primitieve en minder primitieve telematische gemeenschappen is een nieuw continent, zoals Amerika dat was, en heel lang woonden daar alleen bruten, geldbeluste schurken, avonturiers, vervolgde religieuze fanaten, gevluchte misdadigers, onbegrijpelijke Indianen enzovoorts.

Het duurde even, er vloeide heel wat bloed, er werden heel wat mensenmassa's tegen hun wil naar toe gesleept, maar toen was het toch echt een wereld met alles erin, een nieuwe cultuur, met nieuwe dimensies en vermengingen, andere soorten humor, andere Andersheid.

Wat de natuurwonderen en de wilden in het nieuwe werelddeel waren, zijn de technische foejjes en spektakelstukjes, de hackers en technuten in de wereld van de electronica. Ook hier, net als bij de stichting van de USA, wemelt het van de zwijmelaars, die het hebben over een nieuw tijdperk, een heroïsche sprong voorwaarts voor de mensheid, ja, een gouden eeuw die op het punt staat aan te breken, het paradijs op aarde. Dit zal dan eindelijk het rijk van de vrijheid en de rechtvaardigheid zijn, helemaal opnieuw begonnen in de wildernis, of het niets, met de dromers, pioniers, verworpenen van de oude wereld. Het goud ligt op straat.

Het wachten is dus op de massale intocht van arme immigranten, gangsters, een burgeroorlog.

VERVAL

Judy's kritiek van de communicatie is waardevol, maar hij overschat de ordelijkheid en efficiëntie van het elektronische netwerk. De enen en nullen, de protocollen en codes; wat zijn het meer dan de kaarten van riolering, de geprefabriceerde bakstenen van de openbare gebouwen? Naarmate de elektronische communicatie in omvang toeneemt nemen ook de ruis, de geheimen, de misdaad, de onoverzichtelijkheid toe. Ze zal steeds meer op een stad gaan lijken met alle vervoering, raadselen en gevaren vandien.

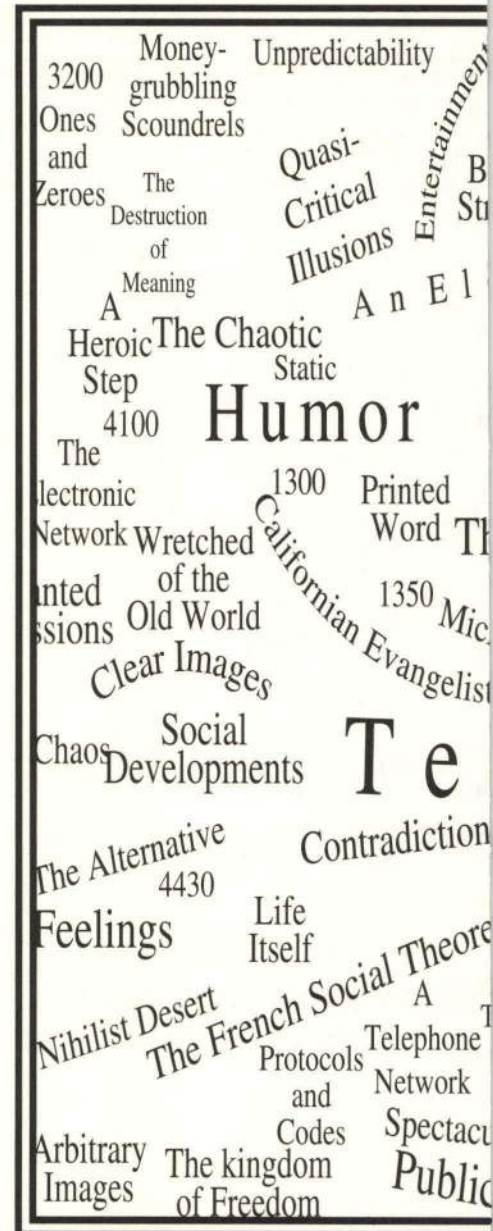
Ook de schijnbaar in perfectie en leegte eindigende communicatie

klopt nooit en helpt zichzelf om zeep. Er zullen altijd onrecht, domheid, chaos zijn, die worden losgelaten en uitgevochten in

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 128



1.2.27

het Net. Hoe sneller hoe beter. Er bestaan geen tijden van verval. Het verval is van alle tijden en maakt misschien wel de kwaliteit van het bestaan uit. Dat de communicatie al bederft terwijl ze de macht aan het veroveren is, dat is misschien onze hoop.

• underestimates the ordinariness of the electronic media. Just as with the printed word, the electronic media will become a

printed matter contains. Naturally, life in an electronic world will also make new, extremely confusing demands.

escaped criminals, incomprehensible Indians, etc.

It took a while, a lot of blood flowed, quite a few masses of people were dragged there against their will, but it then became a real world with everything, a new culture, with new dimensions and combinations, other kinds of humor, other kinds of Otherness.

The technical tricks and spectacular little feats, the hackers and technical freaks are to electronics what the natural wonders and wildmen were to the new continent. Here, too, just as the USA when it was founded, it is swarming with cranks hotly proclaiming the new era, a heroic step forward for humankind, yes, a golden age just about to dawn, paradise on earth. This will finally be it: the kingdom of freedom and justice, begun anew in the wildernis of nothingness, with the dreamers, pioneers and wretched of the old world. The streets are paved with gold.

We should thus expect a massive wave of poor immigrants, gangsters, a civil war.

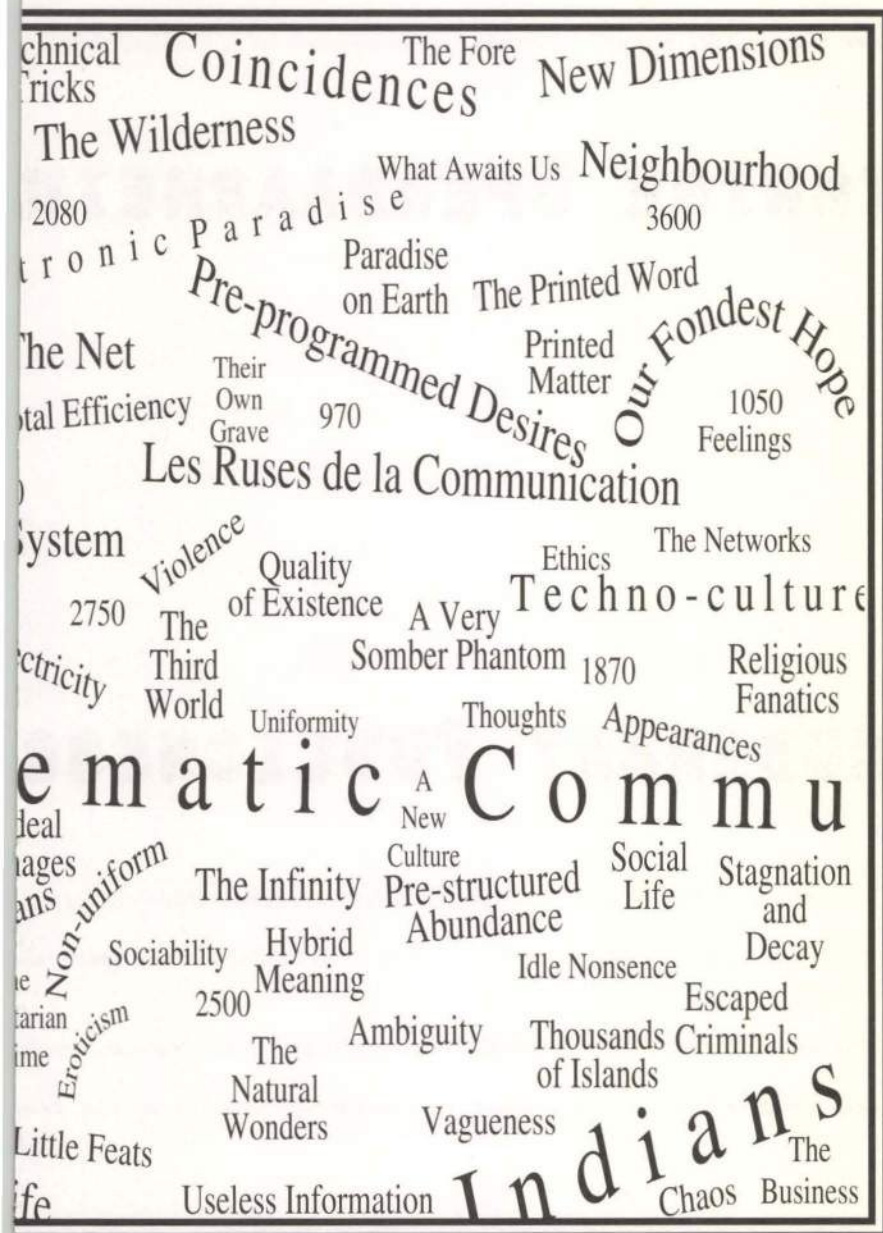
DECAY

Jeudy's criticism of communication is valuable, but he overestimates the orderliness and efficiency of the electronic network. The ones and zeroes, the protocols and codes; what are they but maps of the sewer system, the pre-fabricated bricks in public buildings? As the volume of electronic communication increases, so do static, mysteries, crime and the impossibility of control. It will become more and more like a city, with all of a city's charms, mysteries and dangers.

The idea of communication culminating in perfection and emptiness is also a fallacy and is self-destructing. Injustice, stupidity and chaos will always be unleashed and battled over in the Net. The quicker, the better. There are no times of stagnation and decay. Stagnation and decay is of all times and may even determine the quality of existence. That communication is decaying as it acquires power: this is perhaps our fondest hope.

translation JIM BOEKBINDER

JEUDY TEXT SURVEY



HIGH AND LOW MM - X14

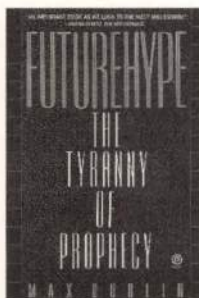
non-uniform universe where it is impossible to maintain order, and room must be made for all the 'chaotic' and 'different' things that inhabit the back streets and outlying neighborhoods. Indeed, for the most part, this will consist of utter, idle nonsense and trivial, useless information, just as most

The Net now forming from thousands of islands of primitive and less primitive telematic communities is a new continent, as America once was. For a long period, its only inhabitants were brutes, money-grubbing scoundrels, adventurers, persecuted religious fanatics,

MEDIA MATIC 7 # 2



PAGE 129



3 De enige vrijheid van deze tekst is haar waarheid. Zij behandelt en belichaamt de vrijheid te spreken in contrast met de onvrijheid te betekenen. Deze tekst gaat over de *vrijheid te maken* versus de onvrijheid te bedoelen — als elk goed kunstwerk. Omdat de ambachten ons verraden hebben. Omdat de signatuur ons verraden heeft. Omdat

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 130

materiaal en gereedschap ons verraden. Omdat onze ideeën ons verraden: onvermijdelijk en onophoudelijk. Omdat onze grote steden ons niet kunnen herbergen. Omdat onze grote voorzieningen tekortschieten. Omdat de toekomst niets te bieden heeft dat het heden niet al bevat. Omdat de utopieën stilstaan. Omdat de Commune is opgeheven. Onmiddellijke verbetering zou de enige optie zijn. Geen kunst meer dan die van de onmiddellijke verbetering. Moord en doodslag kunnen niet genoeg aantonen dat de werkelijkheid de werkelijkheid van het onbemiddel(en)de geweld is. Blind geweld als

¹Een onbegrensde wereld lijkt weer binnen handbereik gekomen van een even onbegrensd verlangen. Het stomme verlangen naar een wereld waar — de vergevingsgezinde wereld, waarin handeling en vorm samenvallen en eenheid-in-verscheidenheid het hoogs

Een nieuwe wereldorde spreekt tot de verbeelding — een orde voor en van en in *informatie*, voor en van en in technologie, de wetenschappen maakt ons zelfs niet achterdochtig. Hier spreekt de onbegrensde wil tot maken, die haar expressie in een nieuwe wereld zoekt, in ee

DE UITZINNIGE OPENBAARHEID

THE EXUBERANT PUBLICNESS

• ¹A limitless world seems once again within the grasp of an equally limitless desire. The dumb wish for a world in which the forgiving world, where action and form coincide and unity-in-variety is accorded the most supreme right

A new world order inspires the imagination — an order for, of and in *information*, for, of and in technology, the sciences, art: literature

Here, the limitless will to make is heard, seeking its expression in a new world, in a courageous attempt

²Een kunstenaar stookt zijn omgeving op. In deze energieke rituele verbranding ontstaan tekens van leven die het lichtend voorbeeld zijn waarop complete disciplines zich met hun aanhangers kunnen richten. De directe omgeving van het maken van de kunstenaar bestaat uit materiaal en gereedschap. De directe omgeving van de receptie bestaat uit representatieve wanklanken en legitimaties, misinterpretaties en spraakverwarring. De autoritaire omgeving van het maken toont een ongebreidelde opeenhoping van versneden materiaal en veredelde ideeën. De besmettelijke omgeving van de receptie biedt een desoriënterende opeenhoping van goede bedoelingen en dwaalbeelden. Waarde te hechten aan deze spraakverwarring betekent de zekerheid van de onzekerheid van het

maken te verkiezen boven het 'zekere voor het onzekere' van de betekenis. Het onderscheidt de makers en hun sympathisanten van de bemiddelaars en hun volgelingen.

³Het feit dat de beloofde wereld nooit heeft bestaan maakte de meesten van ons gek genoeg niet achterdochtig tegen de *claims* van hen die haar voorspiegelen: Benneton, CNN, Koons *et al.* Met een dodelijke voortvarendheid en daadkracht worden links en rechts de eufore thema's van de verandering en de vooruitgang weer opgepakt: het engagement en de communicatie van een 'Tweede Moderniteit' enerzijds (ANDREA BRANZI: *Au centre, un grand espace vide qu'il faut remplir en analysant minutieusement les événements récents, la réalité de la société postindustrielle, dans toute sa complexité, envisagé comme un système*



3 The only freedom of this text is its truth. It deals with and embodies the freedom to speak in contrast with the unfreedom to mean. This text is about the *freedom to make* as opposed to the unfreedom to mean — like any good work of art. Because the trades have betrayed us. Because the signature has betrayed us.

MEDIA NATIC 7 # 2



PAGE 131

Because material and tools have betrayed us. Because our ideas betray us: inexorably and constantly. Because our big cities cannot accommodate us. Because our great facilities fall short. Because the future has nothing to offer not contained by today. Because the utopias are at a standstill. Because the Commune has been abolished. Immediate improvement should be the only option. No more art except that of immediate improvement. Murder and manslaughter

thuis zijn beheerst onze gedachten en onze werken; het is het verlangen naar een wereld waarin een natuurlijke en te cultiveren harmonie heerst
staansrecht heeft. Ons lacht de wereld van de onbegrensde openbaarheid toe, van onbeperkt toegankelijke informatie.

kunsten: literatuur, architectuur, media, muziek, beeldende kunst, film, theater. De maakbaarheid van die wereld schrikt ons niet af.

inhafte poging om definitief aan 19de- en 20ste-eeuwse objecten, mechanismen, psychologieën — en historische fouten — te ontsnappen.

VAN DE BELOOFDE WERELD

At Motorola, quality means the world to us.

Motorola tv commercial 1992

Ours is the first century without terra incognita, without a frontier.

HAKIM BEY. *The Temporary Autonomous Zone;*

Ontological Anarchy, Poetic Terrorism p102, (TAZ)

OF THE PROMISED WORLD

are at home dominates our thoughts and works; it is the desire for a world dominated by a natural, cultivatable harmony —

existence. The limitlessly public world, the world of limitlessly accessible information, beckons to us, laughing.

chitecture, media, music, painting, sculpture, film, theater. The fabricability of that world does not frighten us away or even make us suspicious.

definitively escape 19th and 20th century objects, mechanisms, psychologies — and historical mistakes.

• ²An artist stokes his environment. In this energetic, ritual immolation, signs of life come into existence, which then become the shining example by which whole disciplines and their followers can direct themselves. The immediate surroundings of an artist consist of materials and tools. The immediate surroundings of reception consist of representative discordances and legitimacies, misinterpretations and confusion of tongues. In the authoritarian environment of fabrication, chopped-up material and refined ideas are piled up without restraint. The infectious environment of reception offers a disorienting pile of good intentions and misleading images. Assigning value to this confusion of tongues means choosing the certainty of the uncertainty of

fabrication above the safety of meaning. This distinguishes the fabricators and their sympathisers from the middlemen and their followers.

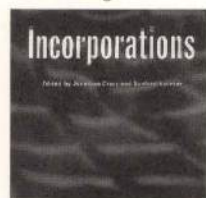
³Strangely enough, the fact that the promised world has never existed does not arouse our suspicions at the claims made by those that represent its coming: Benneton, CNN, Koons *et al.* Right and left, with deadly drive and decisiveness, the euphoric themes of change and progress are taken up once again: the involvement and communication of a 'Second Modernity' on the one hand (ANDREAS BRANZI: *Au centre, un grand espace vide qu'il faut remplir en analysant minutieusement les événements récents, la réalité de la société postindustrielle, dans toute sa complexité, envisagé comme un système stable, ni provisoire, ni*

enige uitweg uit de spraak-verwarring. De ware xenofobie treft de wereld van de ideeën. Hoeveel liefde vermag dit proces te keren.

Welke nieuwe gereedschappen zullen het aards paradijs scheppen. Hoeveel vluchten op de vijand moeten we nog uitvoeren?

4 Andrea Branzi, *Nouvelles de la métropole froide*, Les Essais Centre Pompidou, Parijs 1991, ISBN 2-85850-603-5.

5



MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 132

7 'smokestack' is het verzamel-epitheton van Alvin Toffler voor de industriële wereld van de negentiende eeuw, in zijn laatste werk *Powershift*.

8 de Potlatch

9 *Mondo 2000* over netwerken lingo :-), >; - (, 8====D, etc., TechnoBabble.

10 o.a. *Telephone Book*, Avital Ronell.

11 Herbert I. Schiller, *Culture Inc.: the Corporate Takeover of Public Expression*, Oxford University Press 1989, ISBN 0-19-506783-5.

*stable, ni provisoire, ni antimoderne. Dans le même temps, il faut rechercher le fondement éthique et artistique sur laquelle construire le projet à venir. Un projet ample, de grande envergure sur le plan humain et culturel. Operation délicate, mais possible, à condition, bien sûr, d'accepter certaines conventions et restrictions qui ont pour nom 'seconde modernité'. J'entends acceptance de la modernité en tant que système culturel artificiel, non pas fondé sur les principes de nécessité et d'identité, mais sur un ensemble de valeurs civiles et linguistiques⁴, romanisering (ж), de technocratische en mediocratische agressie van 'Restore Hope' anderzijds. Ter voorbereiding van de 21ste eeuw is voor de media en de economie de grote schoonmaak, van alles wat de wereld tot ons gemeenschappelijke bezit zou kunnen maken, tot een Aarde die ons kan herbergen, begonnen. De media is er klaar voor. Zij is mobieler dan welke speciaal getrainde legereenheid dan ook: *coast to coast* treffen wij haar op elk strand en in elke steeg aan, waar iets te gebeuren staat. Zij is in en op ieders handen: het ideale distributiekanaal van de politiek, de cultuur, de economie en de kennis van de 21ste eeuw. Een economie van de informatie is de macht die zij dient; de groteske openbaarheid is haar sterkste wapen.*

Met de Golfloorlog, met Benneton, met Koons en Ciccioлина, met deze en duizenden andere *logo's*, afficheert zich een nieuwe politico-culturele wereldstandaard voor de komende eeuw, aan het einde van de huidige. Wat scheidt ons eigenlijk nog van die spectaculaire beloofde wereld, behalve nostalgieën als 'voormalig' Joegoslavië, EuroDisney en de Biënnale van Venetië?

DE BELOOFDE WERELD

⁵Vragen naar de toegankelijkheid en begaanbaarheid en de mate van persoonlijke vrijheid, die ons in de beloofde wereld ten deel valt, zijn slechts op bescheiden schaal uitgewerkt. De sociaal-culturele kritiek loopt een beetje achter bij de technologische vorderingen. Zij wordt ook met minder geld op de been gehouden. De meeste speculatieve kritiek valt af te lezen uit tegenculturele bronnen als welke de *Temporary Autonomous Zone* voortbrachten⁶. In deze media moet je je soms door een weinig verbeeldingskrachtig jargon worstelen en warrig gedachtengoed en *InfoGnosis* voor lief nemen. Daar staat echter tegenover dat dit jargon onbetwist deel uitmaakt van de charme van een nieuwe geheimtaal, van een post-mediale (exit tv en kabel, enter The Net, exit bemiddeling, *mediation*, enter *tactile feedback*, etc.) samenleving, waarin het verzet tegen de Grote Verhalen en de *smokestack*⁷ bedrijvigheid vorm begint aan te nemen. Sterker nog: het chaotisch anarchistische gedachtengoed van het cultuurkritische *Jargonica* belichaamt het verzet tegen de autoritaire *discours* van de oude bedrijvigheid en wordt ingezet tegen de profijtlijke handel in absolute betekenissen en bekentenissen. Deze kritiek biedt haar beoefenaren en lezerspubliek een *kennisformaat*, waarin andere vormen van communicatie worden onderzocht⁸, andere talen worden gebezigd⁹ en andere typografieën worden toegepast¹⁰. In bovenstaande media en periodieken construeren andere keuzes uit het cultuurgoed een andere kennis van de wereld, die op nieuwe manieren wordt toegepast, gedistribueerd en geconsumeerd. Zo worden nieuwe werelden geschapen.

De Staat en haar vertegenwoordigers uit alle maatschappelijke disciplines, vallen stelselmatig terug op de ideologie

van een gevestigd kennisformaat, dat een nieuwe kennis en andere communicatiekanalen als 'radicaal relativistisch' afschildert. Hele generaties oude geheugens worden echter met uitsterven bedreigd, nu technologie, economie en media niet meer wachten op de toegang tot de symbolische orden, die door traditionele bemiddelaars en critici wordt verschaft, maar onze geheugens schaamteloos van hun traditionele plaats rooft, openbreekt en in roulatie brengt.

Een kritische houding ten opzichte van deze fenomenen is van vitaal belang, juist omdat de methodes en de ideologieën wel veranderen, maar de wil tot macht niet. Er treden ambitieuze verdichtingen op in het zich nu vormende veld van de telematisch georganiseerde en computer ondersteunde Bedrijvigheid, Informatie, Openbaarheid en Communicatie. In *Culture Inc.*, noemt Herbert I. Schiller de belangenverstrengeling tussen de informatieverschaffers, -vervaarders, -verwerkers en -verkopers een *total corporate information-cultural environment*¹¹.

¹²De ontwikkeling van nieuwe gezichten van culturele en sociale intelligentie kan niet zonder meer worden geformuleerd in oude symbolische talen, die niet meer van deze wereld zijn en bijgezet kunnen worden in de musea. Deze talen moeten naar een gangbare norm wel misbruikt worden, willen ze in een andere roulatie en distributie van de tekst en het beeld herleven en betekenis genereren.

Culturele en sociale veranderingen verlopen chaotisch. Maar beloofde werelden veranderen revolutionair en blijken steeds sneller en steeds tijdelijker vormgegeven te kunnen en dus (...) te moeten worden. De frustraties bij een vorige generatie 'bevrijders', over de culturele democratiseringsprocessen in de jaren zestig, voeden nu haar kritiek op het 'radicale relativisme' van jongere generaties. De '68-generatie vergat dat haar bevrijding op het autoritaire decreet van een oude theoretische kennis was gebaseerd en vervolgens, met name op het onvermogen tot de communicatie van een theoretische vrijheid, mislukte. De media gingen slagvaardiger en minder respectvol met het culturele erfgoed van de jaren zestig om en waren dus effectiever in de communicatie van een bevrijding. Een oorspronkelijke generatie culturele en sociale bevrijders werd zo door haar eigen revolutie opgevreten en wordt nu door de geëmancipeerde produkten (nieuwe generaties consumenten, anarchisten, ongebonden, *potlatchers*, etc.: *the Free Religions, including the Psychedelic & Discordian currents, non-hierarchical neo-paganism, antinomian heresies, chaos & Kaos Magik, revolutionary Hoodoo, 'unchurched' & anarchist Christians, Magical Judaism, the Moorish Orthodox Church, Church of the SubGenius, the Faeries, — radical Taoists, beer mystics, people of the Herb, etc., etc.* [TAZ, p83]) uitgekotst.

Maar wat regeert het verlangen naar de beloofde wereld: een bevrijding van, of, het eigendom van die wereld? In onafhankelijkheid of exploitatie? Door emancipatie of 'demancipatie'? En van en met welke (mens en) wereld? Eerste, tweede, derde of vierde wereld, *Post Human* of antropocentrisch? *Indigenous, Non-Represented, Native of Alien*? Wie spint garen bij de openbare euforie? Het motief lijkt een niet te stuiten drang tot voortgang, vooruitgang, de drang naar het nieuwe — die vooral een behoefte te *beginnen* is. Maar met wie? Met de onverdraagzame instituten, de politiek en de economie, met de Staat? Met het bevrijde individu? Met dezelfde oude Bedrijvigheid?

• *antimoderne*. Dans le même temps, il faut rechercher le fondement éthique et artistique sur laquelle construire le projet à venir. Un projet ample, de grande envergure sur le plan humain et culturel. Operation délicate, mais possible, à condition, bien sûr, d'accepter certaines conventions et restrictions qui ont pour nom 'seconde modernité'. J'entends acceptation de la modernité en tant que système culturel artificiel, non pas fondé sur les principes de nécessité et d'identité, mais sur un ensemble de valeurs civiles et linguistiques⁴, roman JK) and on the other the technocratic and mediocratic aggression of 'Restore Hope'. In preparation for the twenty-first century, the great clean-up has begun in the media and the economy, of everything that might make the world into our common possession, into an Earth that can harbor us. The media is ready. It is more mobile than any specially trained military unit: we find it coast to coast on every beach and in every alley, wherever anything is about to happen. It is in and on everybody's hands, the ideal channel for distribution of politics, culture, economy and knowledge in the 21st century. The power it serves is an economy of information: grotesque publicness is its most powerful weapon.

With the Gulf War, Benneton, Koons and Cicciolina, with these and a thousand other logo's, a new politico-cultural world standard for the next century is proclaiming itself at the end of this one. What still separates us from that spectacular promised world, except for nostalgia like 'former' Yugoslavia, EuroDisney and the Venice Biennial?

THE PROMISED WORLD

⁵Questions about accessibility, negotiability and the amount of personal freedom we can expect in the promised world have only been dealt with on a modest scale. Social-cultural critical analysis lags a bit behind technological advances. It also receives less financial support. The most speculative critique can be heard coming from anti-cultural sources like the ones that produced the *Temporary Autonomous Zone*⁶. In these media, one sometimes must wrestle one's way through unimaginative jargon and confused ideas and accept *InfoGnosis* unquestioningly. However, this is compensated by the fact that this jargon is certainly part of the charm of the new, secret language, of a post-medial society (exit tv and cable, enter The Net, exit negotiation, mediation, enter tactile feedback, etc.) in which the resistance to the Great Narratives and smokestack⁷ activity is beginning to acquire form. Even more than that: the chaotic, anarchistic philosophy of this culture-critical *Jargonica* embodies the resistance to the authoritarian *discours* of old and is being deployed against the profitable trade in absolute meanings and confessions. This criticism offers its practitioners and readers a 'knowledge format' in which other forms of communication are researched⁸, other languages⁹ and typographies are used¹⁰. In the above mentioned media and periodicals, another knowledge of the world is constructed from other choices from the body of culture; it is applied, distributed and consumed in new ways. Thus are new worlds created.

The State and its representatives from all social disciplines systematically fall back on the ideology of an

established knowledge format, that portrays new knowledge and other communication channels as 'radical relativistic'. But whole generations of old memories are threatened with extinction now that technology, economy and the media no longer wait for access to the symbolic orders supplied by traditional critics and middlemen, but shamelessly rob our memories from their traditional place, breaking them open and distributing them.

A critical attitude towards this phenomenon is of crucial importance, precisely because the methods and the ideologies change, but the will to power does not. Ambitious fancies are emerging in the field of telematically organised and computer supported Industry, Information, Publicness and Communication now forming. In *Culture, Inc.*, Herbert I. Schiller calls the tangle of interests of suppliers, collectors, processors and salespeople a *total corporate information-cultural environment*¹¹.

¹²The development of new facets of cultural and social intelligence cannot simply be formulated in the old symbolic languages, which are no longer of this world and can be placed in the museum. An acceptable measure of misuse is necessary for these languages if they want to re-emerge and generate meaning in a new circulation and distribution of text and image.

Cultural and social changes are chaotic. But promised worlds undergo revolutionary change and it would seem that they can, and thus must be designed with increasing speed and for an ever decreasing duration. The frustrations of a preceding generation of 'liberators' about the cultural democratisation processes in the sixties now draw on the 'radical relativism' of the younger generations for their criticism. The generation of 68 forgets that its liberation was based on the authoritarian decree of old theoretical knowledge and subsequently failed due to the incapability of communication of a theoretical freedom. The media dealt with the cultural inheritance of the sixties more aggressively and less respectfully and were thus more effective in the communication of a liberation. The original generation of cultural and social liberators was thus eaten by its own revolution and is now being vomited out by its emancipated products (new generations of consumers, anarchists, the non-aligned, potlatchers, etc.: *the Free Religions, including the Psychedelic & Discordian currents, non-hierarchical neo-paganism, antinomian heresies, chaos & Kaos Magik, revolutionary HooDoo, 'unchurched' & anarchist Christians, Magical Judaism, the Moorish Orthodox Church, Church of the SubGenius, the Faeries, radical Taoists, beer mystics, people of the Herb, etc., etc.* [TAZ, p83]).

But what controls the desire for the promised world: liberation or ownership of it? Independence or exploitation? Through emancipation or 'demancipation'? Of and with which human beings and world? The first, second, third or fourth world, Post Human or anthropocentric? Indigenous, Non-Represented, Native or Alien? Who stands to gain from public euphoria? The main motif seems to be an indomitable urge forwards, towards progress, the urge towards the new — that is mainly a need to *start*, but with who? With the intolerant

cannot sufficiently demonstrate that reality of non-negotiation is the reality of violence. Blind violence as the only way out of confusion of tongues. True xenophobia has struck the world of ideas. How much love is needed to reverse this process? What new tools will create a paradise on earth? How many sorties against the enemy must we still fly?

6 *Mondo 2000*, Extropy e.a. Zines, Whole Earth cum spin-off, Autonomia, Ronell c.s., Zone Books.

7 'smokestack' is the collective heading used

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 133

by Alvin Toffler for the industrial world of the nineteenth century in his latest work, *Powershift*.

8 the Potlatch

9 *Mondo 2000* about networking lingo : -) , > ; - (, 8 === = D, etc., TechnoBabble.

10 among others *Telephone Book*, Avital Ronell.

12



OFFICE FOR CULTURAL INTELLIGENCE

**PROPAGANDA, INFORMATIE, POËZIE
EN DE ILLUSIE VAN DE WERELD ALS
'ESPACE VIDE'**

¹³De kunst heeft werelden en werkelijkheden beloofd — en verwerkelijk. Zij belichaamde in de moderne traditie de vernieuwing die tot een beloofde wereld zou leiden. Utopie volgde op utopie. In haar schitterende isolatie was het de kunst toegestaan ons het paradijs op aarde voor te spiegelen en de verwezenlijking ervan, in ieder geval voor de eigen disciplines, alvast ter hand te nemen. Net zo min als een beloofde wereld, was er echter ooit een 'espace vide' — niet voor Yves Klein, noch zal die er voor Andrea Branzi zijn: het verlangen naar de leegte en naar het andere, het nieuwe, de droom van het *begin* bestaat en we ontwikkelden er de symbolen voor: de *tabulae rasae*. Maar wat de kunst in de utopische leegte van haar paradijs op aarde, de *white cube*, uiteindelijk restte, was het concept van het maken (dat voor iedere kunstenaar een schoorvoetend beginnen was, een beginnen-te-maken, een *begin* maken: *wat af is is niet gemaakt*, Paul Valéry), dat tot mislukken gedoemd is, voor de maker die van geen ophouden weet, te vervangen door de concepten van de communicatieve omgevingen van het produkt — de context: omgevingen die, met de objecten die zich er in bevinden, vervreemdden, versnelden, krompen, verdichtten, tekstualiseerden en medialiseerden, om uiteindelijk, vèr boven het eenmalige individuele kunstenaarschap uit, te *commodificeren* en te populariseren, en helemaal nergens, in geen enkele openbare discipline althans, te radicaliseren; terwijl het schoorvoetende maken letterlijk een radicale, (ont-)wortelende activiteit moet zijn, om het begin dat gemaakt moet worden, teneinde te kunnen maken, ook *zichtbaar* te maken!

NIEUWE SIGNATUREN

Omdat we weten (en vooral *zien!*) dat deze wereld overvol is, Babylonisch vervuld van en verdeeld naar haar oude grenzen, een oude politiek, een oude economie, oude religies, oude wetenschappen, oude ideologieën, oude oorlogen: een museale wereld van dode talen, dode mensen en objecten en een dode natuur — de definitieve musealisering en exploitatie in eindeloze heropvoering, een definitieve *prolongatie*, de folklore van levende doden — alleen al om deze reden moet de kunstenaar zijn leven geven.

Babylon takes its abstractions for realities; precisely within this margin of error the TAZ can come into existence. Getting the TAZ started may involve tactics of violence and defense, but its greatest strength lies in its invisibility — the State cannot recognize it because History has no definition of it. As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because indefinable, in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies.

[TAZ] p101, romanisering JK

De visuele en tekstuele geheimtalen van een (ont-)wortelende radicaliteit bestaan in een gecompliceerde leesbaarheid, die tussen informatie, wartaal, grap en cliché gestalte krijgt. Het gehalte aan 'autonomie' van iedere uitspraak — van elk beeld en van elk initiatief tot spreken, van elk be-

ginnen-te-maken — is afhankelijk van de verhoudingen tussen deze kwaliteiten. Een nieuw academisme van de context en de openbaarheid introduceerde met veel verbaal vertoon het ontheemde object in zijn nieuwe *sites*, in zijn nieuwe gebruik door een maatschappelijk en cultureel bestel, dat al haar ideeën over democratische beschikbaarheid verloor aan de producenten van nieuwe (tijdelijke, *thematische*: 'groene', 'politiek correcte', 'kritische', 'artistieke') identiteiten (de *logo's*).

De signatuur van de kunstenaar, die met medeweten — zelfs op mede-initiatief — van hemzelf, werd afgeschafte, uit relativisering van de individuele uniciteit van de artistieke handeling en van het auratische object, wordt als teken van politieke en culturele verantwoordelijkheid heringevoerd. Deze signatuur levert niet het onvervreembare bewijs van de genialiteit van de individuele auteur, maar is het *levensteken* van het geëngageerde en verantwoordelijke individu of de groep waarin hij optreedt. Met de signatuur vraagt de kunstenaar zijn omgeving niet om de verafgoding van het object, maar biedt men deze omgeving de tijdelijke garantie van de verantwoordelijkheid voor de uitspraak.

Een bestel (de staat, het instituut, het bedrijf) dat de signatuur kapitaliseert en van een prijs voorziet, omdat het Spektakel, wil het rendabel zijn, een maker behoeft die gevierd kan worden, in het object en in de signatuur, is niet gebaat bij de politieke geautoriseerde, geparafeerde stem van een destructieve, ontwrichtende, *beginnende* schepende kracht. Het is de kunstenaar daarbij niet te doen om de herleidbaarheid van de expressie, of om de traceerbaarheid van de genialiteit, maar om de verstaanbaarheid van een stem die oproept tot verzet en tot een ander gebruik van de middelen en de gereedschappen en tot andere lezingen van de monumenten (objecten en initiatieven). Alleen zo ontstaat betekenis en kennis in de wereld die teveel belooft.

Are we who live in the present doomed never to experience autonomy, never to stand for one moment on a bit of land ruled only by freedom?

[TAZ] p98, romanisering JK

In the future (...) technology — freed from all political control — could make possible an entire world of autonomous zones.

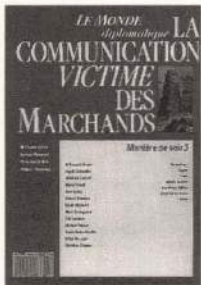
But for now the concept remains precisely science fiction — pure speculation.

[TAZ] p98, romanisering JK

¹⁴Elk woord en elk beeld spreekt en is de waarheid. Met zoveel waarheid is niet te leven, zij is onleesbaar. Hoeveel betekenis kunnen we verdragen? De handeling die de bespreekbaarheid vermoordt bestaat helaas niet: alles is Nieuw(s).

Deze tekst biedt zelfs niet de oplossing van de twijfel (de zoveelste vlucht), of een mogelijke mislukking. De wereld mag niet mislukken: daarin ligt haar en onze grote handicap. De wereld mag niet de mislukte waarheid van de kunst, de ecologie, de politiek, de economie, de technologie of de wetenschap zijn. *Far from being foresightful, it is myopic and evasive to forget that most questions that can be posed about the future can more meaningfully and forcefully be posed about the present.* ¹⁵Moge de kunst ons behoeden voor de beloofde wereld.

13



MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 134

15 Max Dublin,
*Futurehype: the Tyranny of
Prophecy*, Plume Penquin
Books 1992,
ISBN 0-452-26800-1

• institutions, politics and the economy, the State? With the liberated individual? With the same old Corporativity?

**PROPAGANDA, INFORMATION, POETRY
AND THE ILLUSION OF THE WORLD AS
'ESPACE VIDE'**

¹³Art has promised worlds and realities — and delivered them. In the modern tradition, it embodied the renewal that was to lead to a promised world. One utopia followed upon the heels of the other. In its splendid isolation, art was allowed to reflect paradise on earth for us and to get started on its realisation, at least in its own individual disciplines. An 'espace vide' never existed any more than the promised world — not for Yves Klein, nor for Andrea Branzi: the desire for a vacuum and the other, the new, the dream of a beginning exists and we are developing the symbols for it, the *tabulae rasae*. But what ultimately remained to art in its utopian paradise on earth, the 'white cube', was the concept of fabrication (for every artist a reluctant beginning, a starting-to-make, making a start: *that which is finished is not made*, Paul Valéry), doomed to failure for the maker, who knows no stopping, to be replaced by the concepts of the communicative environment of the product — the context: environments that grew alienated, accelerated, shrunk, narrowed, textualized and medialized along with the objects in them, to ultimately, far above and beyond the once-only, individual artist's existence, *commodify* and popularise, and nowhere, at least in no single public discipline, to radicalise: while hesitant fabrication must literally be a radical, (up-)rooted activity, in order to render visible the begin that must be made in order to fabricate!

NEW SIGNATURES

Because we know (and especially *see!*) that the world is overcrowded, a Babylonian mass filled with and divided by its old borders, old politics, and old economy, old religions, old sciences, old ideologies, old wars: a museal world of dead languages, dead people and objects and dead nature — the definitive musealisation and exploitation in perpetual repetition, a definitive *prolongation*, the folklore of living dead — if only for this reason alone, the artist must give his life.

Babylon takes its abstractions for realities; precisely within this margin of error the TAZ can come into existence. Getting the TAZ started may involve tactics of violence and defense, but its greatest strength lies in its invisibility — the State cannot recognize it because History has no definition of it. As soon as the TAZ is named (represented, mediated), it must vanish, it will vanish, leaving behind it an empty husk, only to spring up again somewhere else, once again invisible because indefinable, in terms of the Spectacle. The TAZ is thus a perfect tactic for an era in which the State is omnipresent and all-powerful and yet simultaneously riddled with cracks and vacancies.

[TAZ] p101, roman JK

The visual and textual secret languages of an (up-)rooted radicality exist in a complex readability, that takes on form in between information, nonsense, joke and cliché.

The amount of 'autonomy' of each pronouncement — of every image and every initiative to speak, of every beginning-to-be-made — is dependent on the relationship between these qualities. With much verbal pomp, a new academicism of context and publicness introduced the uprooted object in its new sites, in its new use by a social and cultural system, that had lost all of its ideas about democratic accessibility and been replaced by the producers of new (temporary, *thematic*: 'green', 'politically correct', 'critical', 'artistic') identities (the *logos*).

The artist's signature, which was abolished with a view to the relativisation of the individual uniqueness of the artistic act and the auratic object, with the complicity of and even sometimes partially at the initiative of the artist, is re-introduced as a sign of political and cultural responsibility. This signature does not produce the inalienable proof of the genius of the individual author, but is the *life sign* of the involved and responsible individual or the group in which he acts. With this signature, the artist is not asking the environment to adore the object, but offers this environment the temporary guarantee of responsibility for the statement.

A system (the state, institution or company) that capitalises the signature and provides it with a price (because the Spectacle, if it is to bring up a profit, must have a maker that can be celebrated, in the object and in the signature) is not profited by the politically authorised, initialled voice of a destructive, uprooting, *beginning* creative force. The artist is not concerned that the expression should be clearly traceable to its origins, or with the traceability of genius, but that a voice be heard and understood, a voice calling for resistance and another use of means and tools and another reading of monuments (objects and initiatives). Only in this way does meaning and knowledge come into being in a world that promises too much.

Are we who live in the present doomed never to experience autonomy, never to stand for one moment on a bit of land ruled only by freedom?

[TAZ] p98, roman JK

In the future (...) technology — freed from all political control — could make possible an entire world of autonomous zones. But for now the concept remains precisely science fiction — pure speculation.

[TAZ] p98, roman JK

¹⁴Every word and every image speaks and is the truth. But that much truth is unreadable. How much meaning can we stand? Alas, the act that kills discussability does not exist: everything is New(s).

This text does not even offer the solution of doubt (the n-th escape), or a possible failure. The world cannot be allowed to fail — that is its and our great handicap. The world cannot be allowed to be the failed truth of art, the ecology, politics, the economy, technology or science. *Far from being foresightful, it is myopic and evasive to forget that most questions that can be posed about the future can more meaningfully and forcefully be posed about the present¹⁵.* May art preserve us from the promised world.

translation JIM BOEKBINDER

14...The world is not an abandoned monument. It is an event of tremendous proportions, the conclusion of which is not yet apparent. The theories that men employ to construe this event are themselves incidents in the mammoth procession. The truths the theories attempt to fix are successive approximations to the larger scheme of things which slowly they help to unfold. Thus a theory is a tentative expression of what man has

MEDIAMATIC 7 # 2



seen as a regular pattern in the surging events of life. But the theory, being itself an event, can in turn be subsumed by another theory, or by a superordinate part of itself, and that in turn can be subsumed by another. A theory is thus bound only by the construction system of which it is understood to be a part — and, of course, the binding is only temporary, lasting only as long as that particular superordinate system is employed. George A. Kelly, A Theory of Personality, the Psychology of Personal Constructs.

Missed Mediale?

Then you probably missed the first issue of FineMedia, a new international magazine for electronic Media in the Arts published in Germany.

... here is your audience!

Send all informations about events, awards and openings to FineMedia, to receive free copies.

... here is more!

Major German insitutes already subscribe to FineMedia (DM 60/year). Second issue will come out for pris ars electronica.

MEDIA NATIC 7 # 2



PAGINA 136

+++ Don't miss the best part.+++

Missed the first issue?

... contact FineMedia Publisher

Munich - Germany

Fon: (++49+89) 290.15.692

Fax: (++49+89) 220.629

CLOSE ENCOUNTERS OF THE THIRD KIND

De dictaten van het Parijse idioom, de American Dream verpakt in de abstractie van de New York School, de post-moderne trans-avant-garde van de as Keulen-Rome: het idee van wereldkunst kent een mooie geschiedenis. Als uitdrukking van de economische dominantie van een bepaalde regio is de wereldkunst hardnekkig provinciaal, hoewel het grote succes een globale toonzetting veronderstelt. Toch lijkt het erop dat dit decennium een wereldkunst te zien zal geven die niet onmiddellijk de uitdrukking van een regionale macht is. Als er al sprake is van een mondiale consensus, dan is het wel de wereldwijde zorg voor het milieu.

• The dictates of Parisian idiom, the American Dream wrapped up in the abstraction of the New York School, the postmodern trans-avant-garde of the axis Cologne-Rome: the idea of world art has a fascinating history. As an expression of economic dominance over a certain region, world art is persistently provincial, although its great success suggests a global tone-setting. However, there are indications that this decade will present us with a kind of world art which is not directly the expression of regional power. If there is mondial consensus on anything at all, this would be the worldwide concern for the environment.

Na de triomf van de post-koloniale humanitaire wereldkunst in de idealistisch poëtische sfeer van de *Magiciens de la Terre* (een door de Franse diplomatie in 1989 in het Centre Pompidou te Parijs georganiseerde tentoonstelling), zijn nu de realisten weer aan slag. Deze duidelijke kentering werd afgelopen zomer zichtbaar op de tentoonstelling *Allocaties*, een annex van de land- en tuinbouw wereldtentoonstelling *Floriade*, in Zoetermeer. Met enkele aan de Gaia-beweging en aan het holisme ontleende accenten werd hier, met de *landart* van de jaren zestig en zeventig als

• After the triumph of post-colonial humanitarian world art in the idealistic poetical ambience of the *Magiciens de la Terre* ('Magicians of the World', a French prestige development organized in 1989 at the Paris Centre Pompidou), the realists are back and in action. This distinct turning of the tide manifested itself last summer at the exhibition *Allocations*, an annexe of *Floriade*, the world exhibition of agriculture and horticulture in Zoetermeer, The Netherlands. With a few accents adopted from the Gaia movement and from holism and against the artistic



1 *Allocaties*, een tentoonstelling met kunst voor een natuurlijke en kunstmatige omgeving, was in de zomer van 1992 te zien in Zoetermeer, Nederland. cat. tent.: *Allocaties*, Zoetermeer 1992, 248pp. ill. ISBN 90-800914-1-3

2 Dirk van Weelden, 'Vier Ansichten van de Floriade', in: *Kunst en Museumjournaal*, jrg. 4, nr. 1, p. 61-63.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 138

3 Dirk van Weelden *Mobilhome*, De Bezige Bij, Amsterdam 1991

artistieke achtergrond, een gebeuren geënceneerd dat de periodes van de abstracte onschuld of de poëtische trans-avant-gardes definitief afsluit.

Centre Pompidou verdedigde met de *Magiciens de la Terre* een beeld van een terugblikkende, nostalgische, via Frazer en Freud samengesmolten humanistische wereldcultuur. *Allocaties* blikt in de toekomst, formuleert een uitgangspunt dat het begin wil zijn van een futuristische wereldcultuur. Met een beeldend kunstenaar die niet uit de gegevens van de artistieke traditie put, maar van de input uit uiteenlopende *data bases* gebruikmaakt. Geen uiting van een postmoderne artistieke verwarring, maar een holistisch georiënteerde aanpak, die als vanzelf de conceptuele aspiraties van de wereldnetwerken weerspiegelt. En tegelijk toch een duidelijke artistieke keuze. Want in het zicht van een door de digitale ontwikkelingen nauwelijks voorspelbare, en voorstelbare toekomst, zal de kunstenaar zich vaak als een sjamaan moeten gedragen. Een ziener die in de schaduw van de zich sterk makende *Gaia*-cultuur met zijn artistieke intuïtie mogelijkwerijs een alternatief perspectief op de toekomst kan ontwikkelen. Zo wordt dankzij een door ecologische interessen en holistische aspiraties bepaalde post-ideologische filosofie, een antwoord op de hedendaagse artistieke uitdagingen geformuleerd. De *ecologische kunstexplosie* (Robin Cembalest) is op gang gekomen. In de catalogus van *Allocaties* schrijft mede-organisator Jouke Kleerebezem daarover: *Het verhaal van de Ecologie, dat in het midden van de negentiende eeuw bij Haeckel en zijn tijdgenoten en collega's begint, opent een intellectuele wereld én is een venster op een echte wereld, en biedt een rijkdom aan feiten en hypothesen over de communicatie van de mens in zijn omgevingen. Deze onderzoeken bieden een zeer uitgebreide en relevante bibliotheek aan culturele modellen voor de waarneming, idealisering, ritualisering en het geheugen van de menselijke ervaring en het daarmee verbonden en daarop gebaseerde handelen.*

TIJDELIJKE AUTONOME ZONES

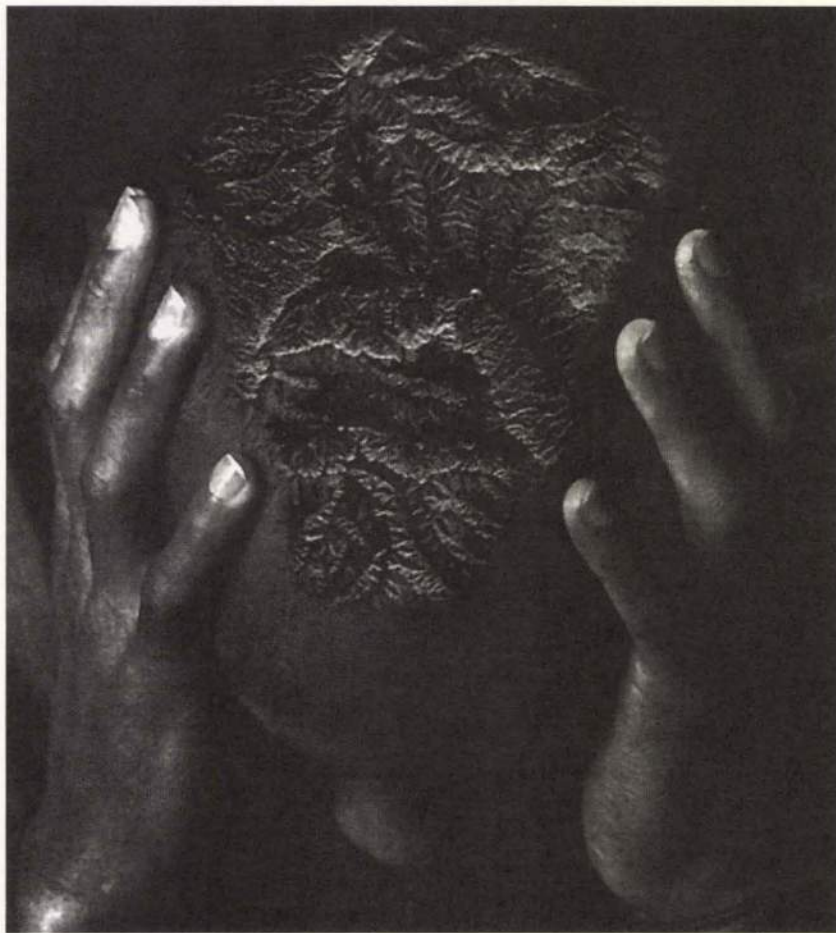
Vandaag de dag worden de meest uitdagende artistieke waarnemingen misschien wel vanuit dit ecologische gezichtsveld geformuleerd. Zijn de *Biosphere* in de afgesloten piramide in Arizona, of de opmerkelijke gezichtspunten die Marvin Minsky formuleert in *Society of Mind*, immers niet ook herkenbaar als artistieke modellen? Ze maken duidelijk dat de kunst net zo goed als de planeet aarde alleen kan overleven in het zich voorbereiden op een 'close encounter'. Ook een begrip als de *Tijdelijke Autonome Zone*, waar de wereld als geheel ondergebracht wordt binnen een beperkte omgeving, speelt hier een rol. In die zin is dit de zoveelste naam voor het eigen terrein dat de kunstenaar claimt en in de ruimte uitzet. Een oude traditie: het Vlaanderen van Jan van Eyck, de ruïneuze romantische *Umwelt* van Hubert Robert, maar ook de Povlakte, die door Antonioni, de Canyons die door John Ford en de *Pont Neuf* die door Leos Carax worden geannexeerd. Paul Bowles gebruikt in *Let It Come Down* de Internationale Zone van de Tanger als zijn werkterrein, zoals Dublin dat voor James Joyce was. Geen kunstenaar die niet naar een bestaande of imaginaire wereld verwijst om zijn persoonlijke metafoor een hechte basis in de werkelijkheid te verschaffen. Herkenbare geografische plekken geven een persoonlijke artistieke sfeer geloofwaardigheid, want het bevat de schijn van een democratisch model. Een hecht plechtanker in de werkelijkheid geeft de vervoering en de vlucht van de goddelijke inspiratie wat meer vastigheid. In het naar de tijdelijke autonome zone vernoemde boek van Hakim Bey (T.A.Z. *The Temporary*

Autonomous Zone) is het de ontologisch anarchistische, poëtisch terroristische variant.

Voor de tentoonstelling *Allocaties*¹ werd een stuk landbouwterrein in Zoetermeer ontgonnen en nodigden de organisatoren vervolgens een achttiental kunstenaars uit voorstellen te doen voor artistieke ingrepen. Zo werd het terrein langzamerhand opgedeeld in een verzameling *niemandsländjes* waar de uiteenlopende bijdragen hun eigen omgeving creëerden. Kleerebezem en zijn collega's hadden het oog niet op de conventioneel werkende kunstenaars laten vallen, maar waren vooral op zoek naar werk waar ecologische informatie boven het esthetische vertoog gaat. Zij verlangden een grote aandacht voor de strijd tegen de uitputting van Moeder Aarde. Zo kwam een tentoonstelling tot stand waarin kunstenaars als Mel Chin, Chen Zhen, Arno van der Mark en Paul Perry uitspraken deden over *environment*, *ecosystemen*, *globalisme* en andere overlevingstactieken.

Hoewel de revolutionaire ideeën van de *land art* van twee decennia geleden allang gesanctioneerd zijn, heeft de hedendaagse kritiek toch als versteend op de ecologische weerklanken van *Allocaties* gereageerd. Dat de conventionele beeldtaal grotendeels vervangen bleek door de sfeer van 'survival kits' was voor velen een grote schok. En dat terwijl de holistische opstelling die een sociale verantwoordelijkheid voor de kunst opeist, binnen het postmoderne discours toch allang een eigen plek gevonden heeft. Maar die wordt kennelijk vanuit de ivoeren toren van de conservatieve esthetiek vooral als een onwelkome indringer gezien. Aanvankelijk laat ook de meest opmerkelijke recensie, die van Dirk Van Weelden in *Kunst en Museumjournaal*², zich zo lezen: als een afwijzing van het getoonde, waarbij hij zover gaat *Allocaties* zelf te negeren en alleen de opmerkelijke onderdelen van de *Floriade* te bespreken. Maar wie zijn verhaal herleest, zal inzien dat Van Weelden eigenlijk heel kien, door een directe toespelings op de kunst te vermijden en alleen enkele aspecten van de land- en tuinbouw tentoonstelling aan te roeren, de nieuwe ecologische trend benadrukt. Japanse bloementuinen, een dynamisch elektronische biotoop, de kunst van het water verplaatsen, tuinarchitectuur en hovenierskunst, het zijn deze standaarduitingen die hij op een rij zet. Alsof hij duidelijk wil maken dat de modieuze ecologische begrippen op eenzelfde manier gevaar lopen clichés te worden als de traditionele categorieën. En dat wie niet in de valkuilen van de hooggestemde verwachtingen van de holistisch bevroegen en de hedendaagse *Gaia* wil vallen, zich er niet teveel blind op moet staren. Het beeld van een door de ecologische stemmingen bepaalde moderne kunst krijgt in Van Weeldens recensie een uitvergroet, weinig optimistisch toekomstperspectief.

Dat is des te opmerkelijker omdat Van Weelden in zijn boek *Mobilhome*, waar hij zijn persoonlijke visie op de ideale gestalte van de kunst formuleert, deel van deze sfeer lijkt uit te maken³. Althans in de roman die handelt over niemandsländjes en eigen ontworpen locaties, speelt de hierboven gesignaleerde tijdelijk autonome zone een belangrijke rol. Juist de plekken waar een individu zijn eigen wereld schept tussen, over en langs de bestaande bebouwing heen, trekken Van Weeldens aandacht. Hoe vol onze wereld ook raakt, hier bestaat geen overbevolking. Iedereen spint op zijn, voor de ander onzichtbare, manier zijn eigen web aan betekenis. Voor de één is het een afgelegen kunstmatig eiland op de Noordzee in de mond van de Theems, voor een ander is het een Museuminsel. *Mobilhome* is in zekere zin een roman over conceptuele temporene artistieke zones. Tegen deze theoretische



MEDIANATIC 7 # 2



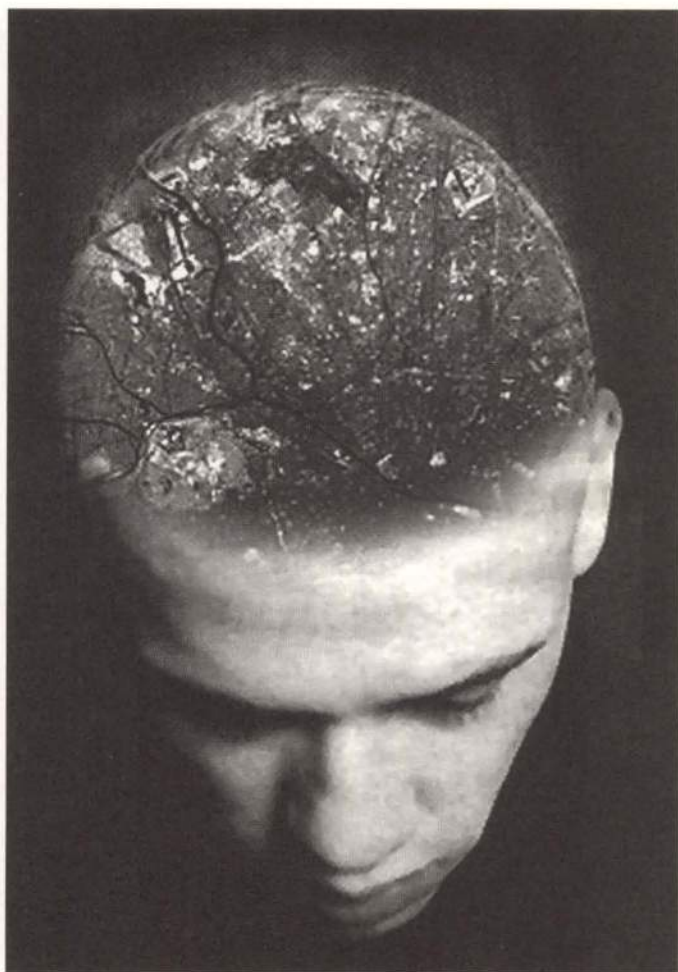
PAGE 139

PAUL GROOT

MEDIAHATIC 7 # 2



PAGINA 140



• background of the *land art* from the sixties and seventies, *Allocations* staged a happening which put a definite end to the periods of abstract innocence or poetic trans-avant-garde.

With *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou defended the image of a retrospective, nostalgic, humanistic world culture, fused together through Frazer and Freud. *Allocations* looks into the future, formulates a starting point intended as the beginning of a futuristic world culture; with visual artists no longer drawing on the data of artistic tradition, but making use of the input from various data bases. No expression of post-modern artistic confusion, but rather a holistically oriented approach, reflecting the conceptual aspirations of the world networks as a matter of course; and yet, at the same time, a clear artistic choice. Indeed, with a future in sight which is hardly predictable or imaginable because of digital developments, the artist will often have to behave like a shaman; a visionary who, with his artistic intuition, will perhaps be able to develop an alternative perspective of the future, in the shadow of the vigorous *Gaia* culture. Thus, an answer to today's artistic challenges can be formulated thanks to a post-ideological philosophy determined by ecological concern and holistic aspirations. *The ecological art explosion* (Robin Cembalest) is under way. In the *Allocations* catalogue, co-organizer Jouke Kleerebezem refers to this as follows:

The story of Ecology, which began in the mid-nineteenth century with Haeckel and his contemporaries and colleagues, not only opens up an intellectual world but is also a window to a real world, and offers an abundance of facts and hypotheses on the communication of man in his environments. These investigations present us with a very extensive and relevant library of cultural models of perception, idealization and ritualization as well as the memory of human experience and related actions based on it.

TEMPORARY AUTONOMOUS ZONES

Today, the most challenging artistic perceptions are perhaps being formulated from this ecological field of vision. Is it not true that the *Biosphere* in the closed pyramid in Arizona, or the remarkable points of view formulated by Marvin Minsky in *Society of Mind*, can also be identified as artistic models? These make it clear that the arts, just as the planet Earth, can only survive by preparing for a 'close encounter'. A conception such as the *Temporary Autonomous Zone*, in which the world as a whole is encompassed in a restricted environment, also plays a role in this. In this sense, this is the umpteenth name for the domain claimed and set out in space by the artist. An old tradition: it includes not only Jan van Eyck's Flanders, Hubert Robert's ruinously romantic *Umwelt*, but also the Plain of the Po, the Canyons and the *Pont Neuf*, annexed by, respectively, Antonioni, John Ford and Leos Carax. In *Let It Come Down*, Paul Bowles uses the Tangier International Zone as his working territory, as James Joyce did with Dublin. There has never been an artist who did not allude to an existing or imaginary world to give his personal metaphor a solid basis in reality. Recognizable geographic spots lend credibility to a personal artistic atmosphere, because they create the appearance of a democratic model. A strong sheet anchor in reality gives more certainty to the rapture and flight of divine inspiration. In Hakim Bey's book, *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*, we find an ontologically anarchistic, poetically terroristic variant.

For the exhibition *Allocations*¹, a piece of farmland near Zoetermeer was cultivated and the organizers then invited eighteen artists to submit proposals for artistic interventions.

Thus, the site was gradually divided into a collection of small *no man's lands*, where the various contributions created their own environments. Jouke Kleerebezem and his colleagues had not been looking for conventionally working artists, but rather for work in which ecological information had priority over aesthetic discourse. They demanded particular attention for the struggle against the exhaustion of Mother Earth. In this way, they created an exhibition at which artists such as Mel Chin, Chen Zhen, Arno van der Mark and Paul Perry could make statements on environment, ecosystems, globalism and other survival strategies.

Although the revolutionary ideas of the *land art* of two decades ago have long been sanctioned, our modern critics still reacted as if turned into stone by *Allocations'* ecological reverberations. That the greater part of the conventional image language turned out to have been replaced by a 'survival kits' atmosphere, came as a great shock to many people; although the holistic view which claims a social responsibility for the arts has long since found its own place within the postmodern debate. But from the ivory tower of conservative aesthetics, this view is apparently regarded mainly as an unwelcome intrusion. At first sight even the most remarkable review, that by Dirk van Weelden in the *Dutch Art and Museum Journal*², may be interpreted in this way: as a rejection of what was being shown, even to the point of ignoring *Allocations* itself and reviewing only the striking parts of the *Floriade* exhibition. But those who read his story a second time will see that Van Weelden, in fact very cleverly, emphasizes the new ecological trend by avoiding a direct allusion to art and entering only into a few aspects of the agricultural and horticultural exhibition. Japanese flower gardens, a dynamic electronic biotope, the art of displacing water, garden architecture and the art of horticulture; these are the standard expressions which he lines up. It is as if he wants to point out that the fashionable ecological conceptions are running the same risk of becoming clichés as the traditional categories; and that those who want to avoid the pitfalls of the great expectations of the holistically inspired and the *Gaia* of the present, had better not become too obsessed by them. In his review, Van Weelden creates an enlarged, not very optimistic future perspective of the image of a modern art determined by ecological moods.

This is even more remarkable because in his book *Mobilhome*, in which he formulates his personal vision on the ideal shape of art, Van Weelden himself appears to be part of this ambience³. At least in the novel, which is about no man's lands and self-designed locations, the above mentioned temporary autonomous zone plays an important role. Precisely the places where an individual creates his own world between, on top of, and alongside the existing buildings, attract Van Weelden's attention. However full our world is becoming, overpopulation does not exist in those places. Everyone weaves his own individual web of meanings, invisible to others. For some it may be a remote artificial island in the North Sea near the mouth of the Thames, for others a Museum island. In a way, *Mobilhome* is a novel on conceptual temporary artistic zones. Against this theoretical background, a few ideas are developed in this book which, even more than the texts in the catalogue, seem to provide *Allocations* with a theoretical foundation. Van Weelden constantly refers to the mind of the visual artist, where thoughts may come up which are not really of this world. A kind of satirical mask is smirking through, but at the same time art is being taken

² Dirk van Weelden, 'Vier Ansichten van de Floriade', in: *Kunst en Museumjournal*, jrg. 4, nr. 1, p. 61-63.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 141

³ Dirk van Weelden *Mobilhome*, De Bezige Bij, Amsterdam 1991.

¹ *Allocations*, an exhibition of art for a natural and artificial environment, was held in the summer of 1992, in Zoetermeer, The Netherlands. catalogue exhibition: *Allocations*, Zoetermeer 1992, 248pp. ill. ISBN 90-800914-2-1

achtergrond worden in dit boek enkele gedachten ontwikkeld die, meer nog dan de teksten in de catalogus, aan *Allocaties* een theoretisch fundament lijken te geven. Voortdurend refereert Van Weelden aan de geest van de beeldend kunstenaar waar dingen gedacht worden die eigenlijk niet van deze wereld zijn. Er grijnst iets van een satirisch masker door, maar tegelijk wordt de kunst uiterst serieus genomen. Want ook al zijn de interessantste kunstenaars vaak de aardigste oplichters, hun gedachten kunnen ons wel degelijk inspireren. *Ik pleitte in het algemeen die middag voor meer aandacht voor niemandslanden, verval en poreuze materialen...* en even verder lezen we dat *...de beste metafoor voor kunst communicatie-, weer- en spionagesatellieten waren, hoe die het luchtledige ingeschoten machines het beeld van onszelf en de plaats waar we ons bevonden binnenstebuiten keerden en zichtbaar en hoorbaar veranderden.* De wereld als een samengebalde entiteit, in de greep en de blik van de hedendaagse communicatiepraktijk! Een dergelijk standpunt benadert de nieuwe kunst niet met een esthetische argumentatie, maar hanteert een no-nonsense visie op de kunst. *Mij waren kunstwerken liever die op een heldere en schijnbaar onweerlegbare manier mijn opvatting, smaak of gevoeligheid weerlegden en daarmee een ander licht wierpen op wat ik dacht te zien, te weten en te kennen. Zonder uiteenzettingen, zonder symboliek.*

BUITENAARDS

De tijdelijke autonome zone als een tijdelijk asiel. Het is een klassieke artistieke topos, het terrein waar voor enige tijd, onder verlicht regime, een bepaalde elite haar activiteiten ongevoerd kan uitoefenen. *Allocaties* is natuurlijk een regelrechte voortzetting van *Field of Dreams* waarbij dit keer een kunstenaar in staat is zijn artistieke dromen te realiseren⁴. Dromen over kunst en verlangen, over beeldende taal en moraal, over massa en de individuele alledaagse praktijk, over het hier en nu en het heelal. We zijn het niemandsland op het spoor, we verkennen de buitenwijken en het mentale terrein van wat in de jaren zestig de repressieve tolerantie werd genoemd. Een terrein van geestelijke, maar ook commerciële vrijheid, van de internationale handels- en de economische belastingvrije industriële zones tot die van de eigen vrijetijdscultuur.

Allocaties als fantasy, waarbij de bloemlezing van essentiële historische land-art-teksten in de catalogus de argumentatie kracht bijzet. *Fantasy*, een zo op het oog alledaagse werkelijkheid die door buitenaardse krachten wordt geregeerd. Het is het gebied dat de conventionele ideeën van de beeldende kunst achter zich laat voor ontvangst van inkomende berichten uit een andere wereld. Hier circuleren nog onbekende artistieke boodschappen en zetten toeval en geheime inspiratie de toon. De criteria van de science-fiction cultuur, van de wereld van de *Close Encounters of the Third Kind* zijn de herkenningpunten; de verlossing komt van Elders, is van de Ander afhankelijk. Een annex van de wereldtentoonstelling van land- en tuinbouw wacht op haar invaders, wacht op de buitenaardse belangstelling, en natuurlijk ook op onze gedachten, interpretaties en ideeën over een nieuwe organisatie van de aardse werkelijkheid. Een invasie van een, zo op het eerste gezicht, opwekkende lichtheid. Een door de hedendaagse Gaia-theorieën en milieutrends bepaalde omgeving, met de satellieten van een moderne vormgeving, tenslotte afgevoerd (en dat kennelijk in meer dan een betekenis van het woord) door die onvermijdelijke trend van de hedendaagse moderne beeldende kunst. Of, positiever, een bevrijding uit de dwangbuis van het actuele denken over de moderne kunst

dankzij de hulp van de Extraterrestrials en die stimulerende sfeer van het Nieuwe Bewustzijn.

Allocaties toont het platform waar de ontvangst van de buitenaardse tekenen zal plaatsvinden. Het grondwerk is er verricht, er staan antennes opgesteld, herkenningsbakens zijn uitgezet, landingsbanen ingericht, alle voorbereidingszaken gemaakt om de communicatie ook werkelijk goed te doen verlopen. In het soms onzekere beeld lijkt een zeker ongeloof tastbaar, een onzekerheid die de uitstraling alleen maar geloofwaardiger maakt. De catalogus heeft, mede door de nostalgisch futuristische sfeer van de fotografische bijdragen, het karakter van een wetenschappelijke uitgave over een al eerder op de aarde gesignaleerde buitenaardse cultuur. De wereld van de plakplaatjesrage uit de encyclopedische jaren vijftig en de stralende contouren van de buitenaardse objecten bepalen de toon, met de aandacht naar de hemel gericht. Want achter de artistieke verhalen wordt een hemelse uitwisseling bedisseld, waarvan in de *Bezoekersgids* de uiteindelijke code ligt verborgen. Hier zijn de artistieke rookgordijnen en de historische ballast, die je het moeilijk maken de *Allocaties* te doorzien, opgeheven. In de herinnering achteraf ligt de sleutel tot de juiste interpretatie. Deze gids toont het werk op locatie, waarbij elke foto één van de mogelijke *encounters* suggereert. Een fotografisch tableau dat beantwoordt aan de gedachte (zoals ook geformuleerd in *Mobilhome*) dat de beste metafoor voor kunst de weer- en communicatiesatellieten zijn.

Het is de gewoonte bij wereldtentoonstellingen artefacten, die de stand van zaken in de wetenschap weerspiegelen, met satellieten mee diep het heelal in te sturen of ze in te meten worden zodat ze pas ergens ver in de volgende eeuw zullen worden opgegraven. *Allocaties* doet het omgekeerde: dit is een tijdelijke landingsplek voor buitenaardse bewegingen, voor bezoekende toestellen van een andere planeet. Metaforen voor een intelligente inspiratie. De *allocaties* zijn een verzameling vrije zones in één enkele, koesterende zone, tijdelijk van karakter, met het voornaamste uitzicht naar boven. Het zijn ogenblikken van afwachten, het zijn de antennes die uit de ruimte hun boodschappen opvangen en er mee aan het werk gaan.

Meer nog dan in de werkelijkheid, geeft de fotografische impressie in de *Bezoekersgids* een indruk van de ware aard van het getoonde. We vinden er alles in terug wat je kunt verwachten bij de mogelijke ontvangst van buitenaardse gasten, in de traditie van Montezuma die de Spaanse soldaten als goden ontving. Let eens op als je de gids doorbladert. Het is niet moeilijk een samenhangende interpretatie aan de verschillende bijdragen te geven: van de opengestelde wachtkamers van Jan Van Grunsven tot de voedseloffers van Piero Gilardi en de spiegelingen van verleidingen van Q.S. Serafijn; van de zichtbare herkenningsstekens voor de invaders van Peter Fend, Mierle Laderman Ukeles, Joke Robaard of Matt Mullican tot aan de herinneringen aan een vorige invasie van Ian Hamilton Finlay; van de beelden van de coördinerende optische instrumenten van Fortuyn/O'Brien tot aan de landingsaanwijzingen van Mel Chin, IFF en Marinus Boezem; van uiteenlopende elementaire relativiteitsaanwijzingen als die van Vito Acconci tot aan de overlevingsuitrustingen van Ashley Bickerton en Chen Zhen; en van de tekenen van een symbolische orde en de navigatieinstrumenten van Fastwürms en Dennis Adams tot aan de totems van kano's en de vinviskaak van Paul Perry: overall vinden we bijna letterlijke aanwijzingen voor een mogelijke communicatie met buitenaardse beschavingen.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 142

⁴ We kennen die zones overall. In *Field of Dreams* bijvoorbeeld, een film met Kevin Costner, die handelt over een ex-hippy die contact maakt met een sportman uit een nabij verleden. Samen met andere allang overleden sporthelden maken zij van een maisveld een honkbalveld en wordt er een voortdurende reis naar het verleden mogelijk gemaakt. Zo kan Costner met de hulp van *Shoelless Joe Jackson* zijn eigen, nooit verwerkte relatie met zijn vader beter begrijpen. Een tijdelijke autonome zone van een banale soort. Je houdt er je ogen niet bij droog.

• extremely seriously. Because while the most interesting artists certainly make the nicest swindlers, their thoughts can definitely inspire us. *That afternoon I was pleading in general for more attention for no man's lands, decline and porous materials...* and a bit further on we read that *...the best metaphor for art was communication, weather and espionage satellites, how these machines launched into outer space turned our image of ourselves and the place where we were inside-out and changed it visibly and audibly.* The world as a compressed entity, in the grip and under the watchful eye of the contemporary communications practice! Such a point of view does not approach the new arts with aesthetical argumentation, but rather implements a no-nonsense vision of the arts. *I would prefer works of art which, in a clear and seemingly irrefutable way, refuted my view, taste or sensitivities and thus shed a different light on what I thought I saw, knew and understood. Without explanation, without symbolism.*

EXTRATERRESTRIAL

The temporary autonomous zone as a temporary shelter. It is a classical artistic topos, the site where a certain elite can spend some time to conduct its activities undisturbed, under an enlightened regime. Of course *Allocations* is a direct continuation of *Field of Dreams*, this time with an artist being able to realize his artistic dreams⁴. Dreams about art and longing, about evocative language and morality, about the masses and the individual everyday practice, about the here and now and the universe. We are on the track of the no man's land, we are exploring the outskirts and the mental domain of what was called repressive tolerance in the sixties. A domain, not only of mental, but also of commercial freedom, from the international trade zones and the economic tax-free industrial zones to those of the individual leisure culture.

Allocations as a fantasy, with the miscellany of essential historical land-art texts in the catalogue lending force to the argumentation. *Fantasy*, at face value a commonplace reality, but ruled by extraterrestrial forces. It is the area which leaves the conventional ideas of the visual arts behind in exchange for incoming messages from a different world. Here, still unknown artistic messages circulate and chance and secret inspiration set the tone. The criteria of science-fiction culture, of the world of *Close Encounters of the Third Kind*, are the points of recognition; the deliverance comes from Elsewhere, depends on the Other. An annexe of the world exhibition of agriculture and horticulture is waiting for its invaders, for extraterrestrial attention, and of course for our thoughts too, our interpretations and ideas on a new organization of Earthly reality. An invasion of, at first sight, stimulating lightness. This is an environment determined by modern Gaia theories and environmental trends, with the satellites of modern design, eventually finished (and that apparently in more than one sense of the word) by that inevitable trend of contemporary modern visual arts. Or, more positively, a release from the straitjacket of present-day thinking about modern art, thanks to the help of the Extraterrestrials and the stimulating atmosphere of the New Consciousness.

.....► Het is de symbolische uitdrukking van een tot een elementair beeld teruggebrachte science fiction. Wat virtual reality, organische computers, hersengolf-interfaces en kunstmatige intelligentie aan invloed op onze kunstopvattingen zullen hebben, zien we hier als in één enkele metafoor gerealiseerd.

Allocations shows the platform where the reception of the extraterrestrial signs will take place. The groundwork has been done; there are aeriels, beacons and runways; every preparation has been made to ensure that the communication will actually run smoothly. In the sometimes uncertain image, a certain disbelief seems tangible, an insecurity which only creates a more credible aura. Due also to the nostalgically futuristic atmosphere of the photographic contributions, the catalogue has all the characteristics of a scientific publication on an extraterrestrial culture previously observed on Earth. The world of the sticker-craze from the encyclopaedic fifties and the shining contours of the extraterrestrial objects set the tone, with the attention focused on the sky. Because, behind the artistic stories, a heavenly exchange is being arranged, and the ultimate code lies hidden in the *Visitors' Guide*. The artistic smoke screens and the historical ballast hampering a clear perception of *Allocations* have been neutralized in this booklet. Later recollection holds the key to the right interpretation. This guide shows the work on location, and each photo suggests one of the possible encounters; a photographic tableau corresponding with the idea (as also formulated in *Mobilhome*) that the best metaphor for art is the weather and communication satellites.

It is a custom at world exhibitions to launch artefacts reflecting the state-of-the-art in science far out into the universe in satellites, or to incarcerate them, only to be dug out someday far into the next century. *Allocations* does precisely the opposite: this is a temporary landing place for extraterrestrial movements, for visiting spacecraft from another planet. Metaphors for intelligent inspiration. The allocations are a collection of free zones within a single, protective, zone, of a temporary nature, with the main view directed upwards. These are moments of waiting, it is the aeriels that will pick up their messages from space and get to work on them.

Even more than in reality, this photographic impression gives a clue to the true nature of what is being shown. It incorporates everything you could expect at a possible reception of extraterrestrial guests, in the tradition of Montezuma welcoming the Spanish soldiers as if they were gods. Give it some attention when you are glancing through the guide. It is not difficult to come up with a coherent interpretation of the various contributions: from Jan van Grunsven's public waiting rooms to Piero Gilardi's food offerings and Q.S. Serafijn's reflections of temptations; from the visible signs for the invaders by Peter Fend, Mierle Laderman Ukeles, Joke Robaard or Matt Mullican to the memories of a previous invasion by Ian Hamilton Finlay; from the images of coordinating optical instruments by Fortuyn/O'Brien to the landing signals by Mel Chin, IFF and Marinus Boezem; from diverse elementary relativity indicators such as, for example, Vito Acconci's, to the survival kits by Ashley Bickerton and Chen Zhen; and from the signs of a symbolic order and the navigation instruments by Fastwürms and Dennis Adams to the totems from canoes and the finback jaw by Paul Perry: everywhere we almost literally find indications for possible communication with extraterrestrial civilizations.

This is the symbolic expression of a science fiction reduced to an elementary image. What influence virtual reality, organic computers, brain-wave interfaces and artificial intelligence will have on our views on art is found here, realized as in a single metaphor. translation OLIVIER/WYLLIE

⁴ We find these zones everywhere. *Field of Dreams*, a film with Kevin Costner, is about an ex-hippy who makes contact with a sportsman from the nearby past. Together with other long-dead sports heroes, they turn a corn field into a baseball field which enables them to make a continuous journey to the past. Thus, *Shoeless Joe Jackson* helps Costner gain a better insight into his own, never accepted, relationship with his father. This is a temporary autonomous zone of the trivial kind. It moves you to tears.

MEDIAANATIC 7 # 2



PAGE 143

Die Kunst hat ihre Geschichte und insofern ihre Zeit.

Es ist jedoch noch etwas anderes,
Vulkanisches in ihr verborgen, ein Urstoff,
der unter der Gestaltung wirkt.

ERNST JÜNGER

DRUGS ALS MEDIA

Zodra de paddestoelen beginnen te spreken, betreden we het domein van de ware kennis: *I am old, fifty times older than thought in your species, and I come from the stars*. We vragen aan de paddestoel hoe hij hier op aarde is gekomen, maar dat wil hij niet zeggen: *If I showed you the flying saucer for five minutes, you would figure out how it works*. Waarom bent U eigenlijk een paddestoel? *Listen, if you're a mushroom, you live cheap; besides, this was a very nice neighbourhood until the monkeys got out of control*. ¶ De plantaardige drugs zijn teleports die toegang verschaffen tot de parallele wereld. Ook maken ze de immateriële data zichtbaar. We zien de woorden van de mond naar het oor vliegen. Maar bevatten drugs nu zelf de informatieclusters of zijn ze slechts kanalen waardoor inzicht van elders doorkomt? Dat McLuhan een drug-user was blijkt uit zijn stelling dat de medium de message is, en dat terwijl hij geen plantaardige middelen tot zich nam. De sixties generatie moest wel aannemen dat McLuhans lichaam zelf LSD aanmaakte. Een vreemd element van de mediagoeroe was dat zijn trips in aforismevorm verschenen, terwijl de modale gebruiker, zonder het niveau van de belezen kamergeleerde te bereiken, alleen beelden doorkreeg waarin het informatiegehalte per synaps tot riskante hoogten steeg. De democratisering van het totale inzicht leidde uiteindelijk wel tot een nieuwe beeldsthetiek, maar nauwelijks tot wereldteksten die de lezer in het drugsuniversum trekken. ¶ De kennis over goden, gouden tijden, buitenaardsen, kleine mannetjes, de oerhorde en het wereldkomplot is thans algeheel beschikbaar, maar blijkt in de praktijk nauwelijks bruikbaar. Hooguit weerhoudt ze ons van handelen en voert ze ons tot geslaagde successtakingen. *Men staat voor rijken, onbenoembaar, waarin geen overwinningen te behalen vallen*. (Benn) De drugsconsumptie blijft steken bij toeristische uitstapjes naar het laatste paradijs en is zo per definitie entertainment. Je was er gewoon even van tussen. De speelruimte die de verdovende drugs bieden is die van de dosering: nemen we heroïsche doses of blijven we weekendgebruikers? Zoals ieder medium een massa creëert, hebben ook de drugs hun wereldmarkt veroverd. Geen creatie zonder recreatie. Heb je genoeg speling in je agenda en je portemonnee, dan kan de eigen saaie omgeving opeens een verrassende suspense krijgen. ¶ Drugs verdraaien en intensiveren de lokale ervaring en dragen zo bij tot het accepteren van de wereld zoals hij is. Alles klopt en de Ander is wel okay. Het vermogen van boek en film om in een avond tijd een hele serie losse details in een zinvolle samenhang te brengen, kan ook op plantaardige wijze worden bereikt. Zo kan de stadswandeling een videoclip worden, het carnaval van Rio, een Vlaamse primitief, een fotoalbum van Robert Frank, een Godard met onafhankelijke geluid- en beeldband, de visuele versie van Soft Machine of eindigen in een ontmoeting met de zombie. Ook hier is de goede afloop een vraag van de juiste dosering.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 144

MEDIA ALS DRUGS

De televisie kent een merkwaardige oorsprongsmythe. Als de CIA begin jaren vijftig zich geconfronteerd ziet met de vraag wat de naoorlogse massadrug moet worden, aarzelt ze tussen LSD en TV. De beheersmogelijkheden die men aanvankelijk in de psychedelica ontdekte, bleken na een aantal jaren ongewenste bijwerkingen te hebben. De proefpersonen ontwikkelden een kosmisch bewustzijn dat zonder maatschappelijke ordening en carrièredrang kon. Daarop besloot men de tegenvallende bewustzijnsmanipulatie van de TV op te krikken door de toestellen en programma's massaal te verbreiden. Het afstompend vermogen van het nieuwe medium kon alleen effectief zijn door een radicale kolonisatie van de vrije tijd. Het beeldenaanbod van TV is beter te controleren dan de soevereine fantasma's van de trip. De bijwerking van TV zijn nauwelijks meetbaar. Nog slechts een handjevol beschavingsmelancholici geloof in het bestaan van televisieverslaving. De rest accepteert de reëel bestaande fascinatie en het democratiserende effect van de electronic drug. ¶ Alleen bij de introductie van nieuwe media treedt een hallucinerend effect op. Denk aan de eerste fietstocht met de walkman op of de kennismaking met cyberspace. Het milde roeseffect van de informatie-overload ('kicks for nix') verdwijnt zodra de gebruiker leert om 95% af te voeren naar het subliminale niveau. In de twee minuten van de trailer zit genoeg info om de hele speelfilm uit af te leiden. Ook de panische montage van de videoclip bevat de 5% die nodig is voor een sluitend verhaal. Het wordt pas spannend wanneer alleen de overbodige 95% als essentieel wordt gepresenteerd en de 5% betekenis nooit in beeld komt, zoals in het geval van *Twin Peaks*. De TV behoudt onverminderd zijn verlichtende werking: het blijft jaar op jaar prettig dobberen op een informatiezee die niets te maken heeft met het eigen bestaan. TV moet ons op een toeristische wijze blijven aanspreken: 95% bullshit met de belofte dat ooit ergens de ware 5% op het scherm zal komen. De zappende multimedia-users zijn gedreven door hun obsessie de beslissende momenten mee te maken. In de tussentijd zwemmen ze vrolijk door en accepteren de verdoving.

DRUGS AS MEDIA

• As soon as the toadstools begin to speak, we enter the domain of true knowledge: *I am old, 50 times older than thought in your species, and I come from the stars.* We ask the toadstool how it came to Earth, but it does not want to tell us: *If I showed you the flying saucer for five minutes, you would figure out how it works.* Why are you a toadstool, actually? *Listen, if you're a mushroom, you live cheap; besides, this was a very nice neighborhood until the monkeys got out of control.* ¶ Drugs of vegetable origin are teleports that give access to the parallel world. The also make immaterial data visible. We see words fly from the mouth to the ear. But do the drugs themselves contain the information clusters or are they only channels for insights that originate somewhere else? ¶ That McLuhan was a drug user is apparent from his claim that the medium is the message, while he did not even use plant drugs. The sixties generation was forced to conclude that McLuhan's body made its own LSD. A strange thing about the media guru was that his trips appeared in the form of aphorisms, while the modal user, without attaining the level of this erudite, scholarly recluse, only received images in which the information content per synapse reached dangerous levels. The democratisation of total insight did ultimately result in a new aesthetics of the image, but almost never in texts that draw the reader into the universe of drugs. ¶ Knowledge of gods, golden eras, aliens, little green men, the proto-horde and global conspiracy is now generally available, but has turned out to be hardly usable in practice. At best, it stops us from acting and leads us to successful success-strikes. *We are on the verge of kingdoms, unnameable, where no victory is to be had* (Benn). ¶ Drug consumption goes no further than tourist trips to the most recent paradise and is thus entertainment by definition. Just getting away from it all for a bit. Variation in narcotics is to be found in the dosage: do we take heroic doses or do we remain weekend users? Every medium creates a mass, and drugs, too, have conquered a world market of their own. No creation without recreation. If there is room in your pocket calendar and your bank account, then those same old boring surroundings can suddenly become astonishingly suspenseful. ¶ Drugs deform and intensify local experience and thus contribute to the acceptance of the world as it is. Everything is in order and the other is Okay. The capacity of books and films to create coherence among a mass of unconnected details can be achieved through vegetable means, too. A walk around town can become a music video, the carnival at Rio, a Flemish primitive painting, a Robert Frank photo album, a Godard film with non-corresponding soundtrack and image, the visual version of *Soft Machine* or end with a meeting with the zombie. Here, too, a happy ending is a question of proper
d o s a g e .

MEDIANATIC 7 # 2

MEDIA & DRUGS

Het nuchter kennismaken van de mediaboedschap resulteert al ras in een uitzonderingstoestand. Om dat te

voorkomen zijn de koffie bij het nieuws en de pilsjes bij de hoofdfilm geïntro-
duceerd. De gevulde asbakken worden aan het eind van de avond geleegd. Toch is
de benevelde toestand van de recipiënt een taboe-onderwerp in de mediakritiek.

Filmrecensenten worden onpasselijk bij de gedachte dat het bioscooppubliek over het algemeen
stoned en dronken is. De aangeschoten interpretatie schijnt een belediging voor het kunstwerk te zijn.

Het drugs- en seksgenot mag alleen op het doek te zien zijn. De westerse civilisatie schrijft voor dat de af-
stand tussen werk en waardering in acht wordt genomen. Het wordt niet geaccepteerd dat de sociale bagage
met het kaartje wordt ingeleverd en dat men niet langer vanuit een theoretisch kader kijkt, maar in het kader van
de film zelf stapt. De dreigende overdeterminatie door de geconsumeerde middelen frustreert de cultuuroverdracht. Je
mag wel een origineel verhaal in de film lezen, maar niet de beelden misbruiken om een eigen reis te maken. Nu je met
verhoogd bewustzijn de film in één keer helemaal kunt doorgronden, wordt het sociale ritueel van het napraten voor lul
gezet. Het enige vermaak dat zo nog rest is wat te slikken, te snuiven of te roken en op zoek te gaan naar de volgende kick.

¶ De gedroegerde data-aanmaak daarentegen is bon usage. Onder muzikanten is de tijd tussen drugsgebruik en opkomst
nauwkeurig vastgesteld en de zaal maakt daar dankbaar van gebruik om het eigen drugsniveau aan te passen aan de ge-
luidssterkte. De cocktails die softwareschrijvers tot zich nemen is door de computerindustrie geaccepteerd, evenals de trips die
de geldmarkten zo winstgevend maken. Amerikaanse kunstenaars gaan prat op hun A-dealer, terwijl beginners op dubie-
uze straathandelaren zijn aangewezen. Voor geoevende lezers is het drugsgehalte van hun auteurs feilloos te traceren. Niet
het schrijven over drugs of het filmen van de daad is interessant, maar het writing on drugs van een Ronell, het stoned
shot van Lynch, het koffie-oeuvre van Benn, de hasj-openbaring van Madame Blavatsky, het bourgogne-denken van
Adrien Turel, Baudrillard's sigarettenhype, cokepaintings van Scholte, xtc-art à la Perry, de ganja-songs van Bob Marley,
het speedy tempo van de punk, de marihuana-dialogen van Robert Altman tot en met de High Politics van Clinton
en Gore. ¶ Drugs en media zijn gelijkwaardige partners. Zolang de computer nog niet rechtstreeks is aangesloten
op de hersenen (en daarmee op het scheppingsproces), zijn er vertragende en versnellende drugs nodig om
het hoofd koel te houden temidden van de onvoorstelbare hoeveelheden data-interacties die ten gronds-
lag liggen aan de productie van kunstmatige werkelijkheden. Drugs kunnen worden gebruikt als meta-
media om de technische media naar eigen hand te zetten. Ontbreken ze, dan is het punt van on-
draaglijkheid snel bereikt. Drugs maken communicatie met (buiten-)jaardse intelligenties
mogelijk. Maar tegelijk maken ze van de eigen zenuwbanen technische media die
met dezelfde snelheid functioneren als de buiten-lichamelijke apparatuur.

Nu dataopwekking zonder drugs ondenkbaar is geworden, is
het tijd de drugs zelf aan het woord te laten. Toon
de coke van windows.



PAGE 145

MEDIA AS DRUGS

• The creation myth of television is a curious one. When the CIA was confronted in the fifties with the question of what was to become the post-war drug of the masses, it hesitated between LSD and TV. ¶ The possibilities for control originally found in psychedelic drugs turned out to have undesired side-effects after several years. The subjects developed cosmic awareness that could get along quite nicely without social structure or ambition. ¶ Then the decision was taken to increase the TV's disappointing capacity for consciousness manipulation by large-scale expansion of TV sets and programs. The dulling capacity of the new medium could only be made effective by a radical colonisation of leisure time. The images offered by TV are easier to control than the sovereign phantasms of the drug trip. TV's side effects are barely measurable. Only a handful of civilisation-bewailers remain who believe in such a thing as 'TV addiction'. The rest accept the existing fascination and the democratising effect of the electronic drug. ¶ Only when a new drug is introduced does it have an hallucinogenic effect. Think of your first bike ride with a walkman on, or first acquaintance with cyberspace. The mild intoxication of information-overload ('kicks for nix') disappears as soon as the user learns to drain off 95% of it to the subliminal level. The information in a two-minute long trailer is sufficient to deduce the entire feature film. The hysterical montage of a music video contains the 5% necessary for a coherent story. Suspense is only created when the superfluous 95% is presented as essential and the meaningful 5% never shown, as in *Twin Peaks*. ¶ TV continues to exert its enlightening influence undiminished: year after year it bobs up and down in a sea of information that has nothing to do with its own existence. TV must continue to appeal to us in a 'touristic' fashion: 95% bullshit, with the promise that the other 5% will someday come. Zapping multi-media users are compelled by their obsession not to miss the crucial moments. In the meantime, they swim on merrily, accepting the stupefaction.

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGINA 146

MEDIA AND DRUGS

• Sober perusal of the media message quickly results in a state of emergency. To prevent this, coffee with the news and beer with the main feature were introduced. The overflowing ashtrays are emptied at the end of the evening. ¶ Yet the foggy state of the recipient is a forbidden subject in media criticism. Film critics become nauseous at the thought that the movie house audience is generally drunk and stoned. The tipsy interpretation appears to be an insult to the work of art. Drug and sex pleasure must be confined to the screen. Western civilisation holds that the distance between the work and its appreciation must be respected. It is not acceptable to hand in one's social baggage with one's ticket and to watch the film not from within a social framework, but to step into the framework of the film itself. ¶ The impending overdetermination by consumed drugs frustrates the transmission of culture. You may read an original story into the film, but not misuse the images to make a journey of your own. With heightened awareness, you can understand the film in a single instant; the social ritual of talking afterwards is made to look the ass. The only entertainment that remains is to sniff, smoke or swallow something and go off in search of the next kick. ¶ However, drugged data-creation is *bon usage*. Musicians have carefully adjusted the interval between drug-use and going on stage and the audience makes grateful use of this to adapt its own drug level to that of the volume. The computer industry accepts the cocktails consumed by software writers, like the trips that make the money markets so profitable. American artists pride themselves in their A-dealer, while novices must rely on street dealers. Practiced readers can flawlessly trace the drug content of their authors. It is not writing about drugs or filming the deed that is interesting; it is Ronell's writing on drugs, Lynch's stoned shots, Benn's coffee oeuvre, Madame Blavatsky's hashish revelations, Adrien Turel's bourgogne philosophy, Baudrillard's cigarette hype, Scholte's coke paintings, xTC art à la Perry, Bob Marley's ganja songs, punk's speedy tempo, Robert Altman's marihuana dialogues up to and including Clinton and Gore's High Politics. ¶ Drugs and media are equal partners. Until the computer is directly connected to the brain (and thus to the creative process), accelerating and decelerating drugs will be necessary to keep a cool head amidst the inconceivable masses of data interactions that underlie the production of artificial realities. Drugs can be used as meta-media to turn the technical media to one's own advantage. Without them, the limit of toleration is quickly attained. Drugs allow one to communicate with (non-) earthly intelligences. But they simultaneously turn one's own nerves into technical media that function at the same rate as extra-corporeal equipment. Now that data creation has become inconceivable without drugs, it is time that drugs had their say. Bring on the coke of

EXCREMENTAL

EXCREMENTAL TV
SACRIFICIAL TV
DISCIPLINARY TV
SURVEILLANCE-TV
CRASH-TV

Wij leven tegenwoordig in het tijdperk van de excrementele tv. Niet langer tv onder het oude sociologische teken van de accumulatie, waarin de tv-esthetiek coherent kon worden gescheiden in strategie (officiële cultuur) en tactiek (marginale cultuur), maar tv die al onder de Bataillaanse (excrementele) logica van desaccumulatie, zelfopheffing en zelfexterminisme is komen te staan.

- We live today in the age of excremental tv. No longer tv under the old sociological sign of accumulation with its coherent division of tv-aesthetics into strategy (official culture) and tactics (outlaw culture), but tv as already having come under the Bataillean (excremental) logic of dis-accumulation, self cancellation and self-extermism.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 147



tv, daarom, als een afvalverwerkingssysteem: een onbepaald opslaan van dode beelden en dode geluiden, die ons dreigen te verslikken met hun inertie en ten behoeve waarvan het mediaschap nu functioneert als een enorme esthetische machinerie voor het beheer van de beeldontlastingsverwerking en voor de recycling van afvalproducten, en dan met name van televisiesubjecten, die worden uitgescheiden door de excrementele tv.

Daarvan afgeleid, vier anale stromen in de beeldontlasting van de excrementele tv: offer, discipline, bewaking en crash.

OFFER-TV

Offer-tv is tv die exact zo functioneert als Nietzsche heeft voorspeld in de profetische stellingen uit *Over de Genealogie van de Moraal*. In het tijdperk van de virtualisering van alle vlees, functioneert tv als de centrale televisuele plek voor de ontlading van het ressentiment op de openbare toestand. Soms door het slachtofferen van het als zondebok aangewezen televisie-ik, wanneer kijkers zichzelf presenteren als grap (*America's Funniest Videos*) voor de consumptie door het mediaschap, wat nog extatischer wordt door het gebruik van de camcorder voor doeleinden als zelfontkenning en zelfvernederings. En op andere momenten door het slachtofferen van als zondebok

aangewezen zwakkere minderheden (Afrikaanse Amerikanen, armen, flikkers), wanneer tv langzaam overgaat in een offertableau dat het slachtoffer van de dag aanwijst en de voorwaarden dicteert waaronder het geofferd wordt. Zo functioneren tv-shows als cbs' *48 Hours* en *Cops*, waarin eindeloos wordt getoond hoe Afrikaanse Amerikanen worden achtervolgd en gearresteerd op basis van de opiumwet, als een bron van grootschalige psychologische ontlading van alle angsten en onrust voor de omringende blanke buitenwijk-bevolking, die avond na avond de trauma's en fantasieën van de tv-veiligheidsstaat herbeleeft. Bij slachtoffer-tv wordt de morele coherentie van de heersende meerderheid in een liberale cultuur gegarandeerd, doordat het mechanisme om zondebokken aan te wijzen functioneert op televisieniveau: het uitpikken van een puur toevallige reeks slachtoffers, hen onmiddellijk tot demonen uitroepen en voor het oog van de camera als offer straffen. tv, niet langer als dialoog tussen eliten en de zwijgende meerderheid, maar als een diep libidinale machinerie, die ascetische priesters (tv-presentatoren) en de zwijgende meerderheid van de bevolking — passieve nihilisten — verbindt in een tooneel van offergeweld.

DISCIPLINERINGS-TV

In het tijdperk van het liberale fascisme, met zijn globalisering van de taal van het technische willen, functioneert tv thans als een medium om de disciplinaire staat te intensiveren, het punt waarop de staat macht naar buiten projecteert in het bewustzijn van zijn getelevisualiseerde onderdanen. Niet zozeer tv die functioneert volgens de disciplineringscodes die zo welsprekend zijn betheoretiseerd door Paul Virilio, waarin tv zou werken als een oorlogsmachine met een drievoudige logica van strategie, tactiek en logistiek, maar disciplinerings-tv in het tijdperk van een excrementele cultuur die helemaal gewijd is aan verdwijningen: een negatiefland vol fractale subjecten, gerecombineerde lichamen en geheugenmontages, waarin de esthetische machinerie vooral functioneert om de consensus ten opzichte van de dynamische taal van het technologische willen te garanderen. En niet alleen van het visioen van een technologie van de vrijheid, maar nu van een verbeterde versie van tv als een genezingsproces met levenbrengende krachten: een universeel en homogeen therapeutisch televisueel proces dat opereert volgens dit medische model: het scannen van het televisielichaam op virale infecties (ochtendnieuws met zijn catastrofe-theorema's en crisis-beladen taal), sociale therapieën voor de vervreemde televisiesubjecten

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 148



• tv therefore, as a waste management system: an indeterminate stockpiling of dead images and dead sounds that threaten to suffocate us with their inertness, and on behalf of which the mediascape now functions as a vast aesthetic machinery for managing the discharge of image effluents and for recycling all the waste products, televisual subjects most of all, produced by excremental tv.

So then, four anal flows in the image-discharge of excremental tv: Sacrifice, discipline, surveillance, and crash.

SACRIFICIAL TV

Sacrificial tv is tv functioning just as Nietzsche predicted in the prophetic theses of *On the Genealogy of Morals*. In the age of the virtualization of the flesh, tv functions as the key televisual site for discharge of resentment onto the public situation. Sometimes the sacrificial scapegoating of the televisual self as viewers deliver themselves up as a joke (*America's Funniest Videos*) for consumption by the mediascape, made all the more delirious by the use of the camcorder for purposes of self-abnegation and self-humiliation.

At other times, the sacrificial scapegoating of vulnerable minorities (African-Americans, the poor, Queer Nation) as tv dissolves into a sacrificial tableau, naming the victim of the day and dictating the terms of the sacrifice. Consequently tv shows like cbs' *48 Hours* and *Cops*, with their incessant scenes of African-Americans being hunted down and arrested for drug offences, are a source of massive psychological discharge of all the anxieties and fears by the surrounding white suburban population, as it relives nightly traumas and fantasies of the tv security state. In sacrificial tv the moral coherency of the ruling majority in liberal culture is assured by the televisual functioning of the scapegoating-mechanism, with its nomination of a purely accidental range of victims, their instant demonization, and their televised sacrificial punishment. No longer tv as a discourse between elites and the silent majority, but as a deeply libidinal machinery linking ascetic priests (tv anchors) and the majoritarian population of passive nihilists into a scene of sacrificial violence.

DISCIPLINARY TV

In the age of liberal fascism with its globalization of the language of technical willing, tv functions as a medium for intensifying the disciplinary state, that point where

the state projects power outwards into the consciousness of its televisual subjects. Not so much tv operating according to the disciplinary codes, theorised so eloquently by Paul Virilio, where tv would act as a war machine with its threefold logic of strategy, tactics and logistics, but disciplinary tv in the age of excremental culture as all about disappearances: a negativeland of fractal subjects, recombinant bodies and memory splices, where the aesthetic machinery functions most of all to assure consent to the dynamic language of technical willing. Not just to the vision of a technology of freedom, but now to an improved vision of tv as a healing process with life-giving powers: a universal and homogenous therapeutic televisual process that operates according to the following medical model: scanning of the televisual body for viral infections (morning news with its catastrophe theorems and crisis-ridden language), social therapeutics for the alienated televisual subjects (the afternoon talk — shows like Oprah and Donahue), and chloroforming of the recombinant body before it is discharged into

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 149



(praatprogramma's op de middag, zoals Oprah Winfrey en Donahue), en het chloroformeren van het gerecombineerde lichaam voordat het wordt afgevoerd naar zijn slaaptoestand (de praatprogramma's 's nachts, Jay Leno, David Letterman enz.). Een disciplinerende machinerie waarin technologie spreekt in naam van het levende en niet van het dode, volgens het model van sociale therapieën en niet van het bloed, en waarin de centrale ideologie bestaat uit verleiding en niet uit dwang.

BEWAKINGS-TV

Bewakings-tv is de wereld van de camcorder waarin Marx' 'priester' eindelijk in het televisiesubject terecht komt als een kankertumor, en iedereen zijn eigen bewakingscamera wordt. Soms ook bewaking van een 'Ander', wanneer de camcorder het voorheen onzichtbare domein van de feitelijke operaties van de macht voor het voetlicht haalt. Denk bijvoorbeeld aan hoe de wereld getuige was van het in elkaar slaan van Rodney King, met de dubbele boodschap van (expliciet) politiegeweld en een (impliciet) herhaalde televisie-waarschuwing aan Afrikaanse Amerikanen dat ze alle redenen hebben om bang te zijn voor confrontaties met de veiligheidsstaat. Maar soms ook bewaking van voorheen niet-gedocumenteerde domeinen van het 'zelf', wanneer de camcorder inzoomt op de catastrofale zone van het excrementele

gezin: kijk naar Johnny's eerste verjaardag, Johnny's eerste masturbatie, Johnny's eerste zindelijkheidstraining. Hier is de camcorder het televisuele medium bij uitstek van de excrementele cultuur. Geen documentalisme (hoewel dat ook), maar een werkelijk, viraal wapen in de oedipale strijd, het punt waarop de ongelukkige eenheid van Pappie-Mammie-ik omslaat in een bewaakte zone voor toekomstige bestraffingen: mammie's camcorder dringt binnen in de privacy van haar kinderen en pappie slaat televisiebeelden op om later zijn kinderen belachelijk te kunnen maken.

Bij bewakings-tv verlaat de optische macht van de camera eindelijk de statische, gecentraliseerde regio van de tv-studio om iets stromends, polymorfs en immens populairs te worden. De camcorder dus, als het nieuwste lid van de televisiefamilie. Iedere Mammie een archivaris van het bewegende beeld van de familiegeschiedenis. Iedere Pappie een potentiële filmregisseur die het script van het familieverhaal monteert en hermonteert, met zijn jump cuts, montagetekniken en Godardiaanse omkeringen. En zelfs kleine ik, niet-gediplomeerd acteur in de zich ontvouwende lo-

gistic van de waarneming waarin het excrementele gezin dolgelukkig is verdwenen.

Paniefamilies, daarom, waarin de wil om het familieleven visueel te registreren in directe relatie staat tot de ineenstorting van de unitaire gezinsverhoudingen. Wanneer het gezin oplost in een shot onder de gordel van het televisieleven, is het filmdoek eindelijk vloeibaar geworden en dringt het het eigenlijke lichaam binnen. Het leven wordt een eeuwigdurend tv-spelprogramma, een optische trompel'oeil, een volmaakte scène van cinematografische ontwerkelijking met 1000 uur camcorder-kindertijderinneringen, waarvan eindeloos dode beelden zijn opgeslagen waar niemand ooit naar zal kijken omdat ze in werkelijkheid over het uitwissen van de ervaring en het extermineren van het geheugen gaan.

En de toekomst van de kinderen van de camcordergeneratie? Die televisiegeneratie waarvan gezegd kan worden: *This is your Life! Or is it?* Misschien verschijnt er voor hen een nieuwe technologische vooruitgang in het tijdperk van de digitale tv op de markt: de video-interceptor, een nieuwe technologie om digitaal met al het afval van de familieherinneringen geheel nieuwe sequenties te maken. Hier speelt pappie op de grond, in de rol van baby, kan mammie worden gekloond, broers en zussen willekeurig worden toegevoegd, en al het visuele

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 150



• its sleepstate (the nightly talkshows, Tay Leno, David Letterman, etc.). A disciplinary machinery where technology speaks in the name of life, not death, according to the model-social therapeutics, not blood, and where the key ideology is seduction, not coercion.

SURVEILLANCE-TV

Surveillance-tv is the world of the camcorder where Marx's 'priest' finally comes inside the televisual subject like a cancerous tumour, and everybody becomes their own surveillance camera. Sometimes surveillance of the 'other' as the camcorder lights up the previously invisible region of the actual operations of power. The global witnessing of the Rodney-King-beating, for example, with its twofold message of (explicit) police-brutality and a (implicit) repeated televisual warning to African-Americans, that they have good reason to fear encounters with the security state. And sometimes surveillance of the previously undocumented regions of the 'self' as the camcorder zooms in on the

catastrophe-zone of the excremental family; see Johnny's first birthday, see Johnny's first masturbation, see Johnny's first toilet training. Here the camcorder is the privileged televisual medium of excremental culture. Not so much about documentalism (although that too), but really a viral weapon in the Oedipal struggle, that point where the unhappy union of Daddy-Mommy-Me is turned into a surveillance-zone for future punishment: Mommy's camcorder-invasion of the privacy of her children, and Daddy's storing up of televisual images for future ridicule.

In surveillance tv the optical power of the camera finally leaves the static, centralised region of the tv-studio, becoming something fluid, polymorphous and immensely popular. The camcorder, then, as the newest member of the televisual family. Every Mommy an archivist of the moving image of family history. Every Daddy a potential film director editing and re-editing the script of the family-story, with its jump-cuts, montage-techniques, and Godardian reversals. And every little Me, an unlicensed actor in the unfolding logistics of perception into which the excremental family has happily disappeared.

Panic families, therefore, where the will to visually record family-life is in direct relation to the breakdown of unitary family-relations. When the family dissolves into a lap frame of tv-life, the cinematic screen finally goes liquid and actually enters the body. Life becomes an eternal tv-gameshow, an optical trompe l'oeil, a perfect scene of cinematic derealization with 1,000-hour camcorder childhood memories, with its endless stockpiling of dead images, which no-one will ever look at because they are really about the erasure of experience, the exterminism of memory.

And what about the future of the children of the camcorder generation; that televisual generation of whom it might be said: *This is your life! Or is it?* Perhaps for them, a new technological advance in the age of digital tv. The appearance on the market of the video-interceptor: a new technology for digitally resequencing all the debris of family memories. Here, Daddy can be made to play on the floor in the role of the baby, Mommy can be cloned, brothers and sisters can be added at will, and all the visual materials of the

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 151



visuele materiaal van het familiealbum digitaal geherrangschikt. Als alle kinderen op de aliens uit *Blade Runner* lijken, die zo zinloos virtuele herinneringen opsloegen, dan zal ieder kind vrij zijn om het spel van de geënceneerde communicatie te spelen tot het punt waarop ze voorgoed is verdwenen: dat cinematische moment wanneer de camcorder uiteindelijk een manier wordt om filosofie te bedrijven, om visueel alle nostalgische herinneringen aan het oedipale gezin te hercoderen. En waarom niet? De generatie van de 'cam-kinderen' is beroofd van haar herinneringen doordat ze gewelddadig is opgesloten in het familiescript en in feite is opgezaald met de verkeerde geteleviseerde herinneringen door de cinematische praktijk van haar ouders. Dit waren nooit hun herinneringen, maar de verkeerde beelden van hun ouders. Een soort televisiegevennis voor de toekomst van het virtuele kind, waarin zelfs het vermogen om tijdens de volwassenheid na te denken over het verleden van het gezinsleven al vooraf in het script ervan is opgenomen. Daarom is voor de toekomstige camcordergeneratie de richting van haar politieke rebelle helder: ontdek je innerlijke camcorder, de camcorder die onderdrukt is door het verdwijnen van de subjectiviteit in het opgezwollen oog van het Oedipale Gezin. Bestrijd de bewakings-tv door vaag te worden: door de video-interceptor in het tijdperk van de digitale tv te gebruiken om een streep te halen door de stock footage van de oude camcorderfamilie en de herinne-

ringen aan het gezinsleven digitaal te hersequenteren tot het digitale gezin van je wensen eindelijk op het beeldscherm verschijnt.

CRASH-TV

De traagheidstendenzen in het verdwijnende centrum van de excrementele tv worden overwonnen door het principe van het *heractiveren door geweld*. Op Amerikaanse universiteitscampussen is de populairste undergroundvideo op dit moment Dood Video (101 *Faces of Death*): werkelijke sterfscènes, uiteenlopend van strafrechtelijke executies tot lijken die uit autowrakken worden gepeuterd. Hetzelfde gebeurt op de televisie, waar de nieuwste topprogramma's draaien rond Amerika's zwaarste ongelukken (*I Witness Video*) of, wat dat betreft, op het netwerknieuws waar het beeldscherm keer op keer wordt geactiveerd door middel van alle langskomende scènes uit de splattercultuur: hongerslachtoffers, lichaamsdelen in neergestorte vliegtuigen, menselijk afval uit alle grote rampen. Met Crash-tv kan de metafoer van het scherm worden geactiveerd door de metonymie van de rampzalige gebeurtenis, omdat de heersende retorische figuur van de excrementele cultuur de *cynische verleiding* is: het oversteken van het syntagma tussen metafoer en metonymie, tussen retorica en

ramp, als de snelle omkering waardoor de afzwakkende aandacht van de televisiesubjecten weer wordt opgeroepen. Als een explorerende ster uit de donkerste regionen van de Ruimte, bestraalt Crash-tv de donkere massa van de bevolking met het geweld van zijn ontploffing en fascineert haar in gelijke mate met de primitiviteit van het beeldenmateriaal. Met Crash-tv verlaten we opeens de modernistische cultuur en treden we binnen in het onbekende terrein van de *postmoderne primitiviteit*, het gebied waar alle postmoderne technologieën die betrokken zijn bij de virtualisering van het vlees, versmelten met de meest primitieve menselijke emoties: fascinatie voor de roken-de resten van de crash, ijskoude paralyse bij het aanschouwen van de ramp, een laatste grap als het vliegtuig omlaag begint te vallen in zijn doodsspiraal door de lucht. In de wereld van de postmoderne primitiviteit wordt de fascinatie niet opgeroepen door de coherentie of accumulatieve logica van het gestabiliseerde beeld, maar door het scheurende geluid dat ontstaat als de muren van virtual reality naar binnen imploderen onder de fantastische druk van de omringende gebeurtenissen, en we plotseling worden weggevaagd in een catastrofale vrije val door alle omgevende ruimte. Splattercultuur is de uiteindelijke bestemming en fatale droom die de virale groei van Crash-tv inspireert.

Vertaling ARJEN MULDER

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 152



• family-album can be digitally reordered. When all the children are like the replicants in *Bladerunner*, with their useless stockpiling of virtual memories, then every child will be free to play the game of staged communications to its final point of disappearance: that cinematic moment when the camcorder finally becomes a way of doing philosophy, of visually recoding all the nostalgic memories of the Oedipal family. And why not? The generation of 'cam-children' has been robbed of its memories by its forced enclosure in the family script, actually given the wrong televised memories by the cinematic realisation of its parents. These never were their memories, but false images of their parents. A kind of televisual prison for the future of the virtual child, where even the ability at maturity to reflect the past of family life has already been scripted in advance. So then, the future camcorder-generation, the direction of political rebellion is clear. Discover the inner camcorder, the camcorder that has been suppressed by the disappearance of subjectivity into the distended eye of the Oedipal family. Flight surveillance-tv by going vague: by using the video-interceptor in

the age of digital tv to cross the stock of footage of the old camcorderfamily, to digitally resequence memories of family life until the desired family finally emerges.

CRASH-TV

The inertial tendencies at the disappearing centre of excremental tv are overcome by the principle of *reenergization through violence*. On American college campuses, the most popular underground video these days is Death-video (*101 Faces of Death*): actual death scenes, ranging from penal executions to corpses pulled from car wrecks. It's the very same on television, where the newest hit-shows have to do with America's biggest crashes (*I Witness Video*) or for that matter, on network-news where the screen is energised again and again by all the passing scenes from splatter culture: starvation victims, body fragments from plane crashes, human debris from all the big catastrophes. In Crash-tv, the metaphor of the screen can be energised by the metonymy of the catastrophic event because the ruling rhetoric of excremental

culture is *cynical seduction*: the crossing of the syntagm between metaphor and metonymy, between rhetoric and catastrophe, as the quick reversal that assures the fading attention of televisual subjects. Like a stellar blast from the darkest regions of outer space, Crash-tv radiates the dark mass of the population with the ferocity of its explosion, just as much as it fascinates with the primitivism of its imagery. In Crash-tv, we suddenly exit modernist culture, and enter the unknown terrain of the *post-modern primitive*, that territory where all the post-modern technologies involved in the virtualization of the flesh merge with the most primitive of human emotions: fascination with the smoking wreckage of the crash, chilled paralysis at the sight of the catastrophe, one last joke as the plane falls through the air in its death spiral. In the world of the post-modern primitive, what fascinates is not coherency or the accumulative logic of the stabilised image, but the ripping sound made when the walls of virtual reality implode inwards under the fantastic pressure of surrounding events, and we are suddenly swept away in a catastrophic free-fall through all the surrounding space. Splatter culture is the final destiny, and fatal dream, inspiring the viral growth of Crash-tv.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 153



MOL

Mediamatic On Line (MOL) is een cultureel bulletin board (Een bulletin board is een openbare computer die per telefoon toegankelijk is door middel van een modem en uw pc thuis). Mediamatic On Line biedt inhoudelijke informatie en mogelijkheid tot gedachtenwisseling op het gebied van cultuur en media en is dus geen verzamelplaats van computer-hobbyisten.

Naast informatie over komende nummers vindt u er alle teksten die tot nu toe in Mediamatic verschenen zijn. Maar de gebruiker zal vooral geïnteresseerd zijn in de discussies over een veelheid van onderwerpen die in Mediamatic aan de orde komen. Redactie en medewerkers zijn direct te bereiken en ook alle gebruikers van MOL hebben een eigen E-mail-postbus op het net.

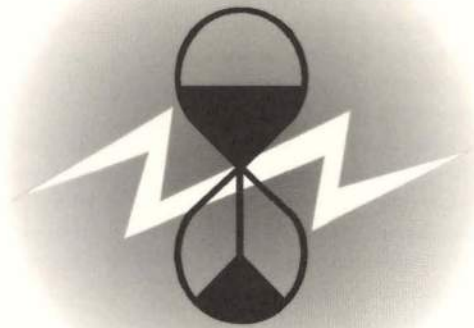
Een paar mogelijke discussie-onderwerpen op MOL (naast onderwerpen die gebruikers zelf inbrengen): kunst in de openbare ruimte, mediatheorie, interactieve verhaalstructuur, de rol van de reclame, architectuur en media, multi media ontwikkelingen, maar ook: aankondigingen en besprekingen van tentoonstellingen en festivals, restaurants en clubs. En dan is er natuurlijk de roddelrubriek waar u de grofste leugens over uzelf kunt vinden. Zie het als een sociëteit waar kennissen en vrienden (en vijanden) elkaar ontmoeten. Naast de communicatiemogelijkheden, die privé of openbaar kunnen zijn, biedt MOL een scala van diensten.

Een aantal services van Mediamatic zal op MOL in een sterk verbeterde vorm aangeboden worden. De kalender wordt bijvoorbeeld wekelijks bijgewerkt en bevat altijd de meest up-to-date informatie. Artikelen die wegens ruimtegebrek worden ingekort of weggelaten zijn op MOL volledig verkrijgbaar. Er is een database van nuttige adressen en bijvoorbeeld een actueel overzicht van festivals met inzendingstermijnen en criteria.

Naast de lokale discussies en informatie krijgt u toegang tot het wereldwijde Internet. Het internet is het gezamenlijke computernetwerk van de academische, technische en culturele wereld. Het wordt gebruikt voor het verzenden van E-mail, het voeren van openbare discussies en het verspreiden van nieuws.

Alle MOL-gebruikers hebben een internet-adres, makkelijker te onthouden dan een telefoonnummer: **uwname@mediamatic.hactic.nl**. De redactie van Mediamatic is te bereiken onder: **redactie@mediamatic.hactic.nl**. Via het internet neemt u bijvoorbeeld deel aan discussies die gaande zijn op THE WELL in Californië of correspondeert u met Volker Grassmuck (**vgrass@tansei.cc.u-tokyo.ac.jp**) aan de Universiteit van Tokyo, of met Louis Rosetto (**lr@wired.com**), de hoofdredacteur van Wired Magazine.

Mediamatic On Line is toegankelijk voor iedereen die een computer en een modem heeft. Er is geen ervaring



+31 - (0)20
PER 1 SEPT

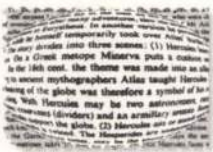
MEDIA GOES O

voor nodig. Bij Mediamatic kunt u een floppy aanvragen met het gemakkelijk te bedienen programma (voor Macintosh, Windows of DOS). U kunt de software ook per telefoon naar u toe halen als u een gewoon communicatieprogramma hebt (bel MOL op 020-6204254 met vt100/8/n/o). Om volledig toegang te krijgen moet u abonnee van MOL worden. MOL kost f 45,- per 6 mnd. Abonnees van Mediamatic krijgen 50% korting. Nieuwe abonnees krijgen een half jaar gratis toegang tot MOL.

Met technische vragen kunt u het Mediamatic kantoor bellen (020-6384534, vragen naar Chris Remie). Lees ook: *A Network of Relationships* van Jules Marshall in de vorige Mediamatic

willem@mediamatic.hactic.nl

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 154



6204 254

EMBER 1993

DIAMATIC ON LINE

• Mediamatic On Line is a cultural *bulletin board system* (a bulletin board system is a public computer that is accessible to everyone by telephone via a modem and one's personal computer at home). Mediamatic On Line offers information and the possibility of exchange of views in the area of culture and media. Unlike many other bulletin boards, it is not a gathering place for computer hobbyists.

• Along with information about coming issues, it contains all of the texts published in Mediamatic to date. But of more interest to the user are the discussions about a multitude of subjects that appear in Mediamatic. The editors and co-workers can be reached directly and each MOI user has an E-mail-postbox on the net.

A few possible subjects for discussion on MOI (besides subjects introduced by MOI users): art in the public space, media theory, interactive narrative structure, the *BILWER* corner, the end of advertising, architecture and media, multi-media developments, but also: announcements and discussions of exhibitions and festivals, restaurants and clubs. And, of course, the gossip column where you can find the most bald-faced lies about yourself. Look at it as a society where friends, acquaintances and enemies meet. Besides channels for private and public communication, MOI offers a range of other services.

A number of existing Mediamatic services will be offered by MOI in a much-improved form. For example, the calendar will be up-dated weekly and always contain the latest information. Articles left out or abridged due to lack of space are available in complete form on MOI. There is also a database of useful addresses and a current survey of festivals with criteria and deadlines for entries.

Besides local discussions and information, you get access to the world-wide InterNet. The InterNet is the collective computer network of the academic, technical and cultural world. It is used for E-mail, public discussion and distribution of news.

All MOI users have an internet address, easier to remember than a telephone number: **name@mediamatic.hactic.nl**. The editors of medimatic can be reached at **redactie@mediamatic.hactic.nl**. You can for instance participate in discussions at *the Well*; correspond with Volker Grassmuck, (**ugrass@tansei.cc.u-tokyo.ac.jp**) at Tokyo University; or with Louis Rosetto (**lr@wired.com**), the editor-in-chief of *Wired Magazine* in San Francisco.

Mediamatic On Line is accessible to everyone possessing a computer and a modem. No experience is needed. You can request a floppy with the easy-to-use program from Mediamatic (for Macintosh, Windows or Dos). You can also acquire the software by telephone if you have a normal communication program (call MOI at +31-20-6204254 with vt100/8/n/o). For complete access, you must subscribe to MOI. It costs Hfls. 45 per six months. Subscribers to Mediamatic Magazine get a 50% discount. New subscribers get one half year of access at no cost.

Technical questions can be addressed to Chris Remie at Mediamatic's office (+31-20-6384534). Read also: *A Network of Relationships* by Jules Marshall in the last issue of Mediamatic.

willem@mediamatic.hactic.nl

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 155

GÜNTHER WALRAFF IN TRANSYLVANIA

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGINA 156

De Duitse journalist, activist en meester van de metamorfose, Günther Walraff, onthulde aan *Mediamatic* een onlangs gestrand project. Walraff zou *under cover* in het Roemenië van Ceausescu leven, de miserabele leefomstandigheden in een Transsylvanisch dorp optekenen een via en rol in een echte Draculafilm het land weer verlaten.

• German journalist, activist and master of metamorphosis Günther Walraff revealed to *Mediamatic* the details of a project that founded recently. Walraff was to live under cover in Ceausescu's Rumania, document the miserable living conditions in a Transylvanian village and leave the country via a role in a real Dracula film.

In 1988 kwam de Westduitse *undercover* journalist Günther Walraff in contact met Roemenen van Duitse afkomst, afstammelingen van Duitsers die

zich eeuwen geleden in Transsylvanië hadden gevestigd. Ze waren Roemenië ontvlucht en in ontredde staat terechtgekomen in de Bondsrepubliek. Pas heel

laat, in het jaar voor de val van dictator Ceausescu, was in het Westen informatie op gang gekomen over de dreigende afbraak van duizenden dorpen, de cata-

• In 1988, West German undercover journalist Günther Walraff came into contact with Rumanians of German origin, descendents of Germans that had settled centuries before in Transylvania. They had arrived in the German Federal Republic in a desperate state, after fleeing Rumania. Only a short time before, a year before dictator Ceausescu fell, had information begun to reach the West about the impending destruction of thousands of villages, catastrophic living conditions and the paranoid features the personality cult surrounding Ceausescu had begun to display. The information gathered by Walraff about the destruction of villages and the deportations to mass housing silos was confirmed by the Rumanian-German writer Herta Müller. The horror stories were definitely not anti-communist propaganda, so Walraff got to work. Another reason for Walraff to tackle Rumania was the tv report by one of the journalists of the Bavarian broadcasting network, who had visited official Rumania and found that such alarming reports were exaggerated and needed to be put in perspective.

As always, Walraff went in search of a new identity: *I found a double, a Rumanian German who had emigrated thirty years before to the Federal Republic. As far as his attitude, one might call him a political dissident, but he was not active politically. With his papers, I was to officially return to his birthplace and move in with his family, who still lived in Transylvania. The Rumanian authorities could have used me for propaganda purposes. They would have found it splendid: a Western businessman declaring loyalty to Ceausescu in public. I would also have been able to have a negative report about his return appear in the Bildzeitung (a German sensationalist magazine). That would have made the case appear all the more feasible. Two family members would play along in these dangerous circumstances and I would document daily life in this dying village for a couple of months or half a year. The village school was already closed, the houses were in ruins and the street had become a mud path. The*

village was on the list of villages to be wiped off the face of the earth. I was to work with a small, hidden video camera; the same kind I'm using on the project I'm working on now.

DRACULA

The problem for Walraff and his 'family' was to get back out of the country unharmed. In the eighties, the 'surreal' communist regime had already maneuvered the country into total isolation. It was impossible for Rumanians to leave the country. In this preparatory phase, a film idea was introduced that became part of the Rumanian plan. Walraff: *I was in touch with the American director Bobby Roth, a representative of the New American Cinema. He had made a film about my undercover job at the Bildzeitung. We had already wanted to work together for some time; besides, he was descended from Rumanians. He was to submit a plan for an innocent Dracula film project through official channels. Rumanian government institutions were eager to cooperate; they needed hard currency. We were to have the historic Dracula castle in Bran at our disposal as a location. Roth had already found financial backing and was busy obtaining the necessary permits and writing the scenario. The film was supposed to ultimately become a feature film and documentary in one, a political parable in which Ceausescu was compared to Dracula as he sucked the life energy from the people, made perhaps the same way as the first Kurdish feature film, *Siyabend ü Xece* by Sahin Gök (shown at the Film Festival Rotterdam in 1993). The acting in that film was silent; sound was dubbed in later so that the guards on the set would not understand what the film was actually about.*

How was Walraff to get in touch with the crew of Dracula? *The lead actor would become ill and have to be replaced; while looking for a replacement, they would chance upon me. The director would then 'discover' me, as so often happens in the film industry. Our idea was to mix the Dracula images with images taken from hard reality. The feature film material would be mixed with video images I had made under difficult*

circumstances. Work was in progress on the film script when news came of Ceausescu's fall. Luckily, I did not have to play that dangerous role. Two or three times in the past, reality had overtaken my plans. In these turbulent times, it had happened once again.

In light of the catastrophic situation in post-1989, neo-communist and nationalist Rumania, there is actually every reason to continue to work on the Dracula project. Walraff: *Certainly, at this very moment Rumanian refugees in Germany are being deported back to Rumania, while responsibility for the destruction of 500,000 Rumanians during the nazi regime is still denied; much less does the government seem to have learned anything from it.*

Walraff has already worked with video cameras during his metamorphoses. What does he think of the lightweight camcorders? *For Ganz Unten (the role of Turkish immigrant worker) I had to drag around seven kilos; that's now been reduced to two. The fear of being discovered is less. I used to have my big work-bag with me, camouflaged with a thermos with coffee in it. When I was working at Thyssen, I kept a porno cassette in it in case I was discovered. Smaller cam-corders don't necessarily allow you to get closer to events, but you can behave more naturally. You can take the bag with the camera in it from one spot to another without it being noticed. The big carrying bag had to stay in the same place most of the time, and the chance was small that something would happen in that room. Sometimes nothing happened for hours on end. You can move the little bag back and forth more easily; and also take things out of it.*

In light of the popularity of home video, also on tv, will it become easier to film openly in the future? *No, the situations I move in are still pervaded by secrecy. Even a guileless tourist camera would be alarming. I do make use of a camera with a special mirror that allows me to take photos in the direction opposite the one the camera is aimed. But I am interested in the small videolenses used by surgeons. They might mean a revolution in documentary work.*

translation JIM BOEKBINDER



strofale levensomstandigheden en de paranoïde vormen die de persoonlijkheidscult rond Ceausescu had aangenomen. De gegevens die Walraff verzamelde over de vernietiging van de dorpen en de deportaties naar nieuwbouwsilo's, werden bevestigd door de Roemeens-Duitse schrijfster Herta Müller. De gruwelverhalen waren beslist geen anti-communistische propaganda, dus ging Walraff aan de slag. Een extra aanleiding voor Walraff om zich op Roemenië te storten vormde een tv-reportage van een hofjournalist van de Beierse omroep die het officiële Roemenië bezocht en de alarmerende berichten zo nodig moest relativeren.

Zoals gewoonlijk ging Walraff op zoek naar een nieuwe identiteit: *Ik vond een dubbelganger, een Roemenen-Duitser die 30 jaar geleden naar de Bondsrepubliek was gemigreerd. Qua instelling zou je hem wel een politiek dissident kunnen noemen, maar hij was niet actief. Met zijn identiteitspapieren zou ik officieel terugkeren naar zijn geboorteland en bij zijn familie, die nog in Transsylvanië woonde, intrekken. De Roemeense autoriteiten hadden met dit geval politieke propaganda kunnen maken. Ze zouden het prachtig vinden dat een westers zakenman in het openbaar trouw aflegt aan Ceausescu. Ik had ook nog kunnen regelen dat in de Bildzeitung (het Duitse boulevardblad) een negatief verhaal over zijn terugkeer zou verschijnen, wat de zaak alleen nog maar aannemelijker zou hebben gemaakt. Twee familieleden zouden onder gevaarlijke omstandigheden het spel meespelen en ik zou het dagelijks leven in dit stervende dorp een paar maanden of een half jaar lang vastleggen. In het dorp was de school al gesloten, de huizen vernield en de straat een modderpad geworden. Het dorp stond op de lijst om te worden weggevaagd. Ik zou gaan werken met een kleine, verborgen videocamera, die ik nu ook bij mijn huidige project gebruik.*

DRACULA

Het probleem was hoe Walraff en zijn 'familieleden' ongeschonden het land weer zouden kunnen verlaten. In de jaren tachtig had het

'surreële' communistische regime het land in een totaal isolement gemanoevreerd, het was voor Roemenen onmogelijk het land te verlaten. In deze voorbereidingstijd diende zich een filmidee aan dat in het Roemeniëplan werd opgenomen. Walraff: *Indertijd had ik contact met de Amerikaanse regisseur Bobby Roth, een vertegenwoordiger van de New American Cinema. Hij had een film gemaakt over mijn undercover baan bij de Bildzeitung. We wilden altijd al een keer samenwerken, bovendien waren zijn voorouders van Roemeense afkomst. Hij zou via officiële weg een verzoek indienen om een onschuldige Draculafilm op te nemen. Om deviezen binnen te krijgen waren de instanties daar zeer happig op. Het historische Draculakasteel in Bran zou ons dan ter beschikking worden gesteld om de filmopnames te maken. Roth had al financiers en was bezig met de vergunningen en het scenario. Het moest uiteindelijk een onafhankelijke speelfilm annex documentaire worden, een politieke parabel waarin Ceausescu met Dracula vergeleken werd, die de levensenergie uit het volk zuigt. Misschien op dezelfde manier opgenomen als de eerste Koerdische speelfilm, Siyabend ü Xece van Sahin Gök die op het Rotterdamse Filmfestival 1993 te zien was. Daarin was het geluid van de stom spelende acteurs er naderhand op aangebracht, zodat de bewakers die op de set aanwezig waren niet door hadden waar de film eigenlijk over ging.*

Hoe zou Walraff in contact komen met de Dracula-filmcrew? De hoofdrolspeler zou door ziekte uitvallen en tijdens het zoeken naar een vervanger zou men dan bij toeval op mij stuiten. De regisseur zou mij vervolgens 'ontdekken', zoals dat in de filmbranche wel vaker gebeurt. *Ons idee was de Dracula-fictie te vermengen met beelden uit de harde realiteit. Het speelfilm materiaal zou afgewisseld worden met het videomateriaal dat ik onder moeilijke omstandigheden had gemaakt. Er werd gewerkt aan het filmscript toen het nieuws kwam van de val van Ceausescu. Gelukkig mag ik achteraf zeggen, heb ik deze gevaarlijke rol niet hoeven spelen. Het is me in het verle-*

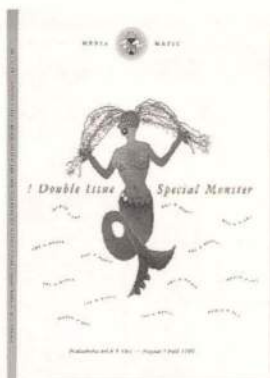
den al twee, drie keer overkomen dat de werkelijkheid mijn plannen inhaalde. In deze onstuimige tijden is het onlangs nog een keer gebeurd.

Gezien de catastrofale situatie in het neo-communistische en nationalistische Roemenië van na 1989 zou er eigenlijk alle aanleiding zijn om het Dracula-project voort te zetten. Walraff: *Zeker, op dit moment worden de gevluchte Roma's die in Duitsland verblijven weer op transport naar Roemenië gezet, terwijl de verantwoordelijkheid voor de vernietiging van 500.000 Roma's tijdens het nazi-regime nog steeds niet wordt toegegeven, laat staan dat de Duitse regering daaruit consequenties trekt.*

Gedurende zijn metamorfoses heeft Walraff al eerder met de videocamera gewerkt. Wat denkt hij van de lichtgewicht camcorders? Bij Ganz Unten (waarin ik de rol van de Turkse gastarbeider speelde) moest ik nog 7 kilo met me meeslepen, dat is nu gereduceerd tot 2. De angst te worden ontdekt is niet meer zo groot. *Vroeger had ik een camera in mijn grote werktas, gecamoufleerd door een thermoskan met koffie. Toen ik bij Thyssen werkte zat daar ook een pornocassette in voor het geval ik ontdekt mocht worden. Je komt met de kleinere camcorders van tegenwoordig niet zozeer dicht bij de gebeurtenis, maar je gedraagt je onbevanger. Je kan de tas met de camera van de ene plek naar de andere meenemen zonder dat het opvalt. De grote reistas moest veelal op dezelfde plaats blijven staan en de kans was maar klein dat er iets in die kamer voorviel. Soms gebeurde er uren lang niets. De kleine tas kan je gemakkelijker heen en weer bewegen en er iets uitnemen.*

Zou het gezien de populariteit van de homevideo, ook op tv, in de toekomst makkelijker worden openlijk te filmen? *Nee, de situaties waarin ik me begeef bevinden zich altijd in een sfeer van geheimhouding. Zelfs een onschuldige toeristencamera zou al alarmerend werken. Ik gebruik wel een fototoestel dat via een spiegel naar achteren opnames maakt. Maar ik ben wel geïnteresseerd in de kleine videolenzen die bij chirurgische operaties wordt gebruikt. Die zouden een revolutie in het documentaire werk kunnen betekenen.*





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 StJames & Ann Wilson: Hotel
92 PP • DFL 17,50



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 12,50



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 12,50

MEDIANATIC 7 # 2



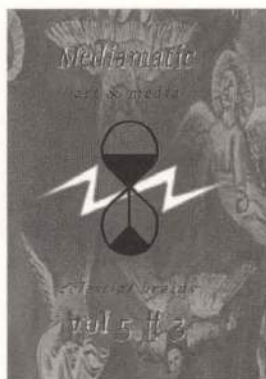
PAGINA 160



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 19,50



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 15



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

U SUBSCRIBE!

A subscription saves you time and money; 1 year / 4 issues costs dfl.55 (institutions / companies: dfl.75)

Plus: Subscribers get a full yeoars subscription to Mediamatic On Line forthe price others pay for 1/2 year: Dfl 45 For postage, add either dfl.10 (surface mail) or dfl.50 (air mail). You may select one of these introductory offers:

①: 1st issue free, or ②: any 4 back issues for dfl.30. (double issues are 2) On your reply card, Please indicate which.

④: A free half-year subscription to Mediamatic on line including a floppy with the software you'll need.

Gift subscriptions work the same way. + state name and address of the receiver on the other side of your card.

This is for international subscriptions only. For BeNeLux, please use the cars elsewhere in this issue.

(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.)

company / institution

name

full address

telephone

fax / e-mail

surface mail:

I accept offer ① and will pay dfl.51 (companies/institutions dfl.71)

I accept offer ② and will pay dfl.95 (companies/institutions dfl.115)

I accept offer ④ and will pay dfl.65 (companies/institutions dfl.85)

air mail:

I accept offer ① and will pay dfl.91 (companies/institutions dfl.111)

I accept offer ② and will pay dfl.135 (companies/institutions dfl.155)

I accept offer ④ and will pay dfl.105 (companies/institutions dfl.125)

send me an invoice. or better:

charge my credit card: amex visa diners mc/euro

card number

valid thru

signature

Start with this issue

Start with next issue

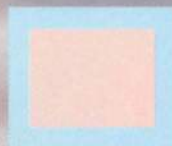
This is a gift subscription.

I have written the name of the recipient on the back of this card.

This is a Back-Issues order.

Below, I have ticked the issues I want to receive. If I order 4 issues or more (double issues are 2) I will pay Dfl. 13,75 per issue only. Shipment included

- 7#1 the 1/0 issue Dfl 17,50
- 6#4 Oor = Ear Dfl 15,—
- 6#2&3 Old Media Dfl 19,50
- 6#1 No Panic Dfl 15,—
- 5#3 Celstial Brains Dfl 15,—
- 5#1&2 Imago Dfl 19,50
- 4#4 Edge 90 Dfl 12,50
- 4#3 Real not Real Dfl 12,50
- 4#1&2 Monsters Dfl 17,50
- Full Set (25) Dfl 225,—



Mediamatic

SUBSCRIPTIONS

Postbus 17490

1001 JL Amsterdam

Pays-Bas

company / institution

name

full address

telephone

fax / e-mail

surface mail:

I accept offer ① and will pay dfl.51 (companies/institutions dfl.71)

I accept offer ② and will pay dfl.95 (companies/institutions dfl.115)

I accept offer ④ and will pay dfl.65 (companies/institutions dfl.85)

air mail:

I accept offer ① and will pay dfl.91 (companies/institutions dfl.111)

I accept offer ② and will pay dfl.135 (companies/institutions dfl.155)

I accept offer ④ and will pay dfl.105 (companies/institutions dfl.125)

send me an invoice. or better:

charge my credit card: amex visa diners mc/euro

card number

valid thru

signature

Start with this Issue

Start with next Issue

This is a gift subscription.

I have written the name of the recipient on the back of this card.

This is a Back-Issues order.

Below, I have ticked the issues I want to receive. If I order 4 issues or more (double issues are 2) I will pay Dfl. 13,75 per issue only. Shipment included

- 7#1 the 1/0 issue Dfl 17,50
- 6#4 Oor = Ear Dfl 15,—
- 6#2&3 Old Media Dfl 19,50
- 6#1 No Panic Dfl 15,—
- 5#3 Celstial Brains Dfl 15,—
- 5#1&2 Imago Dfl 19,50
- 4#4 Edge 90 Dfl 12,50
- 4#3 Real not Real Dfl 12,50
- 4#1&2 Monsters Dfl 17,50
- Full Set (25) Dfl 225,—



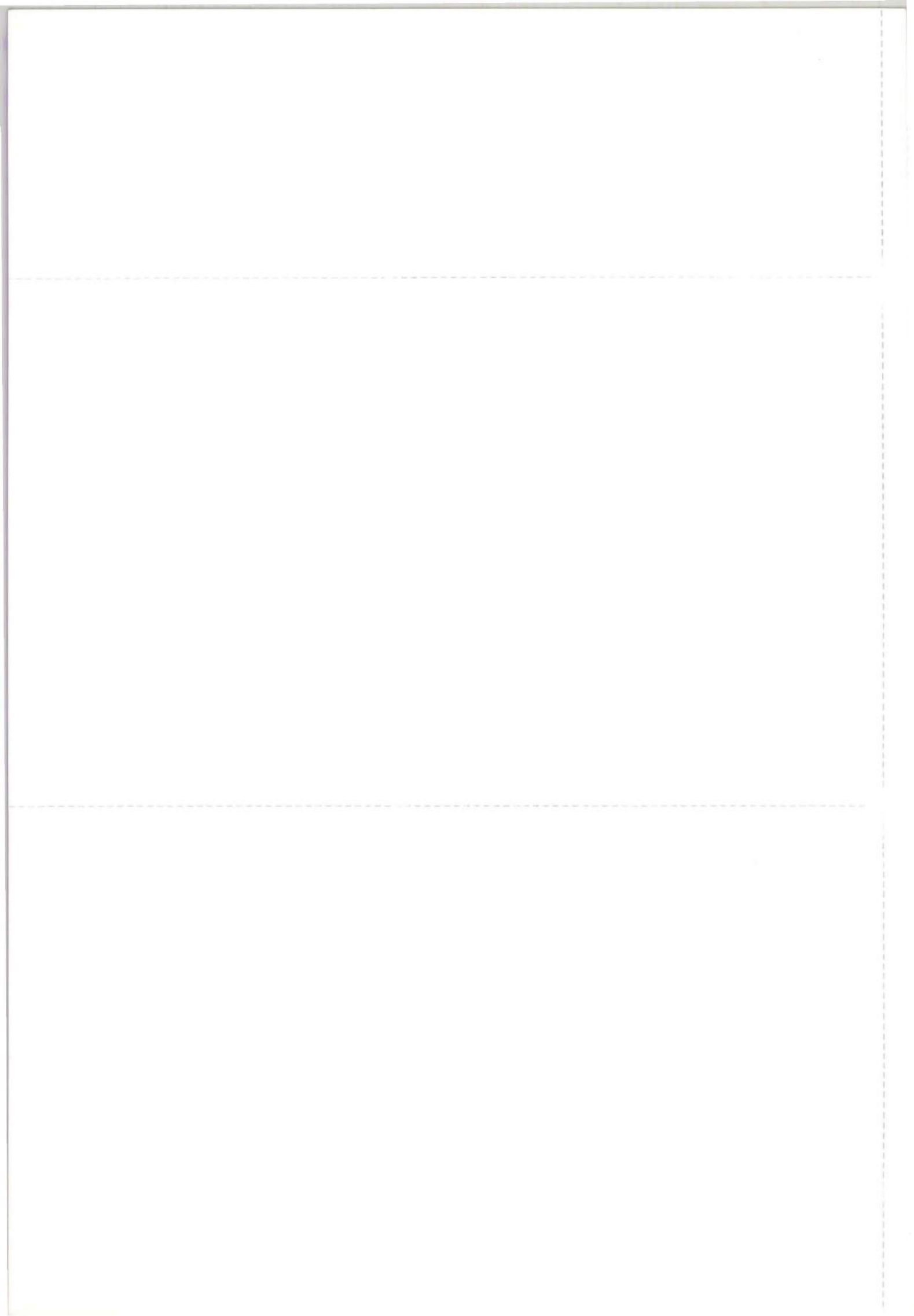
Mediamatic

SUBSCRIPTIONS

Postbus 17490

1001 JL Amsterdam

Pays-Bas

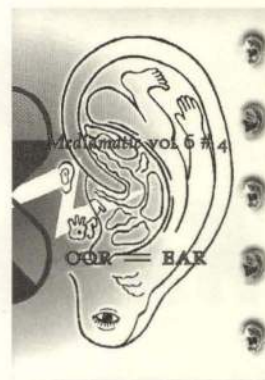




6#1
NO PANIC!
 Rembrandt's Panic • Arthur & MarieLouise Kroker: The Virtual World • Panic Biology • Bilwet: Topical Media • Deutsches Denken: Dietmar Kamper & Norbert Bolz • Panic Word Processing • Fantasmagoria: Horror & Splatter • Beban & Horvatic: Mosaics of Light • The Difference Engine • Books of Groningen • Glenn Gould
 80 PP • DFL 15



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 19,50



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 15

MEDIAMATIC 7 # 2



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

COMPLETEER UW COLLECTIE

Bestel door middel van de antwoordkaart oude nummers van *Mediamatic*. Ze zijn nog steeds verkrijgbaar voor de oorspronkelijke prijs! Aanbieding: 4 willekeurige nummers voor f 45,— (dubbelnummers tellen voor 2) Wij betalen de verzendkosten!

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

COMPLETE YOUR COLLECTION

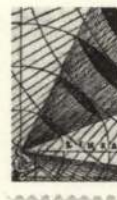
Komende Nummers • Future Issues

7#3/4 END OF ADVERTISING ISSUE SEPTEMBER 1993

In Memoriam reclame. Nu de Kunst de reclame na-aapt moet de reclame wel op haar einde lopen. Tijd om deze 20e eeuwse kunst ten grave te dragen.
 • Obituaries for Advertising. Now Art emulates Advertising, the End of Advertising must be near... Time to close the book on this 20th century art.
 Includes Blind Magazine on cd-rom!

8#1/2 AUDIOVISUAL ARCHITECTURE ISSUE DECEMBER 1993

Dubbelnummer in samenwerking met *Telescope Magazine* uit Tokyo.
 • Double issue co-published with *Telescope Magazine* from Tokyo.
 Over het grensgebied van Stedelijke —, Architectonische — en Mediaruimte.
 Kan men in een Media Wonen? Zap-Steden en Vloeibaar Kristal onder één Kap!
 • Cross overs between Urban, Architectural and Media Space. Can one Live in a Media?
 Zap—Cities & Liquid Crystal Cottages. Communication Architecture!



DE MINSTE MATERIALITEIT



WERELDNAMEN

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 162

Beide teksten op deze gespleten pagina's bewegen zich in elkaars stralingsgebied.

In de linkerkolom gaat Mulder in op een bijna-werk van Paul Perry.

Perry werd door de gemeente Oosterhout gevraagd een openbaar kunstwerk te ontwerpen om de gemeentelijke identiteit te redden. Perry stelde voor een nog onbekende kever naar de gemeente te noemen.

De rechterkolom is gewijd aan taxonomische brandpunten in de context van de hedendaagse cultuur.

Een omarming van schijnbaar uiteenlopende onderwerpen.

DE MINSTE MATERIALITEIT

*Ik ben het.
Ik ben het maar.*

C.B. VAANDRAGER

Het verzoek van het bestuur van de Brabantse gemeente Oosterhout aan een serie erkende kunstenaars om een identiteitvormend of -bevestigend werk voor de plaatselijke openbare ruimte te bedenken, heeft als onmiskenbare, om niet te zeggen hinderlijk aanwezige vooronderstelling, dat de bestaande identiteit van de stad wordt beschouwd als nogal zwak, onvoldoende, aansterking verdienend.

WERELDNAMEN

Kort item op het nieuws: in Bosnië-Herzegovina zijn de eerste kinderen geboren die verwekt zijn tijdens verkrachtingen van Bosnische vrouwen door Servische soldaten. De vrouwen weigeren hun baby's te erkennen en laten ze, zodra ze hun bevalling te boven zijn, achter in het ziekenhuis.

Het begin van de moderne taxonomie is door de plantensystematici vastgesteld op 1 mei 1753, de dag waarop *Species Plantarum* van Carolus Linnaeus verscheen, het eerste werk waarin alle beschrijvingen van

THE LEAST MATERIALITY



WORLD NAMES

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 163

• On these split pages two articles are sucked into eachothers radiancy.

On the left Mulder is concerned with a near—artwork by Paul Perry.

Perry was asked to propose a public art piece expressing the identity of the village Oosterhout.

His proposal was to name an unidentified bug after this village.

The text on the right is about taxonomical topics in the context of contemporary culture.

Alltogether an embrace of seemingly different subjects.

THE LEAST MATERIALITY

It is me.

It is only me.

C.B. VAANDRAGER

• The invitation from the town council of Oosterhout, in The Netherlands, to a series of recognized artists to create an identity-forming or identity-confirming work for its public space, was based on the unmistakable, not to mention annoyingly present, presupposition that the existing identity of the town is regarded as rather weak, or at least in need of reinforcement.

WORLD NAMES

• Brief news item: in Bosnia and Hercegovina, the first children conceived by Bosnian women after being raped by Serbian soldiers have been born. The women refuse to recognize these babies and leave them behind in hospital as soon as they have recovered from their delivery.

Plant systematists pinpoint the beginning of modern taxonomy as being May 1st, 1753, the day that *Species Plantarum*, by Carolus Linnaeus, appeared, the first work in which all descriptions of species and higher taxa were classified in accordance with the Botanic Code. This

Waarom? Waarom wil een gemeentebestuur kunstenaars van elders werken voor de openbare ruimte laten maken, terwijl de eeuwenoude gemeente identiteit genoeg heeft om op eigen benen te staan (ja zelfs een kunstwerk te willen) en er in Oosterhout vermoedelijk genoeg makers van mooie dingen aanwezig zijn om een karakteristiek moment van het Oosterhoutse vast te leggen in duurzaam materiaal? Om aan te geven dat de Oosterhoutse bestuurders bereid waren mee te draaien in de wereld van de hedendaagse kunst, gingen ze ermee accoord de opdracht aan de kunstenaars te verpakken in een vraagstelling: *Hoe kan kunst 'functioneren' in de openbare ruimte?* We hebben bij het geval Oosterhout, kortom, van doen met een van die afwisselend diep treurig en giechelg makende voorbeelden van de openbare ruimte waarin de macht de kunst wil laten functioneren: het spanningsveld tussen vrijblijvendheid en eigendunk.

NIEUW INSEKT

Paul Perry antwoordde in juli 1992 op de vraagstelling met het voorstel een willekeurig, in het Latijnsamerikaanse regenwoud nieuw te ontdekken insect volgens de internationale taxonomische voorschriften te vernoemen naar de stad. Zijn project was getiteld: *The origin of pride. A new species of insect is named after the gemeente Oosterhout* en had als motto: *The map is not the terrain*. Het hele idee behelste niet meer dan simpelweg deze daad: een nieuw insect zoeken en dat benoemen met de gemeentenaam, domweg omdat de gemeentebestuurders verzocht hadden om een aantal kunstwerken in het openbare kader van het stratenplan. Men dacht aan roestend staal. Vanzelfsprekend was de kunstenaars wel de zo noodzakelijke artistieke ruimte gewaarborgd om hun creatieve talenten in te ontplooiën.

Het vinden van het insect zou geen problemen opleveren. De tropische regenwouden zijn tientallen miljoen jaren oud en er was op de evolutionaire tijdschaal alle gelegenheid voor de ontwikkeling van een formidabele biodiversiteit. Op de tijdschaal van de mensheidshistorie is iets minder plaats voor het oerwoud. Volgens optimistische extrapolaties zijn, als het omhalen en platbranden van de bestaande oerwouden doorgaat zonder het huidige tempo te versnellen, binnen vijftig jaar de laatste oorspronkelijke bomen van de aardbodem verdwenen, inclusief alle aan het oerwoud aangepaste microsoorten (de zoogdieren en vogels hebben een betere overlevingskans in natuurreservaat en dierentuin). Een van deze endemische soorten nu — hetzij zelf ontdekt door een door Perry uit te rusten expeditie, hetzij ontdekt in een monster dat ter plekke was genomen door een wetenschapper en aan Perry overgedaan — zou vernoemd gaan worden naar Oosterhout. De naam zou zoiets worden als *Cicadetta oosterhoutensis* (familie Cicadidae, onderorde Homoptera, orde Hemiptera, klasse Insecta).

soorten en hogere taxa volgens de Botanische Code werden benoemd. Deze bepaalt dat een taxon pas wordt erkend als er een type-exemplaar is aangewezen met een rang (soort, geslacht, familie, orde, klasse, rijk), een bepaalde omschrijving (voor soorten, geslachten en families van het type-exemplaar dat door een auteur tot het taxon wordt gerekend) en een plaats in het systeem van de planten. De diersystematiek werkt, sinds Linnaeus in 1758 zijn omvattende *Systema Naturae* publiceerde, op overeenkomstige wijze. In dit boek beschreef Linnaeus overigens 9000 verschillende soorten planten en dieren.

EVOLUTIE

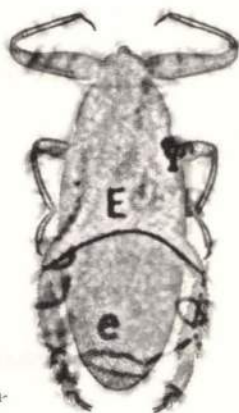
De soort wordt beschouwd als een natuurlijke eenheid, soortgenoten herkennen elkaar als zodanig, maar of geslachten natuurlijk zijn staat ter discussie. Taxonomen zijn het er wel over eens dat de hogere categorieën uit het systeem van het planten- en dierenrijk — familie, orde, klasse, rijk — onbekend zijn bij de deelnemers van de natuur. Dat door de onderzoekers waarde wordt gehecht aan deze hogere taxa, komt omdat daarin de evolutionaire verwantschap tussen alle geslachten en soorten tot uitdrukking wordt gebracht. Een familie bestaat uit geslachten die alle van één gezamenlijke voorouder afstammen, die zelf weer deel is van een orde waarin alle families afstammen van een voorouder uit een klasse enzovoort — althans, dat is de bedoeling. De evolutietheorie uit Darwins *The Origin of Species* van 1859, met zijn latere herinterpretaties, geeft aldus zin aan het systeem. En dat geldt voor de hele biologie: uiteindelijk kan iets alleen als begrepen worden beschouwd, wanneer het zijn plaats heeft gevonden in het grote verhaal van de evolutie (van oersoep tot moderniteit).

Volgens schattingen zijn er 1,5 à 1,8 miljoen planten en dieren beschreven. De beschrijvingen van deze planten en dieren zijn niet gecomputeriseerd. Er bestaat geen centraal archief van de natuur dat met een druk op de knop oproepbaar is. Het ligt verspreid over oude boeken, systeemkaarten, tijdschriftartikelen, naslagwerken en databestanden (van sommige groepen), opgeslagen in gerenommeerde en volslagen onbekende instituten over de hele wereld. Het archief is niet voltooid. Per jaar worden er bijvoorbeeld nog drie tot vijf nieuwe vogels ontdekt en zo'n twintig nieuwe zoogdieren (op een totaal van 4000 zoogdieren). De helft hiervan was werkelijk onbekend, de rest het gevolg van herindelingen binnen het systeem van het dierenrijk. Er bestaan zo'n 17 500 tot 20 000 vlinders op aarde. Voor Groot-Britannië zijn 22 000 soorten insecten beschreven. Een voor de hand liggende vraag is nu: hoeveel soorten zijn er nog te ontdekken? Op de wereld zijn slechts 30 000 taxonomen actief (taxonomie is een ernstig wegbezuinigde tak van de biologie, die haar wetenschappelijke bloeitijd beleefde in de 19de eeuw). Slechts vier procent van alle taxonomen werkt in Latijns Amerika en in Afrika bezuiden de Sahara, de zones met tropische regenwouden. Zo komt ongeveer tweederde van alle benaamde insecten buiten de tropen voor. Alle taxonomen zijn ervan overtuigd dat de regenwouden de gebieden zijn met de meeste niet-beschreven soorten landdieren en -planten. Om duidelijkheid te krijgen over de omvang van het onbekende op aarde, zijn er verschillende methoden ontwikkeld om deze te schatten.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 164



• Why? Why would a town council ask artists from elsewhere to make works of art for its public space, when the age-old town has identity enough to stand on its own feet (even to aspire to being a work of art itself) and probably includes enough makers of beautiful things among its inhabitants to record a characteristic moment of Oosterhout in lasting material? To show that the Oosterhout authorities were prepared to comply with the world of contemporary art, they agreed that the commission to the artists had to be wrapped up in a question: *In what way can art 'function' in public space?* In short, what we see here is one of those alternately deeply sorrowful and hilarious examples of public authorities trying to make art function in public space: the area of tension between noncommittal attitude and self-importance.

NEW INSECT

In July 1992, Paul Perry answered the question posed with the proposal to name a random new insect, to be discovered in the Latin-American rainforests, after the town, in accordance with the international taxonomic rules. His project was entitled: *The origin of pride. A new species of insect is named after the municipality of Oosterhout and had as a motto: The map is not the terrain.* The whole idea amounted to no more than simply this deed: find a new insect and give it the name of the town, just because the local authorities had asked for a number of works of art in the public space of their street plan. Rusting iron, for instance. But of course the artists were guaranteed that vitally important artistic license to display their creative talents.

Finding the insect would not be a problem. The tropical rainforests were tens of millions of years old and on the evolutionary time scale there had been ample opportunity for the development of a formidable biodiversity. On the time scale of human history there is less room for the jungle. According to optimistic extrapolations, the last original trees will have disappeared from the face of the earth within fifty years if the felling and burning of the existing primaeval forests continues without acceleration of the present pace. This includes all jungle-adjusted micro-species (the mammals and birds have a better chance of survival in nature reserves and zoos). And now, one of these endemic species — either discovered by an expedition to be organized by Perry himself, or discovered in a sample taken locally by a scientist and handed over to Perry — was to be named after Oosterhout. The name would be something like *Cicadetta oosterhoutensis* (family Cicadidae, suborder Homoptera, order Hemiptera, class Insecta).

DECORATION OF PUBLIC SPACE

Why name a species after Oosterhout? is what most people wanted to know. Perry's answer: art is committing an act in order to call the act into question. On the question about the 'functioning' of art in public space, Perry replied: *Responding to this, I made some intuitive decisions at the outset, which I think pretty well reflect my attitude. The first was my rejection of the 'art object' as an entity with any future within Oosterhout. This follows a personal distrust in the*

• stipulates that a taxon will not be recognized until a type specimen has been given a rank (species, genus, family, order, class, realm), a specific description (of species, genera and families of the type specimen which are attributed to the taxon by an author), and a place in the system of plants. Animal systematics has been

functioning similarly since 1758, when Linnaeus published his comprehensive *Systema Naturae*. In this book, Linnaeus described 9000 different species of plants and animals.

EVOLUTION

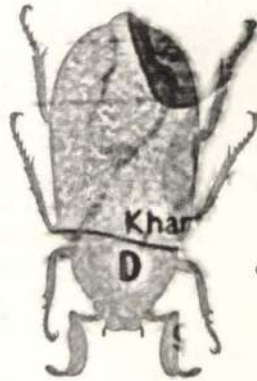
The species is considered to be a natural unity, members of a species recognize one another as such, but whether genera are natural is a point of discussion.

However, taxonomists do agree that the higher categories from the system of the realms of plants and animals — family, order, class, realm — are unknown to

nature's participants. That the researchers attach importance to these higher taxa is because this is where the evolutionary relationship between all genera and species is manifested. A family consists of genera all descending from a common ancestor, which is, in turn, part of an order in which all families descend from an ancestor from a class, etc. — at least, that is how it is meant to be. The theory of evolution from Darwin's *On the Origin of Species* (1859), with its later reinterpretations, gives meaning to the system in this way. And this applies to the entire field of biology: eventually something can only be considered to be understood when it has found its place in the great history of evolution (from primaeval stage to modernity).

It is estimated that between 1.5 and 1.8 million plants and animals have been described. The descriptions of these plants and animals have not been computerized. There is no central archive of nature, retrievable by the touch of a key. It is scattered over old books, card-index systems, articles in journals, reference books and data bases (of some groups) in the archives of renowned or completely unknown institutes all over the world. The archive is incomplete.

For example, three to five new birds are still



discovered every year, and some twenty

new mammals (over and above a total of 4000 mammals). Half of these is genuinely unknown, the rest is the result of reclassification within the system of the animal realm. There are some 17,500 to 20,000 different butterflies on this planet. In Great Britain, 22,000 endemic species of insects have been described. An obvious question is



DECORATIE VAN DE OPENBARE RUIMTE

Why name a species after Oosterhout? De meest gehoorde opmerking. Perry's antwoord: kunst is committing an act in order to call the act into question. Ingaand op de vraag over het 'functioneren' van de kunst in de openbare ruimte, antwoordde Perry: *Responding to this, I made some intuitive decisions at the outset, which I think pretty well reflect my attitude. The first was my rejection of the 'art object' as an entity with any future within Oosterhout. This follows a personal distrust in the algebra of such 'objects' — what I tend to see and group together as brave kunstwerken. I believe Oosterhout is much better off without yet another of these objects.*

Perry verwierp hiermee om te beginnen de functie van kunst als decoratie van de openbare ruimte. Wat decoraties ook zijn of doen, kunst zijn ze niet. Er is niets tegen een versiering van de openbare ruimte — om Multatuli (1820-1887) over poëzie te citeren: *Ik heb niets tegen verzen op zichzelf. Wil men woorden in het gelid zetten, goed, maar zeg niets dat niet waar is.* Deze puristische verwerping van de decoratie als onwaarheid is overigens een modernistische kunstgreep met een calvinistische trekje — de bijdrage van het calvinisme aan de kerkelijke kunst bestond al volgens Erich Wichman (1890-1929) uit witkalk — waar het gemeentebestuur op de golven der tijdgeest nu juist overheen was: mooie dingen mogen weer.

Perry evenwel ging verder dan een afwijzing van de tierelantijn: *In addition, it seemed a pointless exercise to have to hunt for 'public space' wandering within the boundaries of Oosterhout's streets. I did not want to look for some specific physical feature or activity and transform it into an excuse in which to evolve a work. I felt this would be taking the first step in the wrong direction.* De eerste stap die Perry in de goede richting deed, was: niet naar Oosterhout gaan. Hij was er ook vroeger nooit geweest. Waar de openbare ruimte van Oosterhout ook gelokaliseerd moest worden, ze bestond in ieder geval niet uit het verkeerssysteem van de stad zelf — iets waar de bestuurders het mee eens waren, gezien het feit dat ze mensen uit een veel weidser verkeerssysteem dan het eigene om bijdragen hadden verzocht.

NO NAME BRAND

Dit roept twee onvermijdelijke vragen op — vragen waardoor het project zowel een succes is geworden als nooit is uitgevoerd (althans tot nu toe). De eerste vraag luidt: wat is er mis met Oosterhout dat het geen openbare kunst in de plantsoenen of op de pleinen mag hebben? Tweede vraag: als er nog een openbare ruimte bestaat waarin kunst 'functioneert', waar dan?



Terry L. Erwin kwam tot het resultaat dat het meest tot de verbeelding spreekt. Hij legde in Panama een kleed onder de tropische linde-soort *Luehea seemannii* en sproeide insectengif in de bebladerde kroon van de boom. In de loop van drie seizoenen raapte hij aldus 1200 nieuwe soorten torren van het kleed. Zijn redenering was nu de volgende: twintig procent van alle torren in het bladerdak van een boom is gespecialiseerd op die boom (kan alleen op die boomsoort leven) — 160 torren per boomsoort. Afgaande op de gebruikelijke verhouding tussen gespecialiseerde torren en het totaal van de gespecialiseerde insecten per boomsoort komen 600 verschillende soorten per boomsoort voor in de tropen. Er zijn uit de tropen 50 000 verschillende soorten bomen bekend. Dat betekent dat er in totaal in de tropen $600 \times 50\,000 = 30$ miljoen soorten insecten voorkomen. Pats!

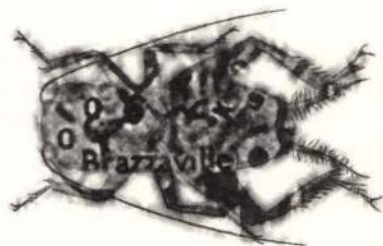
IDENTIFICATIEPLICHT VAN DE NATUUR

De fascinatie van de taxonomie wordt gevormd door het feit dat de verbijsterende hoeveelheid al dan niet beschreven soorten op aarde ontstaan zijn, zonder dat er ooit een mens aan te pas is gekomen. Het systeem van de natuur, zoals dat ontworpen is binnen de biologie, wordt daarom een natuurlijk systeem genoemd dat wel te reconstrueren, maar niet te produceren is. Deze fascinatie roept de ethische problemen op die momenteel de discussie bepalen in vak- en dagbladen: ten eerste, moet er niet onmiddellijk een halt worden toegeeroepen aan de vernietiging van de ecosystemen waarin nog zoveel onbekende levensvormen aanwezig zijn, terwijl deze ontstaan zijn voor of onafhankelijk van de mens; en ten tweede, mag men met behulp van *genetic engineering* wel zomaar nieuwe soorten gaan samenstellen, uitgaande van het genetische materiaal dat ons door de natuur is overgeleverd? De steekwoorden in het debat zijn kortom biodiversiteit en genetische manipulatie. Wat niet ter discussie staat is de vraag of de drang om alle leven op aarde van een naam te voorzien een ethisch

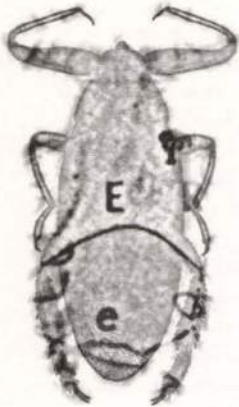
verantwoorde onderneming is. Sinds Adam als eerste taxonoom de schepping afrondde door alle planten en dieren in de Hof van Eden een naam te geven, wordt de door God of mens ingestelde identificatieplicht van de natuur als een goede en vanzelfsprekende zaak beschouwd. Is de naam eenmaal

bekend, dan kan het onderzoek naar afkomst en verwantschap een aanvang nemen.

De soortnaam zelf is geen logisch gevolg van wat er in de natuur is ontstaan, los van menselijk ingrijpen. Zowel de eerste naam, die naar het geslacht verwijst, als de tweede naam, die de soort binnen het geslacht benoemt, is van een verfrissende willekeur. De taxonoom die er het eerste bij is, mag doen wat hij wil, zolang de naam maar een Latijnse indruk maakt en de beschrijving van het type-materiaal aan de eisen van volledigheid en eenduidigheid voldoet. Globaal worden soortnamen bedacht op grond van drie criteria: men benoemt de soort naar zijn uiterlijk



• algebra of such 'objects' — what I tend to see and group together as well-behaved works of art. I believe Oosterhout is much better off without yet another of these objects.



Thus, Perry primarily rejected the function of art as decoration of public space. Whatever decorations are, or do, they are not art. There is nothing against decorating public space — to quote Multatuli (Dutch writer, 1820-1887) on poetry: *I have nothing against verse as such. If people wish to line up their words, it is fine with me, but they should not say anything that is untrue.* This puritanical

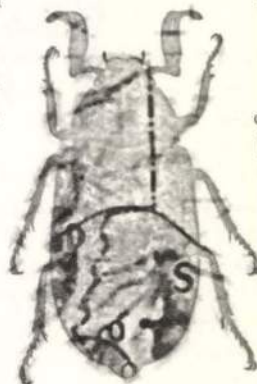
rejection of the decoration as an untruth is, by the way, a modernistic subterfuge with a calvinist ring to it — already according to Erich Wichman (1890-1929), the contribution of calvinism to religious art consisted of whitewash — something the town council, carried on the waves of the time, had just outgrown: beautiful things are allowed again.

Perry, however, went further than a rejection of the frills: *In addition, it seemed a pointless exercise to have to hunt for 'public space', wandering within the boundaries of Oosterhout's streets. I did not want to look for some specific physical feature or activity and transform it into an excuse in which to evolve a work. I felt this would be taking the first step in the wrong direction.* The first step he took in the right direction was: not to go to Oosterhout. He had never been there before, either. Wherever Oosterhout's public space was to be found, it certainly did not consist of the town's own traffic system — something the town councillors agreed to, in view of the fact that they had asked people from a much wider traffic system than their own to contribute.

NO NAME BRAND

This raises two inevitable questions — questions which explain why the project became a success, but was never carried out (or at least, not until now). The first question is: what is wrong with Oosterhout, that it may not have any public art in its parks or squares? And the second: if a public space in which art can 'function' still exists, where is it?

Oosterhout goes by its name. A name that has persisted for more than 700 years. The name designates a particular space, but we feel that it also designates a certain character, an identity. Or that it did once upon a time. Today, this character is difficult to characterize. Oosterhout on the outside seems no different from other municipalities in the region, or, for that matter, many similar communities in The Netherlands. We are reminded, in the facelessness of Oosterhout, of a trend we see inside the supermarket and the pharmacy, that of the no name brand, the generic consumer product. When we step outside,



• now: how many species are still waiting to be discovered? There are only 30,000 active taxonomists in the whole world (the biology area of taxonomy, which had its scientific hey-day in the 19th century, has seriously been affected by cut-backs). Only four percent of all taxonomists works in Latin America and in Africa south of the Sahara, the zones of the tropical rainforests. This explains why about two-thirds of all designated insects are non-tropical insects. All taxonomists are convinced that most non-described land animals and plants are to be found in the rain forest areas. In order to clarify the scale of the unknown on earth, various methods of assessment have been developed.

Terry L. Erwin came up with the result most appealing to the imagination. In Panama, he spread a rug under the tropical lime variety *Luehea seemannii* and sprayed an insecticide onto the leaf-covered crown of the tree. This enabled him to retrieve 1200 new kinds of beetle from the rug in the course of three seasons. His reasoning was as follows: twenty percent of all beetles in the foliage of a tree is specific to this kind of tree (can live on that variety only) — 160 beetles per species of tree. On the basis of the usual relation between specialized beetles and the total of the specialized insects per tree species, he came to a total of 600 different species of insect occurring per species of tree in the tropics. There are 50,000 different species of tree known to exist in tropical areas. This would imply that there is a total of $600 \times 50,000 = 30$ million species of insect occurring in the tropics. Wow!

THE URGE OF LABELLING

The fascination of taxonomy can be explained by the fact that the amazing number of species, either described or not, has developed on earth without any kind of human intervention. The biology-designed system of nature is therefore referred to as a natural system, which can be reconstructed, but not produced. This fascination has incited the ethical problems which now dominate the

discussion in scientific journals and newspapers: in the first place, should we not immediately put a stop to the destruction of ecosystems in which there are still so many unknown forms of life to be found; forms of life which have developed for the benefit of, or independently from, us human beings?

And in the second place, should we be allowed to start putting together new species with the help of genetic engineering, on the basis of the genetic material passed on to us by nature? In short, the key words in the debate are biodiversity and genetic manipulation. What is not part of the discussion is the question of whether the urge to put a label on every living thing on earth is an ethically responsible undertaking. Since Adam, as the first

MEDIA-NATIC 7 # 2



Oosterhout goes by its name. A name that has persisted for more than 700 years. The name designates a particular space but we feel that it also designates a certain character, an identity. Or that it did once upon a time. Today this character is difficult to characterise. Oosterhout on the outside seems no different from other gemeentes in the region or, for that matter, many similar communities in Nederland. We are reminded, in the facelessness of Oosterhout, of a trend we see inside the supermarket and the pharmacy, that of the no name brand, the generic consumer product. When we step outside, no matter where we are, we see the same winkelstraat, with the same stores.

Plaatsnamen, de plaats: zo Oosterhout ooit een historische gewortelde, topografisch gelokaliseerde identiteit had, is deze verdampt op de wereld-consumptiemarkt. Een verzoek om kunst in de openbare ruimte kan daarvoor nooit meer zijn dan een verzoek om een monument voor een verdwenen karakter. Een dubbele negatie: *If we were to describe Oosterhout in terms of a geography of shopping or a geography of trade, we could not say that the physical character of the geography was unique, maar ook: To a large extent what actually defines Oosterhout is its civil organisation. But this also seems a reason to hold the unique identity of Oosterhout suspect. The basic political structures underlying Oosterhout's government were not formulated yesterday but in another century and for another world. And our comparisons show that today's specifics seem to vary little from gemeente to gemeente. So does Oosterhout have an identity?* De vraag stellen is hem ontkennend beantwoorden.

De vraag van de gemeentebestuurders of er met echte kunst een zingevend identiteitsdecor in de openbare ruimte kon worden opgetrokken, werd gepareerd met de constatering dat er wel een decor maar geen identiteit te bekenen viel, althans in de binnenstad. De openbare ruimte waarbinnen de bestuursseenheid Oosterhout functioneert, is die van de wereldmarkt/-media, door de moderne gemeentebestuurders Oosterhout binnengehaald om de gemeente een plaats te geven in die complexe eigentijdse wereld waarin we leven. Maar zodra lokale identiteiten aan de wereld worden gekoppeld, blijkt dat ze niet meer bestaan en mogelijk nooit bestaan hebben. Oosterhout komt op geen enkele wereldbol voor. Perry ontdekte feilloos de kracht van Oosterhouts identiteit cq. het taboe van het gemeentebestuur en vond daar een teken voor: een met uitsterven gedoemd insect. Door onze schuld uitstervend.

MYTHISCHE CONSTRUCTIE

I believe Oosterhout is much better off without yet another of these objects. Het succes van Perry's project bestaat erin



— *grandis* voor 'de grote', *hirsutus* voor 'behaard', *sapiens* voor 'met bewustzijn' enz. —, naar zijn ecologische gebondenheid — *palustris* voor 'in moerassen voorkomend', *fluviatilis* voor 'bij rivieren voorkomend' —, of men gebruikt een

bestaande naam die men verlatiniseert. Deze laatste methode maakt het mogelijk de naam te vereeuwigen van geliefde personen (*regis-fernandii*), een wetenschapper die men wil eren (*lamarckii*), of bijvoorbeeld de streek waar de soort het eerst werd ontdekt (*novae-angliae*), een vulkaan (*mistiensis*), een tuin (*kewensis*) of een stad (*ottawensis*, *odessanus*, *ravennae*, of *byzantinus* voor 'van Istanboel'). Eerst is er de nieuw ontdekte soort, daarna komt de naam. De soortnaam is voor de plaatsing van een organisme in de wereld minder belangrijk dan zijn geslachtsnaam, of zijn familienaam. Welke soortnaam ook wordt gegeven, altijd is onmiddellijk duidelijk waar de nieuwe soort thuishoort in het grotere systeem van het planten- of dierenrijk.

DE DAAD VAN DE VERNOENING

In *The Origin of Pride*, a new species of insect is named after the gemeente Oosterhout, het projectvoorstel van Paul Perry, definieerde de kunstenaar kunst als de *committing of an act in order to call that act into question*. Het toewijzen van een gemeentenaam aan een Zuidamerikaans insect kan vanuit taxonomisch oogpunt onmogelijk als subversief worden gezien, laat staan als een daad die het taxonomische denken ter discussie stelt. Zolang je een naam wilt geven, mag je doen wat je goedgevindt, mits je je aan de regels over naamgeving van nieuwe soorten houdt. Als een taxonoom een soort — bijvoorbeeld van

een minuscuul zoetwaterwiertje uit een stinkend slootje — wil vernoemen naar een zijns inziens miskend geleerde, dan stuurt hij een briefje naar zijn favoriet



en die stemt dan vereerd toe.

Op het niveau van het soortbegrip maakt het geen verschil of je praat over een prachtige vogel uit een Afrikaans parklandschap of over een tor in een hoop paardestront. De benaming van soorten onder gebruikmaking van bestaande namen maakt alleen eens te meer duidelijk dat het systeem der natuur een menselijke schepping is, ondanks de droom dat het een natuurlijk systeem zou moeten zijn, een weergave van een reëel plaatsgevoonden hebbende evolutionaire ontwikkeling. Perry had dan ook geen enkele moeite een taxonoom te vinden die bereid was een van zijn nieuw ontdekte tropische cicaden



• no matter where we are, we see the same shopping street, with the same stores.

Place names, the place: if Oosterhout ever had an historically rooted, topographically localized identity, this has evaporated on the world-consumer market. A request for art in public space can therefore never be more than a request for a monument to vanished character. A double



negation, not only: If we were to describe Oosterhout in terms of a geography of shopping or a geography of trade, we could not say that the physical character of the geography was unique, but also: To a large extent, what actually defines

Oosterhout is its civil organization. But this also seems a reason to hold the unique identity of Oosterhout suspect. The basic political structures underlying Oosterhout's government were not formulated yesterday but in another century and for another world. And our comparisons show that today's specifics seem to vary little from gemeente to gemeente. So does Oosterhout have an identity? To pose the question is to answer it in the negative.

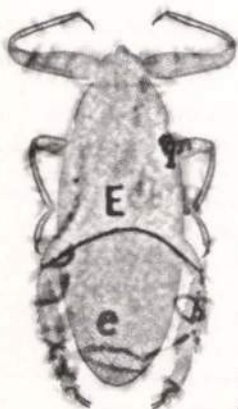
The town councillors' question, whether real art could be used to erect a meaningful identity decor in public space, was parried by the observation that although there was a decor, there was no trace of an identity, at least not in the town centre. The public space within which the local-government unity of Oosterhout functions is that of the world market/ world media brought in by its modern local government, to give the town a place in this complex modern world we live in. But as soon as local identities are linked to the world, it

turns out that they no longer exist, and possibly never did.

Oosterhout does not feature on any globe. With unerring instinct, Perry discovered the strength of Oosterhout's identity, respectively the local authorities' taboo, and found it a symbol: an insect threatened with extinction, for which we are to blame.

MYTHICAL CONSTRUCTION

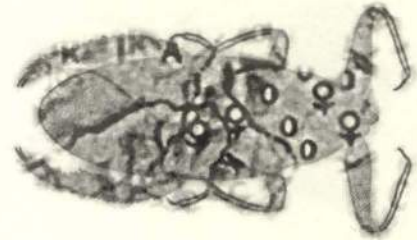
I believe Oosterhout is much better off without yet another of these objects. The success of Perry's project is determined by the fact that he found an answer to the town's question about the functioning of art in



• taxonomist, rounded off Creation by giving a name to all plants and animals in the Garden of Eden, the obligation to identify nature, imposed by God or man, is regarded as something good or self-evident. Once the name is known, the research into descent and kinship can begin.

The species' name as such is not logically consistent with that which has developed in nature without human intervention.

Both first name, which refers to the genus, and the second one, which designates the species within the genus, are refreshingly random. The taxonomist who first claims the species can do as he pleases, as long as the name gives a Latin-like impression and the description of the type material meets



the requirements of comprehensiveness and unambiguousness. Species names are concocted roughly on the basis of three criteria: the species is named after its appearance — *grandis* for 'the large variety', *hirsutus* for 'hairy', *sapiens* for 'with a consciousness', etc.; its ecological domain — *palustris* for 'occurring in swamps', *fluviatilis* for 'occurring near rivers'; or an existing name is used, which is 'Latinized'. This latter method allows the taxonomist to immortalize the name of

loved ones (*regis-fernandii*), a scientist he wishes to honour (*lamarckii*), or for example the region where the species was first discovered (*novae-angliae*), a volcano (*mistiensis*), a garden (*kewensis*) or a city (*ottawensis*, *odessanus*, *ravennae* or *byzantinus* for 'from Istanbul'). First there is the newly discovered species, then comes the name. The species name is less important for the localization of an organism in the world than its genus name, or its family name. Whatever the species name chosen, it is always immediately clear where the new species belongs in the greater system of the realm of plants or animals.

THE ACT OF NAMING

In *The Origin of Pride*, a new species of insect is named after the gemeente Oosterhout, Paul Perry's proposal for a project, the artist defined art as the committing of an act in order to call that act into question. Assigning the name of a town to a South-American insect cannot possibly be regarded as subversive from a taxonomic point of view, let alone as an act which calls taxonomic thinking into question. If you want to give something a name, you can do as you please, as long as you obey the rules of the nomenclature for new species. If a taxonomist wants to name a species — for example, a minuscule fresh-water alga from a stagnant ditch — after a scientist who in his opinion is underestimated, he sends his champion a letter and the person in question is honoured to give his permission. At the level of species, it makes no difference whether we are talking about a beautiful bird from an African parkland or a beetle living in a heap of horse dung. The naming of species on the basis of existing



dat hij de gemeentelijke vraag naar het functioneren van kunst in de openbare ruimte wist te beantwoorden. Paul Perry verving de lokale identiteit van Oosterhout door een insect. Plaatsnamen, de naam. De kaart is niet het terrein, maar verwijst alleen naar andere kaarten. Als



Oosterhout nog een plek heeft, dan

in een media-mythische onomastiek waarin we, voor de vuist weg, Eastwood (Clint) aantreffen, Twin

Peaks (*There's evil in the woods*),

Rumpelstiltskin, Hakim Bey. Ieder

oosterhout heeft zijn westerhout — het tropisch regenwoud van Zuid-Amerika.

Identiteiten zijn nooit meer dan mythische constructies die, zodra ze als informatie worden gelezen, hun constructieve bijdrage aan het openbare leven kwijtraken. Perry: *Mythic structures consist of hearsay and mannerisms that are handed down, like inherited suitcases, from generation to generation. Over time the suitcases gain authority and become 'monumental'. These myths or monuments of code become 'undesirable' when they turn into monuments to code.* Kunst, leidt Perry uit deze verklaring af, zou een functie hebben in de openbare ruimte (de wereld) als ze de mythen van de monumentenlijst haalt, liefst voorgoed, te beginnen bij de mythe van de identiteit. Er duikt dan wel een praktisch probleem op: *Many of us depend for a livelihood upon their continued existence which means they can only be questioned and not completely eliminated. Even if we do temporarily manage to damage them, our hands are empty; we lack other models, other paradigms, there is nothing to replace them.* Maar het is aan de kunstenaar om met dit gegeven creatief om te gaan.

Het zelfmedelijden waar niemand buiten schijnt te kunnen in het premillennium wordt bij Perry tot een aanvalswapen: *We feel by taking myths apart we might open a space for more accurate or more interesting myths.* En dat Oosterhout als lokale identiteit niet interessant is, blijkt uit het feit dat het gemeentebestuur zijn openbare ruimte zo godsgruwelijk saai en betekenisloos heeft weten te maken, dat ze nu bij echte erkende grote kunstenaars moet gaan bedelen om het straatbeeld weer die eigenheid te geven, waardoor toevallige bezoekers en toevallige bewoners niet meer die — terechte — drang vertonen zo snel mogelijk dat rotoord te verlaten. Waarom dan toch die loodzware drang tot lokale authenticiteit? Waarom deze identiteit niet vervangen door zo iets lichts en onopmerks als een insectje, ver weg van hier?

DE WERELD

Dat Oosterhout niet (meer) vermag te boeien komt omdat het in de wereld ligt. Oosterhout is in de wereld verdwenen. De goocheltruc die Perry in zijn project toepaste, was die van de omkering. Hij concretiseerde niet alleen de my-

desgewenst te benoemen als *oosterhoutensis*. Het was pas moeilijk geworden als hij een reeds benoemd insect van diens naam had willen beroven, en dit gedesidentificeerde

dier aan Oosterhout had aangeboden. Ook als hij de naam van een insect had willen inruilen tegen die van Oosterhout was er een probleem ontstaan, want een eenmaal benoemd taxon behoudt voorgoed zijn eerst gekregen naam.

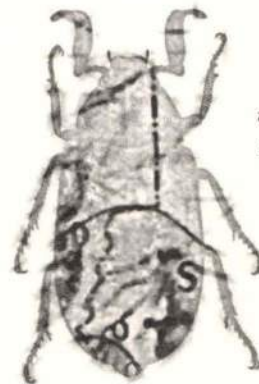
Wat Perry ook met zijn project ter discussie wilde stellen, niet het functioneren van de

wetenschap. Perry verbond gewoon de naam van een insect uit

het tropische regenwoud aan Oosterhout — why not? Toch schuilt er een addertje onder het gras. In zijn voorstel tot naamgeving schrijft hij:

Aesthetically, I am attracted to the idea that most people — including myself — don't particularly find insects — with the possible exception of butterflies — beautiful. One of the difficulties in drawing the public's attention to the issues of biodiversity is that the majority of species aren't as large and sentimentally appealing as whales and panda bears. Who is moved to action or tears by the threat of extinction of a cockroach or a worm? En dan volgt een frappante zin, zonder nadere uitleg: *It has crossed my*

mind that the ideologies of deep ecology, especially voluntary restraint and life for life's sake, seem in some way to mirror our 19th century art model of aesthetic disinterest, the notion of art for art's sake. Aangezien Perry zijn vernoeming van het insect niet als kunst om de kunst, maar als kunst voor Oosterhout beschouwde, kan deze zin niet anders betekenen dan dat hij met zijn actie niet het principe van het naamgeven (de taxonomie, de wetenschap) ter discussie wilde stellen, maar de ecologie, de verdediging van de biodiversiteit om der biodiversiteits wille.



Door een insect te vernoemen maakte Perry zowel zichzelf als de gemeente Oosterhout medeverantwoordelijk voor de weldaden en gruwelen die de wetenschap gebracht heeft (want dat de oerwouden en daarmee de soortenrijkdom ervan bekend zijn en bedreigd worden, zijn beide gevolgen van technologische en dus wetenschappelijke ontwikkelingen). Het kunstwerk, het vernoemde insect, is aldus een monument voor de plaats die de gemeente

accepteert in de wereld zoals ze nu is, eind twintigste eeuw, ver voorbij ieder negentiende-eeuws gedachtengoed, maar inclusief de destructie waardoor onze tijd zich kenmerkt. Ook als onze hebzucht de wereld vernietigt,



• public space. Paul Perry replaced Oosterhout's local identity with an insect. Place names, the name. The map is not the terrain, it only refers to other maps. If there is still a place for Oosterhout, it is in a media-mythical onomastics where we encounter, to mention but a few at random, Eastwood (Clint), Twin Peaks (*There's evil in the woods*), Rumpelstilkin, Hakim Bey. Every *oosterhout* (eastern wood) has its *westerhout* (western wood) — the tropical rainforests of South America.

Identities are never more than mythical constructions which, as soon as they are read as information, stop making their constructive contribution to public life. Perry: *Mythical structures consist of hearsay and mannerisms that are handed down, like inherited suitcases, from generation to generation. Over time, the suitcases gain authority and become 'monumental'. These myths or monuments of code become 'undesirable' when they turn into monuments to code. As Perry concludes from this statement, art would have a function in public space (the world) if it removes the myths from the monument list, preferably once and for all, beginning with the myth of identity. However, this would raise a small practical problem: Many of us depend for a livelihood upon their continued existence, which means they can only be questioned and not completely eliminated. Even if we do temporarily manage to damage them, our hands are empty; we lack other models, other paradigms, there is nothing to replace them. But it is the artist's task to deal with this fact in a creative way.*



Perry turns the self-pity which apparently nobody in the premillennium can do without into an offensive weapon: *We feel by taking myths apart*

we might open a space for more accurate or more interesting myths. And that Oosterhout as a local identity is not interesting is proved by the fact that its local government has managed to make its public space so monstrously dull and meaningless that it has now had to come begging to genuinely recognized great artists to return to the street scene that face of its own, which would take away from chance visitors and inhabitants this — justified — urge to leave the awful place as quickly as possible. Why then this oppressive craving for local authenticity? Why not replace this identity with something as light and unsightly as a minute insect, far away from here?

THE WORLD

That Oosterhout fails to (can no longer) enthrall us is because it has become part of the world. Oosterhout has vanished into the world. The trick that Perry performed in his project was that of the reversal. He concretized not only the mythical structure of 'identity', but also that other myth, that of the 'world', into an object, a living creature even, an insect, and thus miraculously made the following discovery: linking a local, historical identity to the world makes this identity disappear, but it reappears at the same time under a different sign, albeit no longer as

• names only makes it all the more clear that the system of nature is a human creation, despite the dream that it should be a natural system, the reflection of an evolutionary development as it really took place. It was therefore easy enough for Perry to find a taxonomist willing to give one of his newly discovered tropical cicadas the name *oosterhoutensis*. It would only have become difficult had he wanted to rob an already named insect of its name to offer this 'desidentified' animal to Oosterhout. Had he wanted to exchange the name of an insect for that of Oosterhout, this would also have created problems, for once a taxon has been given a name, it will keep this name forever.

Whatever Perry wanted to question with his project, it cannot be the functioning of science. Perry simply linked the name of an insect from the tropical rainforests with Oosterhout — and why not? Still, there is a snake in the grass. In his name-giving proposal he writes: *Aesthetically, I am attracted to the idea that most people — including myself — don't particularly find insects — with the possible exception of butterflies — beautiful. One of the difficulties in drawing the public's attention to the issues of biodiversity is that the majority of species aren't as large and sentimentally appealing as whales and panda bears. Who is moved to action or tears by the threat of extinction of a cockroach or a worm?* This is followed by a striking sentence, with no further explanation: *It has crossed my mind that the ideologies of deep ecology, especially voluntary restraint and life for life's sake, seem in some way to mirror our 19th-century art model of aesthetic disinterest, the notion of art for art's sake.* Since Perry did not regard his name-giving project as art for art's sake, but as art for Oosterhout, this sentence can only mean that with his action he did not wish to call the principle of name-giving (taxonomy, science) into question, but rather the field of ecology, the defense of biodiversity for the sake of biodiversity.

By naming an insect after Oosterhout, Perry made himself and the municipality of Oosterhout jointly responsible for the blessings and abominations brought about by science (because, that the rainforests, and consequently the abundance of species living there, are known and that they are threatened are both effects of technological and therefore scientific developments). The work of art, the insect named after the town, thus becomes a monument for the place that the town accepts in the world as it is today, at the end of the twentieth century, with any nineteenth-century ideas left far behind, but including the destruction which characterizes the times we live in. Even if our greed destroys the world, we will accept that, is the message

carved into the bottom of the pedestal of this monument, whereas on the front it shows an inscription on ecological commitment. If a town gives a part of its public space the name



thische structuur 'identiteit', maar ook die andere mythe, die van de 'wereld', in een object, een levend wezen zelfs, een insect, en deed wonder boven wonder daarmee de volgende ontdekking: door een lokale, historische identiteit aan de wereld te koppelen, verdwijnt deze identiteit, maar ze herverschijnt tegelijkertijd onder een ander teken, alleen niet langer als identiteit — het monumentale blok staal waarvan we het gemeentebestuur Oosterhout dankbaar mogen zijn dat het zijn openbare ruimte daarvan ontdaan heeft —, maar als naam, een tot naam gemetamorfoseerde identiteit, in een endemische ruimte waarin alleen Oosterhout en, bijvoorbeeld, een insect bestaan. De tendens om lokaliteiten van hun historische identiteit te ontdoen ten gunste van een wereldmarkt, moet niet op het laatste moment worden afgeremd en met gesimuleerde, kunst-

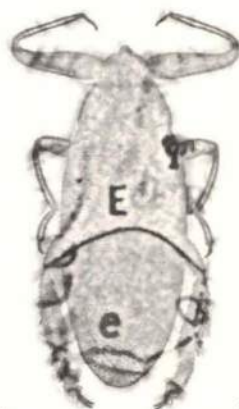


matige identiteiten worden gedempt, maar moet nog veel verder worden doorgevoerd, tot die wereld-

markt zelf het erbij begeeft liefst, weg met al die drukkende zwaarte. Perry pareerde het verzoek om roestend staal met het allerlichtste, iets dat al bijna immaterieel is (want uitstervend): een insect uit de cyberspace in afbouw die het tropisch regenwoud is.

Dus, als we ons bij dezen loskoppelen van gemeenteraadsleden en kapitalisten, dit inzicht: kunst functioneert in een openbare ruimte doordat ze 1) haar eigen openbare ruimte schept, 2) bestaande identiteiten in historische ruimten ontkent, 3) deze vervangt door willekeurige tekens, 4) onder deze tekens haar ruimte laat verschijnen voor iedereen die met een overgeleverde identiteit is behept en 5) het raadsel stelt dat uitdaagt deze nieuwe ruimte te gaan exploreren, tot ver voorbij de oorspronkelijke identiteit en ver voorbij het oorspronkelijk kunstwerk. *What happens when we name something that had no name before? Could we not, in Oosterhout, say the map is the territory, when, by our mapping, we bring a new reality into being?*

Maar waaruit bestaat die nieuwe, kunstmatige realiteit? De gesimuleerde wereld? Laten we de politieke en 'mythische' terminologie nog verder achter ons, dan zien we een bipool: een onbekende stad en een onbekend insect. De naam van de stad is meer dan 700 jaar oud en de stad schenkt deze naam aan een insect van (mogelijk) miljoenen jaren oud. Het insect verschijnt op de kaart van de stad. De stad verschijnt op de kaart van het insect. Beide zijn bedreigde soorten. Ze hebben elkaar niets te melden, maar kunnen niet langer zonder elkaar. *Dasein als Sorge*. Twee punten zijn voldoende om, keer op keer, de wereld te laten beginnen. Verlaat Oosterhout nu. Verlaat de historische wereld. De Nieuwe Wereld wacht. Treed binnen.



accepteren wij dat, zo luidt de boodschap die op de onderkant van de sokkel van dit monument staat gebeiteld, terwijl aan de voorkant een bericht over ecologisch engagement is geplaatst. Als een gemeente een deel van haar openbare ruimte benoemd als Multatulistraat, is dat een bewijs dat ze de Nederlandse cultuur tot nu toe accepteert zoals die is (inclusief haar querulanten). Als de gemeente onder aanvoering van Perry accepteert dat de gemeentegrenzen momenteel de hele wereld omvatten (ook Oosterhout zal volhangen met satellietshotels), waarom zou ze dan niet bereid zijn een insect waar ook ter wereld uit te dossen met haar naam? Het insect zal het een zorg zijn. Ook de leeuw heeft zich er nooit iets aan gelegen laten liggen dat in het Nederlandse wapen is opgenomen, terwijl dit omgekeerd Nederlandse kolonialisten er nooit van heeft weerhouden er nu en dan een af te schieten, als de gelegenheid zich voordeed.

WAARDEVRIJHEID

Wat stelt de daad van de vernoeming, zoals Paul Perry die initieert, nu eigenlijk ter discussie? Hijzelf benoemt zijn discussiemoment in *The Origin of Pride* als volgt: *Naming has always been a form of conquest and exercising power. Much of our human difficulty to reconcile ourselves with nature seems to stem from our 'will to power'*. Maar hoe heeft de mensheid geprobeerd zich te verzoenen met de natuur? Door te pogen — in de zekerheid van de onmogelijkheid van het project — haar volledig te doorgronden, te verklaren in een systeem dat van de oerknal tot de uiterste grens van het heelal reikt, van de eerste bacterie tot de laatste mens. Deze poging begon met naamgeven — het verbinden van een typisch menselijk trekje (taal) aan iets dat los staat van de mens (natuur). Maar het verlangen om de aldus verzamelde kennis ten eigen bate aan te wenden (*will to power*) verstoortte het oorspronkelijke streven tot verzoening met het bestaande door middel van begrip. Waar Perry voor pleit is waardevrije wetenschap, die niet voor de foute (kapitalistische) doeleinden mag

worden gebruikt. Zoals natuurwetenschappers de openbaar gemaakte kunst bezien, zo bezien kunstenaars blijkbaar de gepopulariseerde natuurwetenschap — als een onschuldige vorm van vrijetijdsbesteding met best wel scherpe kantjes. Vrolijke, negentiende-eeuwse vormen van bewustzijnsverruiming. De kunst is van harte welkom in de openbare ruimte van de (natuur)wetenschap en de wetenschap is al jaren geaccepteerd in de openbare ruimte van de kunst. Ze kunnen het goed met elkaar vinden daar. Beider ruimten omvatten de wereld zonder elkaar ooit te raken.

Die kinderen in Bosnië, hoe zouden die genoemd gaan worden voor ze op de wereld-adoptiemarkt worden gebracht? Zelfs als ze ooit hun ouders zouden traceren, zouden die ontkennen iets met hen te maken te hebben. Een voor de hand liggende naamgeving van deze oorlogswezen is die van de stad waarin ze zijn geboren. Minstens zo voor de hand liggend is ze te vernoemen naar insecten, bijvoorbeeld uit de wouden van Latijns Amerika.

Met dank aan Kristi van Riet.

MEDIAMATIC 7 # 2



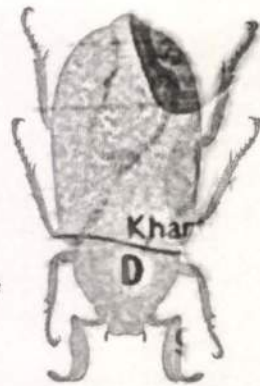
PAGINA 172

• an identity — the monumental block of steel, barred from the public space of Oosterhout thanks to its local government — but as a name, an identity metamorphosed into a name, within an endemic space in which only Oosterhout and, for example, an insect exist. The tendency to strip localities of their historical identity to make place for the world market should not be restrained at the last minute to fill the void with simulated, artificial identities; it should be carried much further even, preferably to the collapse of the world market itself: let us get rid of all this oppressiveness. Perry parried the request for rusting iron with the lightest of all, something that is already almost

immaterial (because it is dying out): an insect from the disintegrating cyberspace which is the tropical rainforest.



Consequently, if we dissociate ourselves here and now from town councillors and capitalists, we gain this insight: art functions in public space in that it 1) creates its own public space, 2) denies existing identities in historical spaces, 3) replaces these with random signs, 4) lets its space appear under these signs for everyone who is cursed with a handed-down identity, and 5) presents us with the enigma which challenges us to explore this new space, until far beyond the original work of art. *What happens when we name something that had no name before? Could we not, in Oosterhout, say the map is the territory, when, by our mapping, we bring a new reality into being?*

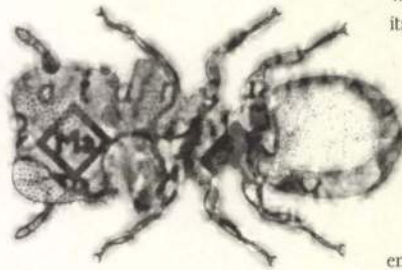


But what does this new, artificial reality consist of? The simulated world? If we leave the political and 'mythical' terminology even further behind, we see a bipole: an unknown town and an unknown insect. The name of the town is more than 700 years old and the town gives this name to an insect that might possibly be a million years old. The insect appears on the map of the town. The town appears on the map of the insect. Both are endangered species. They have nothing to say to each other, but can no longer do without each other. *Dasein als Sorge* (Existing as the main concern). Two points are enough to make the world start again, time after time. Leave Oosterhout now. Leave the historical world. The New World is waiting. Enter it. Come on.

translation OLIVIER/WYLIE

• of Multatulistraat (after Multatuli, the Dutch 19th-century writer), this is proof that until now it has

accepted Dutch culture for what it is (including its troublemakers). If this town, under the guidance of Perry, accepts that the municipal boundaries will from now on encompass the whole world (Oosterhout



too, will soon be full of satellite dishes), then why would it not be willing to grace an insect, wherever in the world, with its name? The insect could not care less. The lion never minded either that it was incorporated into the Dutch coat of arms, while in reverse this never stopped Dutch colonialists from shooting a few now and then, when the opportunity presented itself.

NON-NORMATIVE

What exactly does the act of naming initiated by Paul Perry call into question? He himself defines the point at issue in *The Origin of Pride* as follows: *Naming has always been a form of conquest and exercising power. Much of our human difficulty to reconcile ourselves with nature seems to stem from our 'will to power'.* But in what way has humanity tried to reconcile itself with nature? By trying — in the certainty of the impossibility of the project — to fathom it completely, to explain it in a system reaching from the Big Bang to the ultimate bounds of the universe, from the first bacteria to the last human being. This attempt started with naming — the linking of a typically human feature (language) to something independent of humanity (nature). But the desire to use the knowledge gathered in this way for our own purposes (*will to power*) interfered with the original pursuit of reconciliation with, by means of understanding of, that which existed. What Perry is pleading for is non-normative science, which cannot be used for the wrong (capitalist) purposes. In the same way that natural scientists regard art-made-public, artists apparently regard popularized natural sciences — as an innocent form of recreation with here and there an edge to it. Cheerful, nineteenth-century forms of mind expansion. Art is warmly welcome in the public space of (natural) science and for many years now, science has been accepted in the public space of art. They get along well together there. Both spaces encompass the world, without ever touching each other.

Those children in Bosnia, what names will they be given before they are dumped onto the world adoption market? Even if they ever traced their parents, these would deny that they ever had anything to do with them. Obvious names for such war orphans would be those of the towns where they were born. It would be just as obvious to name them after insects, for example from the jungles of Latin America.

translation OLIVIER/WYLIE
With special thanks to Kristi van Riet.





Metamorphose
 NUMBER 65
FORTEAN TIMES
 THE JOURNAL OF SOUTHERN PHOTOGRAPHY
 UK £2
 USA \$4.95

THE HACKER

CRACKDOWN

Benjamin
WOOLLEY

ZUR RECHTFERTIGUNG
 DER HYPOTHETISCHEN
EUROPEAN PHOTOGRAPHY
 \$50/9F
50 VILÉM FLUSSER ISSUE

PRESENCE
Strategien
 Norbert Bolz
 Holger van den Boom
 Jürgen Brickmann
 Friedrich Cramer

NORBERT BOLZ
DIE WELT ALS
CHAOS UND ALS
SIMULATION

Michael Wetzel

MIRRORED
 Die Ende des Bitches
 Premiere Issue



USER'S
 CYBERPUNK, VIRTUAL REALITY, WEWARE,
GUIDE

DESIGNER APHRODISIACS, ARTIFICIAL LIFE,
NE
 TECHNOBISTIC PARADISE, AND MORE
EDGE

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 174

ORALITY AND LITERACY THE TECHNOLOGIZING OF THE WORD

WALTER J. ONG, Routledge London 1988, ISBN 0 415 02796 9,

English text, 201 pp.

by MICHAEL SIKILLIAN

The term 'global village' has become a commonplace in the media to describe societies created and sustained by electronic technology. But are digital computer systems replacing the visual print culture and returning the world to a tribal, oral society? Will literacy, the hallmark of the print age, become irrelevant as digitized audio and video systems supplant them? In this work, Walter Ong, a Jesuit philosopher who has written extensively on rhetoric and oral culture, examines various technologies of writing, print, and electronic media on consciousness and society.

Electronic technologies, such as television, computer networks, and electronic forums create societies which are similar to pre-literate, tribal groups. For example, a forum on an information service such as CompuServe has group activities, conferences, discussions. It has a group identity and an identifiable membership. The basis of most discussions are threads which are dialectical discussions on a particular issue. Sometimes discursive, other times impassioned, they are interactive conversations. There is a spontaneity and unpredictability which is not found in the more analytic, reflective medium of the book. Yet there are significant differences between these communities and oral ones: membership is more numerous and geographically dispersed. Most significantly, the individual joins them by a conscious choice. No one is born into an electronic community. Family ties, geographic closeness, and occupation are all unimportant. The virtual community can be moved to different sites without a noticeable difference. Further, they are organized by individual interest: one can join a forum to discuss sports, or Latin poetry or mountain climbing. All members of the forum will share the same common interest. Unlike a tribal community where the members lack individuality, and so look to the group for an identity, members of an electronic forum are individuals first, then join a group which expresses their individuality. Electronic technology does not represent a rejection of print media and a return to oral society. Instead it is a secondary orality, deriving from both print and oral culture.

Unlike speech, print requires words to be fixed in a visual space on a page. Typography encourages orderly, legible characters in well defined paragraphs and sections and pages. Books are mass produced commodities with definite dimensions, unlike discussions which are more fluid and unpredictable. Print gave rise to the practice of reading silently by oneself. This is impossible in an oral culture where literature and learning can only exist in group discussions.

When printed texts first appeared in the Middle Ages, they were criticized as being inhuman and unreal. Learning from a book is much less personal than having a group discussion. Books are non-living objects which can only represent reality. Further, reading damages the mind by making it dependent on print technology. Rather than relying on human memory, print acts as a crutch, and weakens the human mind. These same criticisms have been leveled against computers in our own time. Debates about depersonalizing education and weakening mathematical training reflect the same concerns. Yet much earlier, in Plato's time, these arguments were used against alphabetic writing.

Writing is the technology underlying both electronic media and print. It requires tools, such as paper, pens, rulers, and ink.

Unlike speech, it is a planned, conscious effort. Initially, writing needed a class of technically adept people, scribes to produce manuscripts. Print required typesetters and computers, programmers. Writing — whether syllabaries, pictographs, or phonetic symbols — lacks the spontaneity of speech. Dictionaries, grammars, indices only became necessary when written language became dominant. In an oral culture, introspection, self-consciousness, and privacy, are unknown. Only with the change in social structures caused by writing could these develop.

In the Middle Ages, the Latin of the schools remained the bridge between the oral culture of antiquity and the incipient culture of print. Latin had already passed out of common usage and was maintained as the language of scholarship and science. Everyone who could speak Latin could also write it. The use of Latin also kept alive the rhetorical traditions of ancient Rome, as well as the oral culture.

Primary oral cultures are rare today, as literacy, printing and alphabets are so widespread. Most of the current understanding of them comes from the resolution of the Homeric question. Are the *Iliad* and the *Odyssey* the product of one poet or many? Although this seems a minor point, of interest only to Classics scholars, it had profound implications for understanding modern as well as ancient society. The American classicist, Milman Parry (1902 - 1935) theorized that the Homeric poems were produced by one poet from an oral culture. The poet would assemble set pieces of verse, depending on the metrical needs of the line. Further, the poem was built ad hoc, as it was delivered to an audience, containing repetition, and redundancy. Many of the epithets, such as 'wine-dark sea' or 'rosy fingered dawn' were used repeatedly, to meet the expectations of the audience. Figures were highly stylized: the great hero, his faithful friend, the brave warriors. Poems were improvised, expressing the same ideas and story, but adapted to each group.

This was contrary to the expectations of a literate culture, where the poet is primarily a creator, not an assembler of commonplaces. Poets were expected to create fresh, unconventional combinations of words and sounds, not cut and paste from pre-existing verbal phrases. The story line should have the unexpected; nothing could be worse to a modern poem than to describe it as 'trite' or 'commonplace'. A poem was an original work of art created *ex nihilo* by an artist.

Yet for an oral culture, repetition ensured that things would be remembered. Standard metrical pieces are common in any art form which requires improvisation. The epithets and characters reinforced cultural norms, rather than shattering them. Many of the same characteristics are present in the secondary oral culture created by electronic technology.

Will secondary orality increase? Will it supplant the print culture? A good clue is in one of the newest technologies, object-oriented programming. Procedural programming is very linear: programs have a definite beginning and end. The programmer writes commands in a particular order to accomplish a specific goal. An accomplished programmer will create a new algorithm using a tricky or obscure method of coding. In object-oriented programming, programs consist of messages passed between collections of objects. There is no definite beginning or end; everything is interactive between the user and program. The programmer's task is to manage communications between objects. Further, code is reusable, and the programmer is assembling code and objects, rather than writing complex code sequences.

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 175

A similar pattern can be seen in multimedia. By using digitized music, clips of songs or speech can be assembled and combined in the program. Artwork can be either cut from standardized collections of clip art or assembled from collections of shapes. Video can be sampled, enhanced, and combined to create new sequences in the program. On-line libraries, bulletin board systems, and CD-ROM collections encourage combining rather than creation by hand.

Will secondary orality survive? Or will it be replaced by a 'secondary literacy'? What form will that take? The book contains an excellent bibliography which can be used for further exploration.

**THE HACKER CRACKDOWN
LAW AND DISORDER ON THE ELECTRONIC
FRONTIER**

BRUCE STERLING, Bantam Books 1992, ISBN 0 553 08058 X,
English text, 328 pp., \$23
by DAVE BARKER-PLUMMER

The Hacker Crackdown is Bruce Sterling's term for a series of seizures of computer equipment which took place during the summer of 1990. The circumstances surrounding these raids, the individuals and communities affected by them, and the consequences for the computing community and society at large, are the subjects of this book. Sterling, a cyberpunk author, is at his best when he is telling stories. He adopts a revelatory style and writes in a tone of wonder and bemusement as events take one unexpected turn after another. Particularly intriguing is his telling of the Craig Neidorf/Knight Lightning story. Neidorf was prosecuted for electronically distributing an edited version of a document copied without permission from a BellSouth computer. Sterling documents the history of the document as it was sent across the Internet many times, its publication in the *Phrack* newsletter, the arrest of Neidorf, the charges against him and the eventual collapse of the trial. As the story unfolds, one realises that truth is indeed stranger than even Sterling's bleak cyberpunk fiction.

There are many other stories in the book: the story of Steve Jackson, whose legitimate games company was raided under sealed warrant, and all of his computers seized; the story of The Legion of Doom, a group of hackers who assemble in cyberspace to brag about breaking into computers and sharing stolen access codes and credit card numbers; the story of the founding of the Electronic Frontier Foundation by Mitch Kapor, author of Lotus 1-2-3, and John Perry Barlow, sometime lyricist for The Grateful Dead; and closing the book, the story of the Computers, Privacy and Freedom conference of 1992, in which hackers, law enforcement, and civil libertarian groups met to talk about these issues with unprecedented openness. Sterling attempts to make these stories take second place to the culture, or more correctly cultures, of cyberspace. He chooses to structure his book in four main parts, each dealing with one of these subcultures. While hacker stories have been told before, this examination of cultures has been neglected, and Sterling is to be praised for attempting it. However, Sterling does not seem too comfortable in his self-appointed role. Try as he might, the events keep overtaking the people, and the book ends up feeling somewhat confused — but then the whole subject is rife with confusion: cultural, technical and ethical.

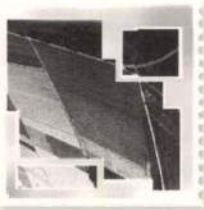
Although Sterling fails to give it the emphasis it deserves, the main theme of this book is power. In the first part of the book

Crashing the System, Sterling describes the power of the telephone companies. From the fledgling technology of the telephone, through the rise of AT&T, and the significant role that it played in government and industry, to the break up of the Baby Bells. The picture that Sterling paints of the contemporary telcos is that of a power base that is under threat, and which is struggling to preserve its grip on the power that is being threatened by the more widespread availability of technology, not to mention the breaking of the economic monopoly. Lest this sounds like dull reading — there's not a sentence in this book that can be described as dull — I should mention that Sterling brings this history to life by taking us in detail through the duties of a switchboard operator, and observing that in the early days of the telephone teenage boys often played this role until they were found to be 'hacking', when they were ejected from the system. There are intriguing parallels between the time just after the introduction of the telephone — which Sterling identifies as the creation of cyberspace — and the contemporary era, which represents the settling of that 'place'.

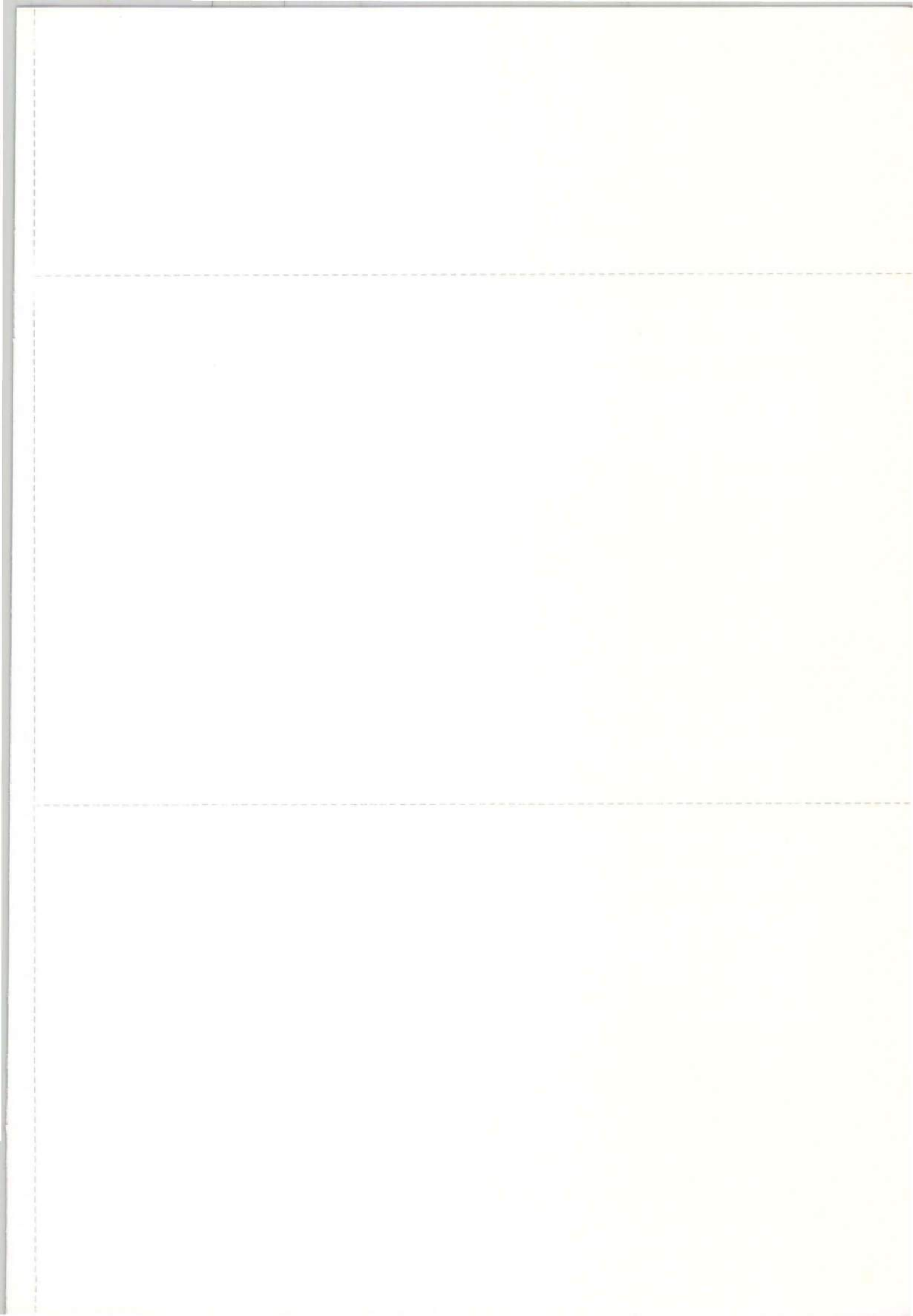
The second section of the book, *The Digital Underground*, documents the hacker subculture. Sterling steers a journalistic middle course: on the one hand stressing the illegality of hacking and debunking the myth of the talented genius, while at the same time pointing out that the typical hacker is not a hardened criminal but a teenage boy. Sterling explains the feeling of technical power for a hacker when he uses a computer to break into a voice mail *voicemail*, or to break into a password protected system, to gain access to hitherto inaccessible regions of cyberspace. Sterling makes much of the isolation and cultural powerlessness of hackers: they are typically teenage boys who grew up in the Reagan era and have come to believe that all institutions are corrupt, and who see their computer and modem as weapons against those institutions, even if it is only to steal insignificant documents, or do no more than irritate those institutions. He also describes the material available on 'underground' *news*, illustrating the anarchistic stances adopted by these elite children of elite families, and debunks the myth that there are 'gangs' of hackers working in concerted effort to bring about the downfall of the technocracy as we know it, but asserts that their's is typically a solitary 'game'. This isolation leads to their need to brag of their exploits to other hackers, in order to build a reputation, and often thereby to their swift arrest. Isolation also accounts for the fact that almost every hacker arrested cooperated fully and informed on his contacts in cyberspace. There is no hacker community, Sterling implies, and no honour among hackers.

In the third section, *Law and Order*, Sterling describes the world of the law enforcement officers. If one thing comes through from this picture it is that the law enforcement agencies in this country were/are ill-prepared to investigate and prosecute computer crime. Sterling remarks that he, a not particularly computer-literate author, has more computer power in his home than the typical computer law enforcement officer (of 1990). Sterling describes the modus operandi of a typical hacker bust, the seizure of everything that looks like it might be relevant including CDs (that might store data and be disguised as music CDs), and Sony Walkmen (because they are electronics, I guess). In his article *Crime and Puzzlement*, John Perry Barlow writes *In fairness, one can imagine the government's problem. This is all pretty magical stuff to them. If I were trying to terminate the operations of a witch coven, I'd probably seize everything in sight. How would I tell the ordinary household brooms from the getaway*

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGINA 176



ABONNEERT U!

Een Abonnement bespaart U Tijd en Geld; 1 jaar / 4 nummers kost f 55 (instellingen / bedrijven: f 75)

Bovendien betaalt u als abonnee voor Mediamatic On Line slechts f 45 per heel jaar i.p.v. per half jaar.

Als U een abonnement neemt kunt U kiezen uit één van de volgende aanbiedingen:

- 1: 1ste nummer gratis
- 2: vier oude nummers voor f 30. (dubbelnrs tellen voor 2) kruis de gewenste nummers aan op de antwoordkaart.
- 4: Gratis een half jaar abonnement op Mediamatic On Line

Cadeau-abonnementen werken net zo. + schrijf naam en adres van de ontvanger op de achterkant van de kaart.

Deze informatie geldt voor de BeNeLux. Gebruik voor internationale abonnementen de andere kaarten in dit nummer

bedrijf / instelling

naam

volledig adres

telefoon

fax / e-mail

- Ik neem Aanbieding 1 en betaal f 41 (bedrijven/instellingen f 61)
- Ik neem Aanbieding 2 en betaal f 85 (bedrijven/instellingen f 105)
- Ik neem Aanbieding 4 en betaal f 55 (bedrijven/instellingen f 75)

Stuur me meer informatie over Mediamatic On Line

Apple Macintosh MS-DOS MS-Windows

Oude nummers of MMol software worden verzonden na ontvangst van uw betaling.

stuur me een rekening, of beter:

ik betaal met plestik: amex visa diners mc/euro

kaartnummer

geldig t/m

handtekening

Begin met dit nummer
Begin met het volgende

Dit is een Cadeau-
abonnement. Ik heb het
adres van de ontvanger
op de achterkant van de
kaart geschreven.

Dit is een bestelling voor
oude nummers. Ik heb de
gewenste nummers
hieronder aangekruist. Bij
4 nummers of meer betaal
ik slechts f 11,25 per stuk.

- 7#1 1/0 Issue f 17,50
- 6#4 Oor = Ear f 15,—
- 6#2&3 Old Media f 19,50
- 6#1 No Panic f 15,—
- 5#3 Celstial Brains f 15,—
- 5#1&2 Imago f 19,50
- 4#4 Edge 90 f 12,50
- 4#3 Real not Real f 12,50
- 4#1&2 Monsters f 17,50

Volledige set (25) f 200,—



Mediamatic

SUBSCRIPTIONS

Postbus 17490

1001 JL Amsterdam

Pays-Bas

bedrijf / instelling

naam

volledig adres

telefoon

fax / email

- I've written you a note on the back of this card
- I've voted for 3 World Articles on this side of the card

I want to sponsor an article. It's number:

1000 words: I will pay (or share) Dfl 250,—

2000 words: I will pay (or share) Dfl 500,—

3000 words: I will pay (or share) Dfl 750,—

stuur me een rekening, of beter: Send me an invoice, or, better even:

I pay by credit card: amex visa diners mc/euro

kaartnummer / card number

valid thru

handtekening / signature

STEM!

Stem hier voor uw
favoriete virtuele
artikel. Bij voldoende
stemmen zullen we
het laten schrijven en
in een volgend num-
mer van Mediamatic

publiceren. 1

Vul drie nummers in: 2

1 (beste), 2 en 3 3

Zie ook pagina 105 4

5

6

7

8

9

Article and make it 10

real!. When enough 11

raeders ask for it, 12

we'll have it written 13

and we'll publish it in 14

a future issue of 15

Mediamatic 16

Give us three votes: 17

1 (best), 2 and 3 18

See also page 105 19



Mediamatic

WORLD ARTICLES

Postbus 17490

1001 JL Amsterdam

Pays-Bas

VOTE!

Vote here for your
favourite Virtual
Article and make it
real!. When enough
raeders ask for it,
we'll have it written
and we'll publish it in
a future issue of
Mediamatic
Give us three votes:
1 (best), 2 and 3
See also page 105



SPAAR DE HELE SERIE!

We hebben nog een beperkte voorraad complete sets oude nummers van Mediamatic beschikbaar. Alle 25 tot nu toe verschenen uitgaven samen voor f 200,— 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.

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 177

GET THE FULL SERIES!

We still have a limited supply available of the complete collection of back issues. All 25 publications from the last eight years for Dfl. 225 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.

vehicles? While Sterling's description of the problems facing the under-funded, under-equipped and under-skilled government agencies is sympathetic, he does not seek to justify the excesses in the events of 1990. He carefully makes and maintains the distinction between hackers from legitimate computer users, and describes how members of both of these groups were equally punished by the Hacker Crackdown.

Finally, in *The Civil Libertarians* Sterling describes the response of the Silicon Valley and Austin computer culture to the strange events of the hacker crackdown, which culminated in the formation of the Electronic Frontier Foundation. In this very upbeat section, Sterling describes how the computer elite used their technological power to network and organize, to seize the public relations advantage, to file suit in defense of Steve Jackson and Craig Niedorf and to set themselves up to defend civil liberties in cyberspace. In the view of the civil libertarians, the hacker crackdown was the first skirmish in the battle for control of cyberspace. The Electronic Frontier is a new 'place' that is currently being populated and the rules that will govern this place are up for grabs. The civil libertarians are concerned to guarantee important rights for the citizenry of cyberspace, in particular: freedom of expression, freedom of association and privacy: in effect a constitution for cyberspace.

The Hacker Crackdown taught me much about the events of the early 90s and it is entertaining and provoking by turns. I recommend it highly, for its discussion of the contemporary struggle for technological power, illustrated by unbelievable, but true, stories of law and disorder on the electronic frontier.

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 178

FORTEAN TIMES THE JOURNAL OF STRANGE PHENOMENA

BOB RICKARD, PAUL SIEVEKING (ed), John Brown Publishing
Ltd.(pub), London, English text, £12 (UK), £12.50 (overseas),
6 ISSUES

by JULES MARSHALL

As anthropologist Mary Douglas pointed out in *Purity and Danger*, there's a continuity to experience, whether modern or primitive, that makes all classification systems a fiction *and yet all human knowledge depends on arrangements. As any given system of classification must give rise to anomalies, any given culture must confront events which seem to defy its assumptions.*

To ignore the anomalies which a society's scheme throws up is to forfeit confidence in that scheme, hence the elaborate rules, rituals and beliefs that shape societal concepts of *dirt* (disorder) and pollution. In *chasing dirt*, she says, *we are positively re-ordering our environment, making it conform to an idea. There is nothing fearful or unreasoning in dirt avoidance: it is a creative movement, an attempt to relate form to function, to make a unity of experience.*

Douglas was talking about physical tidying, both in primitive cultures and in western (wall papering, decorating, tidying), but her comments can be stretched to apply to informational dirt — or *infolution* if you like.

Replacing 'matter' with 'information' in Douglas' definition of dirt, infolution is information that is out of place (or that has no place) — the by-product of a systematic ordering (rejecting of inappropriate elements) and classification.

The systematic ordering of information is generally achieved through a scheme called news values, whereby editors of newspapers, magazines and television decide according to consensually arrived at priorities of interest. The system is

known fascitiously in the UK as *dead Belgians don't count*, a reference to the fact that people generally care most about events closest to themselves, with concentric rings of diminishing interest spreading outwards.

Culture, the standardised values of a community, mediates the experience of the individual by providing a (Douglas believes positive) pattern in which ideas and values are tidily ordered.

Ambiguous information is treated as if it harmonises with the whole, while discordant information is discarded. If accepted, the structure of our assumptions has to be modified. When something is classified as anomalous the outline of the set it is not a member of is clarified. Sartre, in his essay on viscosity, a contemplation on the aberrant fluid or melting solid (such as treacle) and the lessons it teaches a child plunging his hands into it about boundaries.

Anomalous information can therefore be treated negatively (outright rejection) or positively (deliberate confrontation) and create a new pattern.

As time goes by we invest more and more in our system of labels and uncomfortable facts become harder to assimilate. We can, do, and should force attention on to the ambiguity and the filtering mechanism itself, and it isn't always unpleasant (humour, revulsion, shock, belong at different points on the same scale, and it has been argued that we enjoy art because it enables us to go behind the explicit structures of normal experience). Aesthetic pleasure arises from the perception of inarticulate forms.

Douglas points out that pollution ideas work in the life of a society on two levels, one largely instrumental, one expressive. The first level involves people trying to influence each other's behaviour — social pressure — to conform and legitimise the holders of power. The ideal society is guarded by dangers to transgressors, and the laws of nature are dragged in to sanction the moral code.

She points out a number of ways in which society guards itself against transgressors. One is that by settling for one or other interpretation, ambiguity is often reduced. For example, when a monstrous birth occurs, the defining lines between human and animals may be threatened. The Nuer of the Sudan treat such births as baby hippos accidentally born to humans. The appropriate action is to put them back in the river where they belong.

The existence of anomaly can also be physically controlled. A night crowing cock has its neck rung, so as not to contradict the fact that all cocks crow at dawn.

A rule of avoiding anomalous things affirms and strengthens the definitions to which they do not conform. Leviticus's *abhorration of things that crawl* is merely the negative side of the pattern of things approved.

Anomalous events can be labelled as dangerous. Attributing danger is one way of putting something beyond dispute, while helping enforce conformity.

Anomalies can also be used — as they are in poetry and mythology — to enrich meaning or call attention to other levels of existence.

All these rules, Douglas says, apply equally to moderns and primitives, except that in the former, they are applied in a more disjointed manner to separated areas of existence, in the latter, society is more circumscribed, more cohesive.

The mainstream media tend to treat anomalous events as ridiculous or dangerous to contemplate. Events that seriously

challenge our core view of the world (UFO sightings, unexplained events, paranormal).

Fortean Times attempts to collect and explain them, using myth and science. It was founded in 1973 to continue the work of Charles Fort (1874-1932), an eccentric New Yorker born of Dutch immigrant parents. Fort was sceptical about scientific explanations, observing how scientists tended to be for and against theories and phenomena according to their own beliefs rather than the rules of evidence. He was appalled that data not fitting collective paradigm was ignored, suppressed, discredited or explained away.

Making his dictum *You measure a circle beginning anywhere*, Fort set out to attack the very roots of conformity and credulousness. He spent the rest of his life researching strange phenomena in the cuttings files of libraries in the USA and Britain, amassing tens of thousands of notes, writing books (most famously *The Book of the Damned*), getting depressed and burning his notes, then starting again.

And hence *'Fortean' Times, the Journal of Strange Phenomena*. Published in London and using a global network of stringers, freelancers, scientists and enthusiasts to collect, cross reference and present the weird shit that goes on. And a great read it is too.

The backbone, and most fun part of the mag, is its *Strange Days*, a 16-page round-up of bizarre coincidences, accidents and freak events, Swedish horse ripping incidents, demoniacally-possessed computers, icons that weep blood, cats that walked 1,000 miles home, pony-tail snipping strangers amok in Rio de Janeiro, pregnant 90-year-olds.

Scrupulously referenced and cross referenced, it can be an amusing, sometimes even unsettling experience to read a two page round up of Lost City stories, or frog-raining incidents from around the world.

The rest of the mag is devoted to a wide variety of more in-depth stories, such as an analysis of Spielberg's movies for their *Fortean* content, or an interpretation along folkloric lines of mass culture phenomena, such as why the sudden spate of life-after-death movies a couple of years ago.

Besides its cataloguing or descriptive function, *FT* also attempts to get to the root of such phenomena, sorting out the urban folklore from the hoaxes from the genuinely unexplained, weighing up contradictory theories (say, of crop circle formation or cryptozoology), as well as presenting the latest ideas from the 'serious' side of paranormal research.

There are *Fortean* extracts from archaic magazines such as the *Gentlemen's Quarterly* and the *Oswestry Advertiser*, showing that bizarre phenomena are not the strict preserve of the modern age.

Don't get the impression that *FT* is some kooky compilation put together by a bunch of acid casualties and credulous New Agers — that is not the effect that comes over. Rather, the overall effect of reading *FT* spans incredulousness and hilarity, and occasionally gives genuine food for thought.

SIGGRAPH

Anaheim, USA, 1-6 August 1993

by RICHARD WRIGHT

We are all participants in an amazing week of information exchange, networking, presentation, demonstration and exhibition, declares the convention programme, — where our collective involvement creates tremendous force that rejuvenates the lifeblood of the computer graphics industry. At this signal 34,000 delegates descended on the city of

Chicago and the mayor proclaimed the week of July 26, 1992 to be Computer Graphics week. Are they serious? You know they are.

And it's true, from all over the world scientists, academics, educators, the media industry, artists, business executives and sales reps converge on one US city for five days of intense pixel bashing. As usual, the sheer number of things to attend at SIGGRAPH is enough to stagger the unprepared, and one must accept the fact that one will not be able to see any more than a fraction of what is on offer. This year the gargantuan McCormick Place convention centre hosted the conference but was still unable to prevent all the courses, workshops and meetings from overflowing into the surrounding hotels. In this way SIGGRAPH begins to turn Chicago into a city of occupation, as gangs of delegates are seen roaming the streets looking for cheap restaurants, bars and clubs.

SIGGRAPH tries hard to represent not only all the different disciplines that make up the subjects of the conference, but also to cater for all the different modes of discourse that such disciplines can operate in. One can listen to panel presentations on computer graphics, read formal papers, essays or sales pitches, attend courses on computer graphics, sit in on 'informal gatherings' organised to talk about computer graphics, put your name down for a job in computer graphics, see computer graphics on video, slides, catalogues, walls and VDUs or poke at them in interactive systems or virtual environments. Amongst the numerous special events and exhibits, one highlight is the Electronic Theatre, billed as *the Academy Awards and/or Nobel prize of the computer animation industry*. This event only takes place on three evenings, but you can also see continuous screenings of computer animation and digital effects in a special screening room, as well as a 'video cafe' lounge area and numerous odd monitors set up wherever queues are likely to form. Whatever one is doing, the continuous flow of synthetic imagery need never be interrupted.

There is also an Art Show, but it has rarely been more than a means by which SIGGRAPH members could show each other their work. This year it served a function rather like a casual meeting place — a random collection of pictures on walls, plodding installations and assorted pieces of speculative hardware thrown into the foyer area between the food bars, the escalators and the electronic message centre. Since its inception in 1981, the status of the Art Show has always appeared problematic for SIGGRAPH. As a jury-selected exhibition organised each year by a recurrent group of academics it tends to feature works which try to neutrally present as many types of imagery and artistic application as possible, their conflicting themes and interests effectively cancelling each other out. It is almost as though the function of the artworks were a way of proving that all the number crunching, all the fancy hardware and big research would eventually result in the desired end product — the image. At last you can put it in a frame and hang it on a wall, just like a real thing.

Once you begin to take in the variety of events, you realise that one does not have to know anything at all about computer graphics to be able to attend this conference — indeed, you do not even have to be interested in the subject. This fact is tacitly acknowledged by the organisers, who for several years now have held 'Fundamentals Seminars' on the Sunday before the conference proper begins, in order to 'orientate' reporters and visitors who are attending mainly in response to the relentless media clamour over new imaging technologies that SIGGRAPH feeds off. The fact is that computer imagery is now the common currency for many of the most important dealings in our daily lives, requiring an event of totalitarian aspirations like SIGGRAPH to cover an impossibly vast panorama of applications, business, cultures and sciences. When the convention

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 179

started in 1973 with a few dozen scientists their common language was mathematics and electronics and the goal was just to get a reluctant computer to make any kind of a useful picture. As each research field subdivided and became more technically specialised it seemed as though the extra events of film and video shows, art shows, exhibits and parties were added to make sure there was always something for you to do while you were waiting for your own area of interest to begin its session. By the eighties research money began to pour into centres that could put together any kind of a programme that mentioned 'state-of-the-art imaging technology'. SIGGRAPH took on a carnival atmosphere, a celebration of the industry that was riding high on the gadget fetish of the decade, always in the public eye, always able to showcase the effects it had contributed to the latest Hollywood film, a spiral of higher resolution displays, wider data bandwidths, larger databases, faster processors — the perfect post-modern designer science.

Most of SIGGRAPH's organisers see 'strength through diversity' as now being the underlying logic of its development. SIGGRAPH should provide a 'melting pot' in which all the different interests that partake of electronic image making can keep abreast of a wide range of fields in one go. In order for the computer graphics to operate at maximum efficiency they must receive a yearly boost of information on everything that is going on everywhere. In return they contribute to the global celebration of the digital image and demonstrate their own importance to the creation of computer imaging. For this is a field in which everyone can find a place, from the scientist designing the machines, the hackers writing up the code, the business people keeping the wheels of industry turning, the artists with their weird but sometimes marketable ideas, and the military with their smart bombs and machine vision.

But all this diversity for its own sake does not make much sense by itself. Often the only way of coping with a large number of possibly conflicting viewpoints is to reduce them all to their lowest common denominators and make a superficial display. And SIGGRAPH does have a reputation for giving the provocative potential of any new technique or device the significance of a fairground attraction. Critical issues are usually packaged up into neat one liners — interactivity is all about *returning control to the user*, networking and telecommunications are *reports from the global village*, artists are striving for *more content and less technology*. Any attempt to question the relentless logic of one-way technological determinism is frowned upon as 'negative'. Yet controversies still rumble away half submerged by the babble of countless sales reps. They emerge as sporadic outbursts during panel sessions or murmurs in remote corners of cafes or during the twilight hours of receptions and private parties, and occasionally, just like the ironic self-referencing of the TV broadcasts which provide another metaphor for SIGGRAPH, there is an attempt at self mockery, such as the technical paper that was presented on how to ray-trace dessert jelly, the *Flying Logos* animation which demonstrated every conceivable method of rendering a title sequence narrated in the style of a hysterically enthusiastic salesman or the panel session organised as a quiz show on SIGGRAPH history and its anecdotal episodes.

One of the highlights this year for the growing clique of artists, writers and media curators in attendance was a performance from the Australian artist Stelarc. Although mentioned in the Final Programme, once the conference had begun no further information was available. *Do you know when Stelarc is going to perform?* became the most well used chat line of

the week until it became clear that the event by the hi-tech biofeedback artist had been quietly dropped. For with just two weeks to go before the convention opened, the co-chairs had called an emergency meeting. Major sponsors had pulled out at the last moment, they had run out of money and the show would have to be scaled down. An event chair also had to step down when it was accepted that they did not have the industry connections to attract the sponsorship necessary for their part of the massive undertaking. But although the bubble has burst, these new winds of change are blowing in several different directions at once. After many years of criticism that SIGGRAPH negotiates its unique position as a focus for so many different interests by keeping the level of debate entirely technical and narrowly defined, next year it has been agreed that there should be panel sessions addressing social and cultural aspects of electronic visualisation, education and effects on medical practice and ethics. The token Art Show will now be a specially curated installation based exhibition on the theme of 'Machine Culture' — with its own space and possibly screening room and seminar session.

And somehow, SIGGRAPH is pushing ahead with its desire to become an event of pure intersections on the surface of the image. Next year there are more methods to be employed to encourage casual contact, to set up 'convergence points' in the conference area that people will naturally gravitate to. For one day everyone in the world will come to SIGGRAPH to spend five days pooling their collective talents to create one superlative image. As if to foreshadow that time, at last year's conference in Las Vegas the Electronic Theatre organised a game of collective video tennis for its audience. All the spectators were given coloured sticks which could be detected when held up by cameras above and projected onto a giant video screen. By changing the coloured sticks in unison each side of the theatre could move a graphic paddle in order to play the other side in the world's largest game of Pong.

Perhaps this is the way out for an event like SIGGRAPH after all. It might become the model of a type of 'connectivity' conference that exists as an image of the global village. For the computer image is acting now as a flashing beacon that draws all the world together. It will soon be unnecessary to do anything at SIGGRAPH but to make contact, engage in chit-chat about which attraction to visit next and bathe in the phosphor glow of the monitors. Then visitors themselves become like the individual pixels in an aerial image, swirling around like bees around the honeycomb of exhibition cubicles and booths.

As 'the big s' approaches its twentieth birthday and confronts the harsh economic conditions of the nineties, it has to ask how an event which sits at the fulcrum of Big Science, little science, commercial cowboys, artists and defence contractors can define a role for itself that is relevant to all of these. The promise of SIGGRAPH was always that computer imaging provided a common language whereby people from vastly different cultural and social backgrounds could come together and apply their skills to advance knowledge, expression and the means of production with an enhanced mutual respect and critical awareness of each others points of view. The disappointment was that the pace of self-justified technological development propelled by economic and political imperatives reduced everyone to a giddy whirl of techno fascination. To fulfil SIGGRAPH's intention to fashion itself as a model of the world in electronic image form it must now expand into exploring alternative assumptions about the functioning of that image.



Otherwise it is in danger of stagnating into a predictable science theme park, carefully stage managed to support the status quo and avoid the kind of challenging questions about the role of computing that originally led to the recognition of graphics as a crucial factor in the human construction of the artificial environment. *We strongly believe that it is SIGGRAPH's responsibility to educate the technologists, scientists, engineers, artists and practitioners on the power of the picture.* Perhaps as SIGGRAPH comes through its identity crisis new interests can seize the initiative and start to promote a wider range of opinions of just what that could mean.

DIE WELT ALS CHAOS UND ALS SIMULATION

NORBERT BOLZ, Wilhelm Fink Verlag (pub) München 1992.

ISBN 3 7705 2741 0, German text, 142 pp., DM 28

by GEERT LOVINK

Die Welt als Chaos und als Simulation is the third book in a series by German media philosopher Norbert Bolz. After the *Theorie der neuen Medien* (1990) about Wagner, Benjamin and McLuhan (see *Mediamatic* 5#4) Fink Verlag published *Eine kurze Geschichte des Scheins* in which the classic conflict between appearance and reality is tested on the hard reality of contemporary computer graphics. He does not attempt to re-write the history of Western philosophy in this series. In light of his productivity, it would seem that Bolz is inspired more by an urge to intervene. He wants to drag alienated colleagues into the present, get them to open their treasure chests and help in the comprehension and historical placement of contemporary technological developments. But it is unlikely that the conservative bulwark of academic philosophy will take up this challenge.

That is why Bolz aims simultaneously at another field, the semi-official scientific circle where media theory is being developed historically and in essays. Institutions like the *Kunstforum*, *Ars Electronica*, the *ZKM* and various media art schools can use a philosophical basis. Bolz developed such a media philosophy in the Kassel research project (headed by Kittler); their background in Germanic studies is clearly evident in his work. His research falls exactly between the strict academic and the free, essayistic approach. Bolz is thus in danger of falling between two stools: not experimental enough to pass for underground (Avital Ronell succeeds in this) and too speculative to penetrate into the established knowledge factories. Yet this in-between terrain is important. It intensifies awareness that accepted words like reality, appearance or chaos have a rich history. In the case of chaos, this history has even been repressed. Chaos has always had a bad name; its status improved only slowly, over the last two centuries. Bolz attempts a description of this process.

Chaos und Simulation opens with the statement that today, chaos appears to be a norm-free concept representing not an exceptional state, but normality. The scientific conquest of the undetermined (made accessible to a broad public by Gleick and Peitgen/Richter, among others) teaches us to deal with unforeseen things, blind spots, turbulence and irregularities. The fear of chaos in areas like art, theory and music has disappeared, creating the possibility of 'fractal knowledge'. Johnny Rotten's *We're not into music, we're into chaos* is typical of the qualitative leap taken by the primal amalgam. Bolz sees this as a return of lawlessness in which the awareness emerges that chaos contains a hidden order and that every kind of order becomes chaos, sooner or later.

Bolz's 'raked-up' history begins with the concept 'border'. Dialectics exists by the grace of border delineation. For Hegel,

being exists only in its borders. Naked being is nothing but an abyss in which no distinctions can be perceived. Drawing lines through the chaos is an a priori prerequisite for the construction of any system. Sensory capacities introduce *primal differences* into an unmarked space. *We cannot make an indication without drawing a distinction* (Spencer Brown). Etymologically, 'chaos' means the yet unformed primal material preceding Creation. He who crosses the (drawn) borders is in danger of falling back into this phase.

Modernity settles accounts with this mythical view and accepts contingency as a real, existing phenomenon that can be taken into account. Chaos is transformed into risk. Uncertainty is no longer excluded, but included as a factor. One can become insured against coincidence. One who does not take risks will soon be capable of nothing at all. But this does not eliminate chaos from the picture. According to Bolz, modernity is characterised by the 're-entry' of the monstrous, evidenced by the work of authors like Joseph Conrad, Franz Kafka and Stephen King. While rationalism is still busy banning all irregularity to keep its conceptual structures as pure as possible, it becomes apparent (with the work of Nietzsche) that a study of confusion comes much closer to the logic of the world. Bolz finds another definition of chaos in Hesiodus (700 BC), who defines chaos not as an entropical disarray or raw material but as a gaping void or abyss. From this sensory deprivation space, the imagination comes forth, the dream of reason giving birth to monsters (Goya). Ovidius' description of chaos as the raw material used by the demiurge to build the cosmos, is not negative. Lullus even finds that chaos contains *all that is possible*. Leibniz, perceived by Bolz as the founder of fractal geometry, continues this line of thought. Leibniz finds chaos to be 'perspectivistic appearance', that can be tampered with until order emerges. Mandelbrot's instrumentarium to split chaos elaborates directly on Leibniz's *Theodizee*. Or take Lichtenberg: he wondered why geometry had to begin with the straight line and not with the folds of a pillow.

For the moment, positive definitions have their peak in the Romantic cult of chaos. Modernity must accept and activate its own passive chaos; this is the romantic idea of revolution. Nietzsche goes one step further with his *the world is chaos in all eternity*. This necessity occurs without any subject, principle or aim. Nietzsche's chaos is directed against all attempts to humanize the world.

The second part of the book is devoted to the 20th-century. While static is beginning to make itself heard in physics, music and literature, philosophy is falling farther and farther behind and is becoming downright sore-headed. With perhaps one exception — Ernst Jünger — authors like Adorno, Sedlmeyer and Gehlen can only interpret chaos as relapse and a sign of threatening decline. Bolz does not state this explicitly and continues to defend the alienated culture critics. A radical settling of accounts with philosophers hostile to technology would be difficult for Bolz, as he is indebted to the thinkers of the Weimar republic. The ponderous ambivalence of philosophy, so characteristic of German modernism, thus remains an undercurrent in Bolz's work. Something is stopping him from turning his own discipline into static. The overtaking manoeuvre Bolz is forced to carry out to arrive at 'fractal knowledge' takes him through the Anglo-Saxon language. Not for nothing is English the language of information. What a different sound the discussion of technique would have had if some seventy years ago a Kittler had emerged (and Heidegger had become an astronaut). Paul Feyerabend states it loud and

MEDIAMATIC 7 # 2

Aber das ist das Schlimme
für den, der im Bild ist, mit
diesem
Bild:
Es bleibt stehen,
bleibe
stehen:
Judas küßt dauernd
Gottes Gesicht
auf der Welt.

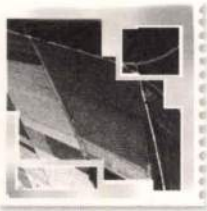
PAGE 181

clear: without chaos, thought goes in circles. *Without chaos, no knowledge.* In order to reactivate its dialogue with the world, philosophy seeks to join physics and information science. Bolz perceives the beginning of this movement in the discovery of Brownian motion in a free particle in water (1828), and arrives at Mandelbrot's fractal via Jean Perrin's non-differentiable curve and Norbert Wiener's mathematical analysis. From this point on, non-linear dynamics can be portrayed. Computer graphics do not show *random data*, but *orderly disorder*. Chaos theory has solved this paradox. Coincidence has become system-immanent and is generated; it no longer breaks into the system from outside like a catastrophe. Systems move continuously between poles of entropy and turbulence. Bolz clearly explains the laws of disorderly chaos, but does not get around to philosophy. Baudrillard remains one of the few who have succeeded in integrating viruses and fractals as metaphors in their philosophy.

Die Welt als Chaos und als Simulation closes with four essays about various subjects like *the staged metropolis, the esthetics of the 'posthistoire' and the status of politics in media-democracy.* Only the last essay *brave new computerworlds* continues the theme of chaos and information technology, a media-theoretical compact text that debates with the *last dinosaurs of the Gutenberg galaxy.* Here it then becomes clear that Bolz can proceed with his comprehension of the hyper-media without all those German philosophers who drew on 19th-century ideas.

translation JIM BOEKBINDER

MEDIAMATIC 7 # 2



LIEBE DEIN SYMPTOM WIE DICH SELBST! JACQUES LACANS PSYCHOANALYSE UND DIE MEDIEN

SLAVOJ ZIZEK, Merve Verlag Berlin 1991, ISBN 3 88396 081 0.

German text, 140 pp., DM 16

by MARC HOLTJOF

So you thought Lacanian psychoanalysis died with the master? Well, no: the ghost of Jacques Lacan lives on, in the least predictable of places — Slovenia. In Ljubljana, Slavoj Zizek (born 1949) leads a genuine school of Lacanians. Not that they are practicing psychoanalysts, but philosophers, sociologists, semioticians, film theorists and media specialists. Zizek and his group thus place far greater emphasis on the analysis of signs, language, and (collective) symbolism than on the individual subconscious.

Slavoj Zizek is already known for several publications in French (the collection of articles *Tout ce que vous avez toujours voulu savoir sur Lacan, sans jamais oser le demander à Hitchcock* (1988) and *Le plus sublime des hystériques — Hegel passe* (1989)) and English (*The Sublime Object of Ideology* (1989) and *Looking Awry — an introduction to Lacan through popular culture* (1991)). Now Merve Verlag in Berlin has brought out *Liebe Dein Symptom wie Dich selbst!*

Practical applications of fashionable theories have been the mainstay of academia for decades. With a subtitle like *Jacques Lacan's Psychoanalyse und die Medien* it could appear as though Zizek is riding the same bandwagon. Nothing could be further from the truth. Zizek does not use Lacan to illuminate the popular media. No; he applies the popular media to Lacan! In an often brilliant manner Zizek explains, and actualizes, the fundamental ideas of Lacanian theory with examples from sci-fi novels, Stephen King, or — especially — the rich oeuvre of Alfred Hitchcock. He does not ask *What does Lacan teach us*

about television, but What does television teach us about Lacanian theory? This is much more than just a clever game or a pedagogical gimmick. It is a way of working, surprising at first glance, very elucidating in practice, and theoretically responsible. Zizek's method has everything to do with Lacan's idea of the symptom.

Lacan's most important contribution to Western thought may be that he turned causality upside down. He recognized that an effect always appears before a cause. First a symptom manifests itself, and only later do we recognize the disease. Something happens, and only later, when we see the broader context, when we construct a story out of what has happened, realize the symbolism, do we realize what it meant, what kind of symptom it was.

To illustrate Zizek's method with my own example: Carl T. Dreyer made a nice short film, *They caught the ferry* (1948), by order of the Danish traffic safety board. Dreyer shows a speeding motorcyclist trying to catch the next ferry. On his wild ride across a Danish island he is followed by an old black car. At a certain point the motorcyclist takes a wrong turn at a fork in the road. The black car (and the camera) wait for the bike to come back. Back on the 'right' road the bike is finally overtaken by the old black car. Then Dreyer shows us who is in the car: death. The motorcyclist gets a fright and drives into a tree. Only then, in retrospect, does the meaning of the fork become clear: by going the wrong way the motorcyclist could have saved his life, but he naturally turns back on to the 'right' road and rides straight into death.

Dreyer's film is of course about predestination, about humanity not being able to escape fate. In a certain sense this is also what Lacan's theory is about. Chance does not exist for Lacan either. However, things are not predestined by Divine Providence, but 'post-destined' by the meanings we give them. Every symptom is explained in retrospect through the disease which it foretells (and every symptom that finds no disease disappears and is forgotten, stops being a symptom). Zizek makes it clear that this has to do only with *repetition*. At the moment that Dreyer shows us the figure of death in the car, the entire meaning of what looked like a simple account of a fast ride over a Danish island changes *retrospectively*. In the light of death, the motorcyclist's wrong turn becomes a quasi-theological tract about how we cannot escape fate. *Looking back* (possibly via a literal repetition: watching the film again) we change the film's whole meaning. A posteriori, the wrong turn becomes a symptom of predestination.

A letter always reaches its destination, Lacan said. A sign always gets — retrospectively — a meaning (or else it is not a sign): the postman always rings twice. A fine example of a letter that always arrives, cited by Zizek in a footnote, is Max Ophul's *Letter from an Unknown Woman*. The dandy Louis Jordan receives a letter from a woman whom he has no recollection of — she is one of many the Don Juan has had a (remarkably short) romance with. But the letter, the symptom, tells him that he has unwittingly spoiled her life and that of her/their child (whose existence he knew nothing of before the letter). Confronted with this symptom of this 'un(der)conscious' reality he chooses for death...

We find the same situation in a completely different genre: the familiar gag from Chuck Jones's *Roadrunner* cartoons where the coyote runs through the air for a minute before realizing he's hovering over an abyss. Only when he realizes this does he fall. Indestructible cartoon characters like the coyote sometimes forget

to die. But ultimately this, death, is the only symptom which we cannot escape. And this is precisely why we go to such trouble to do just that, to forget our end, to banish it from our consciousness. In short, we are constantly running, like the coyote, above an abyss. Every medium, every form of writing, everything which will not perish when we have long lain under the soil, is a scheme to deny the ultimate symptom, 'death'. Every medium, from a vacation snapshot to an equestrian statue, is a memorial stone for Derrida.

Zizek does not have too much time for Derrida and poststructuralism. Maybe because in light of Derrida's views, embracing the symptom as the only reality in fact comes down to embracing death, the only inescapable reality. *Loving the symptom* (as in the title of Zizek's book) then actually implies kissing one's own skeleton. Because, naturally, death is all that gives meaning to life (which would be unbearable without it). And aren't the media pre-eminently the carriers of death? Naturally Zizek's book is itself a symptom too, and this review merely a symbolic discourse about it, a distorted (and undoubtedly poststructuralist) vision of it. But for the low price of this book you can identify with it yourself, and discover what you actually knew all along, but never dared ask... translation LAURA MARTZ

WIRED

LOUIS ROSSETTO (ed), San Francisco, CA 94107, 544 Second Street, tel. 415 904 0660, fax 415 904 0669, e-mail: wired.com, ISSN 10059 028, \$19.95 (USA), \$45 (other countries), bi-monthly by JULES MARSHALL

In the age of information overload, the ultimate luxury is meaning and context, says the editorial to Wired. Inside its 112 full-colour pages, it attempts to provide some. How well does it succeed?

Created for the tech-smart digital generation and claiming Marshall McLuhan as its patron saint, *Wired* eschews the slow-crawl-from-'zinedom option, banging straight in with a 175,000 print run premiere issue (launched at January's *MacWorld*, which slightly devalues its further claim not to be a technology magazine).

It also arrives with a great deal of financial and editorial credibility, being part-financed by Nicholas Negroponte, head of MIT's Media Lab (a planned regular columnist), and Charlie Jackson, founder of Silicon Beach software and including a good smattering of 'name' writers: Bruce Sterling (on virtual war); an interview with McLuhan-wannabe Camille Paglia, by Stewart Brand (*Whole Earth Review* founder and author of *The Media Lab*); John Browning, a former *Economist* technology writer (on electronic libraries) and computer writer John Markoff (on cell phone hacking).

The editor/publisher is Louis Rossetto, former ed/pub of *Electric Word*, the Amsterdam-based cult (i.e. closed) computer magazine from the late 80s. Kevin Kelly — also from the *Whole Earth* posse — is executive editor.

Pitched stylistically somewhere between *Business Week* and *Mondo 2000*, the magazine is the first serious launch in the difficult to pin-down but potentially lucrative market that exists at the interface between underground and overground (although the subscription card leaves no doubt which side of the turf it's aiming at with questions such as: Annual revenue of your company? (tick boxes from less than 45 million to over \$1 billion).

Besides 'name' pieces, there are shorter features on photonic computing (light quanta replacing electrons) and ubiquitous

computing (chips-with-everything); an interview with morph-meisters r01 (creators of Michael Jackson's *Black or White* video); an article on Otaku (the same one used by *The Face* last year, which quotes chunks of *Mediamatic's* two-year-old story — unacknowledged); an excellent piece on the future of electronic schooling by Louis Perelman.

There is also an 8-page Street Cred section, and a few other bits and pieces such as a fascinating 'interactivity matrix (plotting interactivity against vividness of media) compiled by a Stanford researcher and an in-and-out list (*Tired vs Wired*).

The only bums are a much too long, quite tedious (to non-Americans, anyway) investigative conspiracy theory and a rather limp article on virtual sex — but I'm quibbling.

The whole thing comes packaged in a fashionable matt cover and illustrated in muted *acced* tones. The writing is lively and varied — if a little prone to flippant West Coast tech-naivety — and does indeed provide a good deal of meaning and context.

Verdict: an attractive and confident launch for a well-positioned and nicely put together magazine. *Wired* treats the expanding technological domain shared by hackers and forward-thinking members of the business world with the respect and significance it deserves. It should do well.

METAMORFOSE VAN DE BAROK

FRANK REIJNDERS Uitgeverij Duizend & Een, Amsterdam 1991, ISBN 90 71346 12 9, Dutch text, 132 pp., f35,00 DOOR PAUL GROOT

De ruimte die in *Metamorfose van de Barok* als barokke ruimte geclaimd wordt, is een terrein dat zich uitstrekt van de Villa Palagonia nabij Palermo (door Goethe in zijn *Italienische Reise* beschreven en beschimpd als het afzichtelijke produkt van een monstrueuze geest, vol met menselijke beelden aangevreten door scorpioenen, duizendpoten, regenwormen en termieten) tot de New Yorkse ateliers van Jeff Koons en Izhar Patkin. Het is een ruimte die geografisch maar vooral ook in tijd gemeten te ruim en te toevallig gecoördineerd lijkt om in alle opzichten overtuigend te zijn. Een grillige metamorfose die Reijnders overigens eerder als een verzameling essays dan als een wetenschappelijke studie presenteert. Een reeks associatieve verkenningen als een in scène gezette wetenschappelijke discipline.

Reijnders, professioneel kunsthistoricus, heeft al eerder met *Kunstgeschiedenis, Verschijnen en Verdwijnen* (1984) zijn verbazing dat de geschiedenis van de kunst niets anders dan een menselijke constructie is aan de hand van Baudelaire, Nietzsche en Benjamin prachtig uiteengezet. Nu schrijft hij in de luwte van de inmiddels klassiek geworden indeling barok — renaissance van Heinrich Wölfflin uit 1915. Lineair tegenover schilderkunstig, vlak tegenover diep, gesloten tegenover open vorm, veelkantigheid tegenover eenheid, helder tegenover onhelder. Bij Reijnders worden deze begrippenparen met een aan Baudrillard ontleende tegenstelling teruggebracht tot het ware en het schaduwend. Hij schetst een ononderbroken barokke inspiratie tot in onze dagen toe. In historische zin, en dan als de omkering van de ware idealen en de waarden van de renaissance in de barokke vertekeningen; in hedendaags artistieke zin als het binnenstebuiten keren van de modernistische idealen tot een postmoderne vormgeving. Met als intermezzo de negentiende-eeuwse interpretaties van de barok als de idee van een zich tegen de schoonheid kerend verschijnsel. De scepsis en argumenten tegen de rationele en heldere idealen van de renaissance schetst Reijnders, anders dan Wölfflin, niet

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 183

zuiver esthetisch. Hij legt de nadruk op een zich tegen iedere associatie met de goede smaak getoonzette sfeer. De van volkse religieuze sentimenten doortrokken duistere magische ruimte die de barok oorspronkelijk is, vult Reijnders met een ononderbroken reeks komploten, getuigenissen van slechte smaak, schunnigheden en 'slechte schilderkunst'. Een verdediging van de aardse werkelijkheid, waarbij de barok, van oorsprong een rooms-katholieke kunsthistorische stijl, gefabriceerd als alternatief voor de verlichte idealen van de renaissance, tot een continu onderliggende rebelse stroming wordt uitgeroepen. Een stroming ook die aansluiting vindt bij onafhankelijk, individueel werkende kunstenaars als Rembrandt, Rubens, Goya, Delacroix, Kokoschka, en die theoretisch door onder andere Wagner, Nietzsche, Loos en Benjamin (wiens *Treuerspiel* natuurlijk Reijnders belangrijkste inspiratiebron vormt en waarvan hier een opmerkelijke interpretatie te lezen valt) wordt onderkend. Mooiste getuigen zijn de karkassen van paarden die hij onder het vernis van de goede smaak en de esthetiek vandaan haalt. Van de geslachte os van Rembrandt en de Saturnus van Rubens tot aan de os van Soutine en het opengespalte zwijn van Fautrier. Maar ook Goya's Saturnus en Polkes fotochemische schilderijen, net als de experimenten van Tiepolo en Warhol, van wie een *Piss Painting* de cover siert, zijn van de partij.

Fascinerend is het boek zeker, maar het dwingt je toch, om, waar Reijnders een al te ruim parcours kiest, een alternatieve route uit te stippelen. Ik vind het niet overtuigend hoe Reijnders de New Yorkse scène uit de jaren tachtig erbij betreft en de Vlaamse artistieke opbloei van de laatste jaren onbesproken laat. Baudelaire is een van zijn belangrijkste kroongetuigen, wiens aantekeningen uit *Pauvre Belgique* hij citeert: *een huiveringwekkende en verrukkelijke katafalk, afgewerkt met zwart, met roze en met zilver* schrijft hij over een kerkinterieur. Dit is een verslag over een door de contra-reformatie in het leven geroepen regionale cultuur, die door de geheel ontregelde Baudelaire gefascineerd gadeslagen wordt. Geheel in stijl met deze negentiende-eeuwse waarnemer, zou Reijnders met een verslag van de activiteiten van de nieuwe Vlaamse artistieke scholen (schilders, beeldhouwers, maar net zo goed de dans, toneel etc.) een goed aansluitend argument hebben kunnen geven voor zijn standpunt. Immers juist de in België heersende mentaliteit dreigt zijn stelling onderuit te halen. Door de geheel eigen, betrekkelijk geïsoleerde positie is in Vlaanderen de ware kunst als het ware gelijk geworden aan de schaduwende en ligt er een perfecte, gesloten schaduwcirkel van een barokke gestalte die van begin tot eind als in een spiegelbeeld zichzelf reflecteert. Daarbij vergeleken is de directe inspiratie van de monsters van Palagonia voor een werk van Patkin niet meer dan een incidentele coincidentie. De bijna rechtstreekse verwantschap tussen de mentaliteit van Palagonia en een Thierry de Cordier, een Guillaume Bijl of een Wim Delvoye zal denkkelijk een overtuigender beeld kunnen oproepen.

**VIRTUAL WORLDS
A JOURNEY IN HYPE AND HYPERREALITY**

BENJAMIN WOOLLEY Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA
1992, ISBN 0 631 18214 4, English text, 274 pp., \$19.95
by GEERT LOVINK

Those who are made physically ill by hippies like Leary, Lanier and Barlow, who are interested in virtual reality but want to keep a cool head, can now turn to the civilized Benjamin Woolley. In his book *Virtual Worlds*, this BBC Late Show journalist hauls

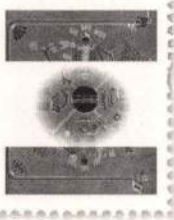
such West Coast wizards over the coals with a mild form of high society marxism. Their VR is *no liberation but frustration, a rude intrusion of metaphysics into ordinary life*. With the motto: *cut the crap*, Woolley puts forth the claim that *theory seems to be in need of a good shave*. As it was presented in 1989, VR was actually a product of an artistic cult movement and not a scientific discovery at all. Woolley proposes grounding the technological discourse in hard, 'anglo-saxon' logic, from the philosophical mathematics that runs from Newton and Babbage to Wittgenstein, Gödel, Turing and Hilbert. Reality is not dead, as postmodernists and virtual realists claim. Mathematics must not be reduced to *just another symbolic system of representation*. The pomos must keep their hands off of the *language of nature*. By introducing a distinction between simulation and imitation and separating the virtual from the artificial, he attempts to save reality from its downfall. Woolley's reality is alive and kicking: not in the material, outside world but in the *formal, abstract domain revealed by mathematics and computation*. *Virtual Worlds* is gripping at times and demands a response, preferably one without superficial accusations. How can one expect a serious response from *post-modernist autists* when, for example, *most of the German philosophy* is dismissed as *exasperatingly opaque*.(GL)

**DIE ENDEN DES BUCHES ODER DIE
WIEDERKEHR DER SCHRIFT**

MICHAEL WETZEL, VCH Acta Humaniora (pub), Weinheim,
Germany 1991, ISBN 3 527 17777 9, German text, 246 pp.,
DM 39

For a number of years, Michael Wetzel was coordinator of the (now closed) Kassel research project *Metadisciplinary Literature Analysis*. In this capacity, he is well-informed on the state of affairs in media theory. Like Norbert Bolz, Michael Wetzel is a philosopher and not a historian. With a comprehensive view of this new area, Wetzel has taken it upon himself to make a contribution to 'general media theory'. This media philosophy is purely conceptual and produces tools that can be used by others in (historical) monographs. As the title indicates, the book is about the supposed downfall of the book as the technical media rise, and the subsequent return of the written word in photography, film and tv. It contains no lamentations about the collapse of culture and emerging barbarism as the book loses its monopoly position of exclusive medium for the transmission of knowledge. Wetzel claims that the complaint of the book's loss of power is as old as the medium itself. What remains is The Written Word as defined by Derrida. Wetzel lifts the written word from the Gutenberg galaxy as a general denomination and promotes it to a universal category applicable to all media, in all times and circumstances. The book's totalitarian and authoritarian claims and the original sin associated with them (when one does not act according to the letter of the law of the Book), disappear like snow in the sun. Grammatology builds no monuments in stone or paper, preferring to grub through remains. The written word is no more or less than ash, ruins that indicate loss and guilt and never will ripen into a uniform sign. They are not recorded, but erased. Like Derrida, Wetzel sees the written word as traces that are traces of traces in turn, with no origin or ultimate destination, situated amidst a mysterious absence. The multiplicity and ambiguity of these traces is what characterizes the written word and what can be subsequently decoded by deconstruction. But Wetzel does not say what the return of the written word has to offer to media art/theory. The

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 184

conclusion that all media are equal (no more than traces) is something that film and TV have discovered in practice already. A design for a media theory should have more to offer than this comforting thought.(GL)

ON JUSTIFYING THE HYPOTHETICAL NATURE OF ART AND THE NON-IDENTICALITY WITHIN THE OBJECT WORLD

ROBERT FLECK, E.A. (ed), Walther König bookshop, Köln 1992, ISBN 3 88 365 166 9, German/English text, 186 pp., DM 34

The catalogue of the Peter Weibel's interactive computer installation in the Tanja Grunert gallery in Cologne (June to August, 1992) contains a number of interesting pieces. Besides a description of the installation, made at Weibel's Städel Professional Media Academy in Frankfurt, and a history of Weibel's contribution to Viennese 'aktionism' in the sixties, it contains an examination of VR by Virilio. He claims that the conditions of necessity for direct, sensual, sensory experience and our presence here and now are menaced. For Avital Ronell, too, the (virtual) world after the Gulf war is not the same as it was. In *Support our Tropes II*, she claims that cyberspace is west of the west, a memorex cowboy frontier. The clean cyborg soldier is the expression of revulsion for the body, the bloody mess of organic matter, as Marvin Minsky once called it. To Lanier's assault on the passivity of the contemporary subject she opposes a space of repose and reflection, a space that would let the other come. This space would have to respond to the justifiable wish, expressed in VR and other circles, for a new community. But no single place exists for Bataille's community of shattered egos to gather. Can there be an atypicality of the community that nonetheless gathers, (...) where the control towers come tumbling down, and where the other is genuinely anticipated? Slavoj Žižek comes to the same conclusion: VR excludes the other, especially women, the other par excellence. The book closes with an interview with Friedrich Kittler by Peter Weibel. Instead of increasing numbers of media/multi-sensual applications, Kittler finds that computers should make their own processes of calculation more accessible.(GL)

MONDO 2000

A USER'S GUIDE TO THE NEW EDGE

RUDY RUCKER, R.U. SIRIUS & QUEEN MU (ed), HarperCollins, New York 1992, ISBN 0 06 096928 8, English text, 317 pp., \$20.00

For fans who have read their old issues of *Mondo 2000* to pieces, now there is a definitive *Mondo* book. The user guide is a small miracle of creative cut-and-glue work. Mixing of already published illustrations and new additions has resulted in a high-quality reference work, a technobible for both beginners and the more advanced. More than anything, this *Mondo* sample is an explaining dictionary in which techno-babble is clearly and concisely broken down for outsiders. The page layout is a successful execution of the idea of hypertext: beside the main text about various new edge obsessions are background data on the writer, canny definitions and related ideas in color. Little symbols indicate the *Mondo* shopping mall, a database with bibliography, (E-mail) addresses and data about software, music and gurus like McLuhan, Burroughs and Leary. What might one find here? Under 50 lemmas are explanations of wireheads, famous computer hackers, fringe science, techno-shamanism, robot dance music, the effects of

various smart drugs, cryonics, self-replicating assemblers, the nomadness of Steve Roberts, tryptamine hallucinogens, rants, a lexicon of cyberspeak, intelligent effectors and descriptions of promising zines like *Boing Boing* and *Extropy*, among other things. This may seem really out there to you now, but by the time you finish reading this book it'll seem quaint to all of us. (R.U. SIRIUS) (GL)

EUROPEAN PHOTOGRAPHY VILÉM FLUSSER ISSUE

ANDREAS MÜLLER-FOHLE (ed), European Photography (pub), Göttingen, spring 1992, ISSN 01 72 7028, German/English text, 58 pp., DM 12

The fiftieth issue of this West German periodical is devoted to the philosopher Vilém Flusser, who died in an automobile accident in November 1991. Until now, Flusser's writings have been known only to speakers of German, but this will soon change. His *Towards a Philosophy of Photography* has already been published in seven languages (and is soon to be published in Chinese and Turkish). *European Photography* contains a small biography of Flusser, an article by Florian Rötzer about *Notations of Transition*, a list of key words and definitions from Flusser's work and some recent articles and interviews. *Arch+III* and *Kunstforum* 117 are also devoted to Flusser. In March and December 1992, congresses were held in Prague and Strassbourg. Friends of Flusser's have decided to establish the network *Suppose/Angenommen* to insure Flusser's contribution of a dynamic continuance. A Flusser archive has been founded in the Hague, Holland and two newsletters have appeared. Publication of quite a few new works by Flusser is expected in 1993. Those interested may visit the archive and become a member of the network: Ridderlaan 59, 2569 RG The Hague, Netherlands, tel: 31 70 324 4953, fax: 31 70 328 2708.(GL)

PRESENCE

TELEOPERATORS AND VIRTUAL ENVIRONMENTS

Vol.1 no. 1, MIT Press Cambridge, USA, ISSN 054 7460, English text, 160 pp., \$50 (quarterly)

Presence aims to become the professional magazine of hard-core interface designers. *The operator's performance, experience and sense of presence in teleoperator and virtual environments depend strongly on the human-machine interface and the associated environmental interactions. the primary focus of Presence is the understanding and design of these interactions and interfaces.* That means a lot of robotics, mathematics and experimental hardware architecture. Among other things, issue number one focuses on a dataglove with force feedback, delay invariant remote manipulation and localization in virtual acoustic displays. Is this perhaps the organ of notorious East coast technocrats in the service of the Pentagon, NASA, IBM and other multinationals? In any case, the preface carefully indicates the distance to West coast hippiedom: *At present, the culture associated with teleoperators is dominated by engineers, whereas the culture associated with virtual environments is dominated by individuals concerned with computer programming, media and the arts.* *Presence* aims to unite these two groups, but there is little evidence of that in this first issue. Joseph Bates' remark that the one-sided emphasis in VR sales talk is comparable with *studying celluloid instead of cinema, paper instead of novels, cathode ray tubes instead of television* is hardly pervaded by *Presence's* aims. *Presence* is open to contributors to the field and not simply visiting journalists

MEDIANATIC 7 # 2



PAGE 185

(as Howard Rheingold is called). We are curious to know what scientists have to report besides their non-normative discoveries about human physiology and cognition.(G1)

**STRATEGIEN DES SCHEINS
KUNST COMPUTER MEDIEN**

FLORIAN RÖTZER, PETER WEIBEL (ed), Klaus Boer Verlag München
1991, ISBN 3 924963 53 3, German text, 316 pp., DM 34

This collection might be called a good sequel to Rötzer's *Digitaler Schein* (see *Mediamatic* 6#4). *Strategien des Scheins* contains edited lectures from the congress held on the occasion of the opening of Weibel's professional media school in Frankfurt in November 1990. The twenty contributions in the book are mainly from the natural sciences, technology and philosophy. This time, the word 'art' in the sub-title is deceptive: not a single contribution is about (media) art or written by an artist. The real subject is the determination of the concepts of appearance and reality in the light of the new media. Dietmar Kamper opens with his (fourth)

attempt to distinguish physical mimesis and machine-generated simulation. Ernst von Glaserfeld introduces another fruitful distinction, from the perspective of 'radical constructivism': *Wirklichkeit* as a *network of concepts and relationships* versus *Realität*, dismissed here as fiction. It is a shame that this lexical difference does not exist in English. Norbert Bolz offers a short history of appearances; Erich Kiefer contributes a clear introduction to the relationship between artificial intelligence and virtual reality; also included is an article about computer-assisted molecular modelling. Worth mentioning are Hans-Ulrich Reck's research into the *autonomy of images* using image montages from Zürich from punk and squatter days, Siegfried Zielinski's analysis of Godard's *Histoire(s) du Cinéma* and Friedrich Kittler's conspiracy theory about the built-in protected mode in the Intel 30386 chip. In his epilogue, Rötzer concludes that we have actually returned to Plato's cave with its projected shadows and wonders if the strategy of mimesis (juxtaposed with technical simulation) offers a way out.(G1)

translation JIM BOEKBINDER

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 186

HET KAN
N I E T
ELKE DAG
TOEKOMST
Z I J N

De toekomst is niet
veeleisend, maar als ze
om onze aandacht
vraagt, vergt dat een
gepaste houding. We
betreden een gewijde,
virtuele omgeving waar-
in we de alledaagse
beslissingen even
aan de kant zetten. De
religieuze inzet is,
anders dan in de kerk,
niet op de eeuwigheid
van het hiernamaals
geprojecteerd, maar
heeft een
minimumpel van
dertig jaar en een
maximum van honderd.

Onder de
dertig is de
toekomst
beleid en
boven de
honderd
science
fiction.

De toe-
komst zo-
als wij
die kennen
heeft de
menselijke
maat van
de gemid-
deelde le-
vensver-
wachting.
Is de toekomst een-
maal angebroken,
dan begint de eeuwig-
heid van de dood.

D E OUDERS
ZIJN NOG
' P A R T
O F
T H E
PROBLEM',
DE JEUGD IS
' P A R T
O F
T H E
SOLUTION'.

De toekomst
levert geen
problemen, maar
lost ze op. De
destabilisering die
gepaard gaat met
het opruimen van
de oude taboes
begint en eindigt
niet in chaos. De
toekomst heeft de
chaos ver achter
zich gelaten en
ontkent deze
kategorisch. De
woord is geen
overgangsfase of
buiten-historische
konstante, maar
reikt uit een ver-
releden.

Het zijn juist de ouders die
in verwarring raken en met
stepping stone theorieën
aankomen. Voorvaders en
moeders zitten vast aan hun
afkomst: z e k o -
m e n i m -
m e r s u i t
h e t v e r -
l e e d e n .
Staks zal
alles an-
ders en
toch sta-
biel zijn,
dynamisch
en volko-
men onder
k o n t r o l e .

De diepzeedope
"heeft een uitwerking op het
zenuwstelsel waardoor de
duiker zich erg gelukkig
voelt. Men spreekt dan dik-
wijls van de geestesvervoer-
ing van de diepte." Het
orgasme van de
natte droom "zal
de aquonout rechtstreeks
kennis laten maken met
hare majesteit de natuur in
een gedaante die nergens
haar weerga vindt."

Wat vroeger
a r b e i d
heette, is
gezondheid
in de toe-
komst. Bewe-
gen doe je alleen
nog uit gezond-
heidsredenen. Op
land vin-
den de be-
langrijkste
aktivitei-
ten plaats
in het
gezondheids-
c e n t r u m .

De species
hebben pas
toekomst als
ze zijn uitge-
storven. De
dinosaurius is
nog nooit zo
luidruchtig
aanwezig ge-
weest als nu
(wij wachten op de
komst van deze God on-
der de toekomstdieren).

D
FUTURESHOCK
ZAL ZIJN
DAT ER
L E V E N
B U I T E N
D E
TOEKOMST
I S ,
O O K I N D E
W E R E L D
V A N
M O R G E N .

De Wereld van
M o r g e n
door Bilwet
Deze bijzondere
uitgave is
schriftelijk te
bestellen bij
Stichting Alfa
Rozenstraat 147
1016 NR
Amsterdam
prijs f. 25,-
incl. portokosten

CALENDAR

edited by GEERT-JAN STRENGTHOLT

The next Mediamatic calendar will run from September till November 1993. Please send your info before 1 August 1993 to:
Mediamatic, Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam, the Netherlands, or fax to +31 (0)20 623 7760. Thank you.

AUSTRIA

GRAZ 28 MAY - 5 JUNE

The Watchtowers of Peace, a project by Fred Forest to send messages of peace to former Yugoslavia from across the border in Austria; call

+43 3453 5411/+43 3453 5412 or
+43 3453 5413 to cover the land of war
with slogans of peace!

For more information: KULTURDATA,
tel./fax +43 316 83 55 92

GRAZ 30 MAY - 6 JUNE

Dismissed Borders II, a project by
Richard Kriesche,

STEIRISCHE KULTURVERANSTALTUNGEN
GMBH, tel. +43 316 81 29 41,
fax +43 316 877 38 36

LINZ 13 - 18 JUNE

The 8th Day, Genetic Art - Artificial Life,
ARS ELECTRONICA 93, BRUCKNERHAUS LINZ,
tel. +43 732 76 122 271,
fax +43 732 7612 350

VIENNA JUNE

Seiko Mikami, GALERIE HUBERT WINTER,
tel./fax +43 1 512 92 85

VIENNA 9 - 13 JUNE

Österreichische Film Tage Wels,
ÖSTEREICHISCHES FILM BÜRO,
tel. +43 222 604 01 26,
fax +43 222 602 07 95

VIENNA 20 - 22 SEPT

Conference on Human-Computer Interface,
UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, Contact:
Monika Fahrnberger,
tel. +43 1 588 01 40 82,
fax. +43 1 041 580

VIENNA OCTOBER

Wörter brauchen keine Seiten, LITERATUR
UND MEDIEN, Gumpendorferstrasse 15,
tel. +43 1 526 20 44 41,
fax +43 1 569 82 17

BELGIUM

ANTWERP 26 MARCH - 15 JUNE

European photographers see Antwerp,
ANTWERPEN 93, Grote Markt 29,
tel. +32 3 2341188

ANTWERP APRIL - DEC

Eldorado, film, video and new media,
ANTWERPEN 93, CENTRUM VOOR
BEELDCULTUUR, Koninklijk Paleis, Meir,
tel. +32 3 2341188
a selection:

22/31 may Austrian Avantgarde Film
28 may Mediaspecial III: East-European
mediademocracy

25 June Mediaspecial IV: Norbert Bolz
26 June - 29 August Retrospective of
Belgian Video-installations in the MUKHA
30 July Mediaspecial V: Videocliptheory
27 August Mediaspecial VI: Digital
Underground Convention

ANTWERP 8 - 26 SEPTEMBER

State of the Image, manifestation on the
history, the future and the present state of
the image, with Raymond Bellour, Peter
Callas, Masaki Fujihata, Edmond
Couchot, Pierre-Henri Jeudy, Florian
Rötzer, Catherine Richards and many
others, ANTWERPEN 93, CENTRUM VOOR
BEELDCULTUUR, Koninklijk Paleis, Meir,
tel. +32 3 2341188

BRUSSELS 24 - 26 MAY

Self-Organization and Life/ECAL 93,
second European conference on
artificial life, tel. +32 2 650 57 76,
fax +32 2 650 57 67

GENT 29 APRIL - 27 JUNE

Rendez-vous: Jimmie Durham, Henk
Visch, Ilya Kabakov, MUSEUM VAN
HEDENDAAGSE KUNST, 28 Hofbouwlwaan,
tel. +32 14 21 17 03,
fax +32 14 21 71 09

CANADA

ALBERTA 6 - 12 JUNE

14th Banff Television Festival,
tel. +1 403 762 30 60,
fax +1 403 762 53 57

CROATIA

ZAGREB 9 - 30 MAY

Media Scape, exhibition and symposium,
info MEDIA IN MOTION, Ingeborg
Fülepp/Heiko Daxl, Bramscherstr. 91,
4500 Osnabrück,
tel./fax +49 541 615 16

ZAGREB 9 - 30 MAY

CAD-FORUM, 4th international conference
on development and use of computer
systems, info MEDIA IN MOTION, Ingeborg
Fülepp/Heiko Daxl, Bramscherstr. 91,
4500 Osnabrück,
tel./fax +49 541 615 16

FRANCE

CASTRES 21 APRIL - 15 JUNE

Diller & Scofidio, Architecture, CENTRE
D'ART CONTEMPORAIN, 35 Rue Chambre
de l'Edit, tel. +33 1 63 59 30 20,
fax +33 1 63 72 50 94

LYON 7 - 9 JUNE

European Simulation Multiconference,
ECOLE NORMALE SUPERIEURE DE LYON,
contact: Phillippe Geril at scs
International, Gent, Belgium,
tel. +32 91 23 49 41

MARSEILLE 15 - 19 JUNE

*Vue sur les Docs-International
Documentary Film Festival*, ODEON
CANEBIERE, 3 Stalingrad square, 13001
Marseille, tel. +33 91 844 017,
fax. +33 91 843 834

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 187

CALENDAR

PARIS 27 APRIL - 20 JUNE

Thierry Kuntzel, GALERIE NATIONALE DU
JEU DE PAUME, Place de la Concorde,
tel. +33 1 470 312 50,
fax +33 1 470 312 51

PARIS 20 JUNE - 19 SEPTEMBER

Numerical Herbarium,
Revue Virtuelle no. 6-7, GALERIE
CONTEMPORAINES DU CENTRE GEORGES
POMPIDOU, tel. +33 1 447 812 33,
fax +33 1 447 812 07

GERMANY

BONN 28 MAY - 10 OCTOBER

Sehsucht, *The Desire to See*, the panorama
as a medium of mass entertainment in the
19th century, KUNST UND
AUSSTELLUNGSHALLE DER BRD,
tel. +49 228 91 71 200

HAMBURG 27 - 31 MAY

No-budget 93, 9th International Hamburger
Short Film Festival, KURZFILMAGENTUR
HAMBURG EV, tel. +49 40 434 499,
fax +49 40 430 2703

COLOGNE 28 JUNE - 2 JULY

Montagen, an Interdisciplinary Symposium
for Film, Music and Dance, part of the
'Moving Images' festival, ALTE
FEUREWACHE, Melchiorstrasse 3,
tel. +49 221 72 21 33,
fax +49 221 739 20 30

COLOGNE 9 - 11 SEPTEMBER

interActiva, International Festival for
Interactive Media,
FUTURUM X GMBH, Sülzburgerstr. 113,
tel. +49 221 221 3731,
fax +49 221 221 8493

ESSEN 10 JUNE - 25 JULY

Nobuyoshi Araki, 'Tokyo Nude', MUSEUM
FOLKWANG, Bismarckstrasse 64/66,
tel. +49 201 88 84 10

FREIBURG 2 - 5 SEPTEMBER

Video Forum, FREIBURGER VIDEO
FORUM, Konradstrasse 20,
tel. +49 761 709 757,
fax +49 761 701 796

KASSEL 16 MAY - 8 AUG

New Art from Amerika and Europe,
MUSEUM FRIDERICIANUM, Friedrichsplatz,
tel. +49 561 77 00 33,
fax +49 561 77 45 78

MARL 16 MAY - 13 JUNE

Angela Melitopoulos/ Volker Schreiner,
Preisträger der 5.
Marler VideoKunst Preise,
SKULPTURENMUSEUM GLASKASTEN, Creiler
Platz, tel. +49 2365 992 257

OSNABRÜCK 15 - 19 SEPTEMBER

European Media Art Festival,
P.O. Box 1861, 4500 Osnabrück,
tel. +49 541 216 58,
fax +49 541 283 27

TÜBINGEN JULY

Tübinger MedienkunstFest, SÜDHAUS
TÜBINGEN, Hechinger Strasse 203,
tel. +49 7071 71 671

GREAT BRITAIN

BRISTOL 24 APRIL - 6 JUNE

Mona Hatoum, exhibition including two
new installations, ARNOLFINI GALLERY,
tel. +44 272 29 91 91,
fax +44 272 25 38 76

BRISTOL 30 MAY - 5 JUNE

Input 93, International Conference on
Public Television, TELEVISION INPUT,
tel. +44 272 73 30 82,
fax +44 272 23 94 16

BRISTOL 19 JUNE - 25 JULY

Over the Limit, work by five artists based
in Britain: Shirley MacWilliam, Tina
O'Connell, Craig Richardson, Jane and
Louise Wilson, ARNOLFINI GALLERY,
tel. +44 272 29 91 91,
fax +44 272 25 38 76

LONDON 18 MAY - 7 AUG

William Blake, *Independence and
Innovation*, THE TATE GALLERY,
tel. +44 71 821 13 13,
fax +44 71 931 75 12

LONDON 15 - 17 JUNE

Multimedia 93, tel. +44 81 742 28 28,
fax +44 81 742 31 82

SCOTLAND 15 - 17 JUNE

Fotofeis, international festival of
photography, over onehundred
exhibitions and events staged across the
length and breadth of Scotland. For
further information contact: Jackie
Shearer at Fotofeis Ltd, 58 Timberbush,
Edinburgh EH6 6QH Scotland

ITALY

VENICE 13 JUNE - 10 OCT

Casino Container, multimedial cafe at the
XLV Biennial of Venice, CONTACT: MEDIA &
ARTSERVICE GMBH, Sabine Voggenreiter,
Maastrechterstrasse 46, 5000 Köln 1,
tel. +49 2281 51 52 75,
fax +49 221 51 01 502

JAPAN

TOKYO 20 APRIL - 1 AUG

John Cage/ Writings through the Essay:
On the Duty of Civil Disobedience, P3 ART
AND ENVIRONMENT, Tochoji Zen Temple
Yotsuya 4-34, Shinjuku-ku, Tokyo 160,
tel. +81 3 3353 6866,
fax +81 3 3353 6971

TOKYO 7 - 9 JULY

International Conference on Artificial
Reality and Tele-Existence, NIKKEI HALL,
Tokyo.
Contact: Japan Tech. Transfer Assoc.
tel. +81 3 3584 0207,
fax +81 3 3585 9369

GUNMA 16 APRIL - 4 JULY

Imago, Fin de Siècle in Dutch Contemporary
Art, HARA MUSEUM ARC, 2844 Kanai,
Shibukawa-shi, Gunma-ken,
tel. +81 0279 24 6585

NETHERLANDS

AMSTERDAM APRIL - MAY

Apoorshow, series of exhibitions by
Marjolijn Boterenbrood (24 april-9 may)
Ton Zwerver (15/30 may), Vahap
Avsar (21 april- 2 may), Erik Weeda and
Barbara Visser (5/16 may), Cynthia
Bender (19/30 may), w139, Amsterdam
tel. +31 20 626 9434

AMSTERDAM MAY - SEPT

Sound and Vision, 14 phonebooths
converted into 'artbooths' by artists,
featuring Marina Abramovic, Gilius van
Bergeijk, Paul Perry, Peter Zegveld a.o.,
curated by the INSTITUTE FOR
CONTEMPORARY ART,
tel. +31 20 620 12 60,
fax. +31 20 620 79 62

The project will take place in Amsterdam
from 1-14 May, and will be shown in 9
other Dutch cities during the following
months. The project will return to
Amsterdam in September,

MEDIANATIC 7 # 2



PAGINA 188

AMSTERDAM 6 - 9 JULY
Body Images, Language & Physical Boundaries, international conference, info
 DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY -
 UNIVERSITY OF AMSTERDAM,
 tel. +31 20 525 25 04,
 fax. +31 20 525 30 10

AMSTERDAM 5 MAY - 29 AUG
Het Materiaal, a choice from the collection,
 STEDELIJK MUSEUM, Paulus Potterstraat 13
 tel. +31 20 573 29 11,
 fax +31 20 573 27 89

AMSTERDAM 27 AUG - 10 OCT
Gary Hill, installations 1987-1992 and
 video tapes, STEDELIJK MUSEUM, Paulus
 Potterstraat 13 tel. +31 20 573 29 11,
 fax +31 20 573 27 89

AMSTERDAM 3 - 5 SEPTEMBER
Primarily spoken, international
 symposium on Gary Hill's *Primarily
 Speaking*, organised by Tansu
 Foundation, P.O. Box 1957 1000 BZ
 Amsterdam. The symposium will take
 place at STEDELIJK MUSEUM, Paulus
 Potterstraat 13, tel. +31 20 573 29 11,
 fax +31 20 675 27 16

ARNHEM 5 JUNE - 26 SEPT
Sonsbeek 93, international art exhibition
 curated by Valerie Smith, SONSBEEK
 FOUNDATION, tel. +31 85 42 90 44,
 fax +31 85 45 25 13

ARNHEM 4 - 10 NOVEMBER
AVE-Festival 1993, international festival
 for emerging media-artists, AVE
 FOUNDATION, P.O. Box 307, 6800 AH
 Arnhem, tel. +31 85 511 300,
 fax +31 85 517 681
 Deadline for entries: 1 August

BEESD 13 JUNE - 12 SEPT
Fort » Klank, Fort Asperen transformed
 into a labyrinth of image, sound and
 movement by Dick Raaijmakers, Horst
 Rickels and Walter Maioli, STICHTING
 FORT ASPEREN, P.O. Box 53, 4153 ZH
 Beesd

DELFT 25 - 28 OCTOBER
European Simulation Symposium,
 TECHNICAL UNIVERSITY DELFT; contact:
 Phillipe Geril at scs Int. / University
 Gent, tel. +32 91 23 4941

DEN BOSCH 18 - 20 JUNE
Synesthetics: Simulation and Stimulation,
 a program curated by Gottfried Hattinger
 with Just Merit (A), Matt Heckert (USA),
 Charlie Hooker (GB) and Doro Franck
 (NL), STICHTING v2, Muntelstraat 23,
 tel. +31 73 137 958,
 fax +31 73 122238

DEN BOSCH OCTOBER
Music with Machines, Clarence Barlow in
 cooperation with STEIM, STICHTING v2,
 Muntelstraat 23, tel. +31 73 137 958,
 fax +31 73 122238

DEN BOSCH 1 - 10 OCTOBER
*Manifestation for the unstable Media V, the
 dissolving Body*, with Stelarc, Erik Hobijn
 Paul Sermon, Arthur and Marilouise
 Kroker, Gregory Whitehead, STICHTING
 v2, Muntelstraat 23,
 tel. +31 73 137 958,
 fax +31 73 122238

DEN HAAG 5 MAY - 6 JUNE
Francesc Torres, Marina Abramovic,
 installations and videotape-retrospective,
 WORLD WIDE VIDEO CENTRE, Spui 189,
 tel. +31 70 364 48 05

GRONINGEN 9 MAY - 4 JULY
Business Art - Art Business, GRONINGER
 MUSEUM, Praediniussingel,
 tel. +31 50 18 33 43,
 fax +31 50 12 08 15

EINDHOVEN 15 MAY - 4 JULY
*Dan Graham, Art in relation to
 Architecture / Architecture in relation to
 Art*, STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM,
 Bilderdijklaan 10, tel. +31 40 387319

EINDHOVEN 15 MAY - 4 JULY
Marcel Broodthaers, 'Bateau Tableau',
 STEDELIJK VAN ABBEMUSEUM,
 Bilderdijklaan 10, tel. +31 40 387 319

MAASTRICHT 25 - 31 MAY
4th Biennial, meeting for european
 academies of visual arts, PROJECTBUREAU
 BIENNALE 1993, tel. +31 43 21 85 04,
 fax. +31 43 21 72 81

MAASTRICHT 29 JUNE - 1 JULY
*TILE Technology in Leisure and
 Entertainment*, EXHIBITION AND
 CONFERENCE CENTER, Maastricht. Contact:
 Andrich International Ltd.
 51 Marketplace, Warminster,
 Wiltshire BA 12 9AZ, Great Britain,
 tel. +44 985 846 181,
 fax +44 985 846 163

ROTTERDAM APRIL - NOV
AIR-Alexander, multidisciplinary
 artmanifestation focussed on post-war
 city-development in general and
 Alexanderpolder in particular,
 ROTTERDAMSE KUNSTSTICHTING,
 tel. +31 10 414 16 66

ROTTERDAM 25 APRIL - 20 JUNE
Donald Judd, Furniture, MUSEUM BOOYMANS
 -VAN BEUNINGEN, Mathenesserlaan 18-20,
 tel. +31 10 441 94 00,
 fax +31 10 436 05 00

ROTTERDAM 16 MAY - 11 JULY
Robert Wilson's choice from the collection,
 MUSEUM BOOYMANS -VAN BEUNINGEN,
 Mathenesserlaan 18-20,
 tel. +31 10 441 94 00,
 fax +31 10 436 05 00

ROTTERDAM 21 MAY - 20 JUNE
Sluik/Kurpershoek, MK EXPOSITIERUIMTE,
 Mathenesserlaan 462A,
 tel. +31 10 477 77 09

ROTTERDAM 23 MAY - 11 JULY
China Avantgarde, contemporary art from
 China, KUNSTHAL, Westzeedijk 341,
 tel. +31 10 440 03 00,
 fax +31 10 436 71 52

ROTTERDAM 23 MAY - 27 JUNE
BMW Art Car Collection, KUNSTHAL,
 Westzeedijk 341, tel. +31 10 440 03 00,
 fax +31 10 436 71 52

ROTTERDAM 23 MAY - 27 JUNE
Christian Boltanski, RAM GALERIE,
 Hoornbrekerstraat 8,
 tel. +31 10 412 31 33,
 fax +31 10 413 04 50

ROTTERDAM 13 JUNE - 19 SEPT
'As long as it lasts', with Rob Birza,
 Ludger Gerdes, Larence Weiner and
 others, WITTE DE WIT, Witte de
 Withstraat 50, tel. +31 10 411 01 44,
 fax +31 10 411 79 24

UTRECHT 9 APRIL - 6 JUNE
*Heaven, photography project by Inez van
 Lamsweerde*, CENTRAAL MUSEUM,
 Agnietenstraat 1, tel. +31 30 362316,
 fax +31 30 33 20 06

UTRECHT 29 MAY - 1 AUGUST
Het Gedroomde Land, Dutch painting in
 the 17th century, CENTRAAL MUSEUM,
 Agnietenstraat 1, tel. +31 30 362316,
 fax +31 30 33 20 06



CALENDAR

UTRECHT 22 MAY - 20 JUNE

Expeditie 1, Zjef van Bezouw, exhibition also includes a dance-performance on 30 and 31 May based on a choreography by Patrick Delcroix, CASCO, Oudegracht 366, tel. +31 30 319995

UTRECHT 7 MAY - 22 AUG

'Waiter, music please!', automatic string-instruments from the 'roaring twenties', NATIONAAL MUSEUM VAN SPEELKLOK TOT PIEREMENT, Buurkerkhof 10, tel. +31 30 312 789

ROMANIA

BUCHAREST 24 NOV - JAN '94

Video Installations in Romania, SOROS CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS, curated by Calin Dan, tel. +401 613 30 30 ext 929, fax +401 31 21 008, or contact Geert Lovink, P.O. Box 10591, 1001 EN Amsterdam, tel./fax +31 20 620 32 97

SWEDEN

MALMÖ 27 APRIL - 25 JULY

Passageworks, by G. Cadieux, L. Dujourie, D. Graham, A. Grötting, G. Hill, and R. Whiteread, ROOSEUM CENTER FOR CONTEMPORARY ART, tel. +46 40 121 716

SWITZERLAND

BIEL 8 - 9 OCTOBER

Veni Vidi Video, International Video Art Party, P.O. Box 3607, CH 2500 Biel, tel. +41 32 22 83 35, fax. +41 32 23 36 96

GENEVA 17 JUNE - 18 JUNE

Computer Animation 93, sixth computer-generated film festival, MIRALAB, 24 rue du General-Dufour, CH 1204, Email: thalman@eldi.epfl.ch

GENEVA 29 OCT - 6 NOV

5e Semaine Internationale de Video, SAINT GERVAIS, Geneva, tel +41 22 732 20 60, fax +41 22 738 42 15
Deadline for entries 31 July

LUCERNE 15 MAY - 11 AUG

Matt Mullican, KUNSTMUSEUM LUZERN, Robert Zündstrasse 1, tel. +41 41 231 024, fax +41 41 230 913

LUCERNE 19 - 23 OCTOBER

Viper, the 14th international film and videofestival, VIPER, P.O. Box 4929, CH 6002, tel. +41 41 517407, fax +41 41 528 020

ZÜRICH 2 MAY - 4 JULY

Japanese contemporary photography, KUNSTHAUS ZÜRICH, Heimplatz 1, tel. +41 1 251 67 55

UNITED STATES OF AMERICA

ANAHEIM 1 - 6 AUGUST

SIGGRAPH 93, international exhibition and conference and on computer graphics and interactive techniques, CONFERENCE MANAGEMENT, Chicago, tel. 0312 321 68 30, fax 0312 321 68 76, EXHIBITION MANAGEMENT, Clarendon Hills tel. +1 708 850 77 79, fax +1 708 850 78 43

NEW YORK 15 APRIL - 6 JULY

John Heartfield, retrospective, MUSEUM OF MODERN ART, tel. +1 212 708 94 00, fax +1 212 708 98 89

NEW YORK 15 MARCH - 13 JUNE

The 1993 Biennial Exhibition, WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART, tel. +1 212 570 36 00

ROCHESTER 11 JULY - 7 AUG

Montage 93, international festival of the image, Rochester NY, tel. +1 716 442 88 97

MEDIAMATIC 7 # 2



DE POSTZEGEL GEKRAAKT • SQUATTING THE STAMP

De reguliere postzegel geeft een beeld van de sfeer van een land; de zegels in deze Mediamatic zijn vormen van individuele verbeelding. Want wat gebeurt er als wij onszelf in de kleine ruimte van dit objectieve beeld willen wringen?

Hoewel de oorspronkelijke vorm van de postzegel grotendeels gehandhaafd is, zijn het (verholten) nationalisme en de geleverde communicatie-service met de daaraan verbonden waarden hier uitgeschakeld. De landen hebben hun eigen regionaliteit opgegeven, de voorstellingen komen vanuit een imaginaire sfeer.

Het verhaal handelt over *Atlas*: als *torser van de wereld*, als localiteit in de ruimste zin van het woord, en als metafoer van de materiële maatschappij. Hier hebben individuen een openbaar medium geconfiscieerd, relativerend onderzoek gedaan naar de waarde, schoonheid en functionaliteit van de postzegel als medium.

Hiermee worden argumenten geleverd voor een premature hommage aan een medium dat door de elektronische mail ten dode opgeschreven lijkt te zijn.

• The standard postage stamp portrays the atmosphere of a country; the stamps in this Mediamatic are individually imagined forms. What happens when we attempt to squeeze ourselves into the tiny space of this objective image?

While the original form of the postage stamp has remained unchanged, (concealed) nationalism and the communication services rendered, along with the values they entail, have been removed. The countries have given up their regionality; the portrayals originate in imaginary atmospheres.

The story is about *Atlas*: as the bearer of the world, as locality in the broadest sense of the word, and as a metaphor for material society. Here individuals have confiscated a public medium.

An investigation into the value, beauty and functionality of the postage stamp as medium, providing arguments for a premature homage to a medium that seems doomed to extinction by the advent of electronic mail.

UITGEVER/PUBLISHER

Stichting Mediamatic Foundation
Postbus 17490, 1001 JL Amsterdam
The Netherlands,
tel. +31 (0)20 6384534
fax +31 (0)20 6263793
on line +31 (0)20 6204254
Compuserve: 1000412206
InterNet: editors@mediamatic.hactic.nl

REDACTIE/EDITORS

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

GASTREDACTEUR/GUESTEDITOR

Jouke Kleerebezem

EINDREDACTIE

FINAL EDITING

Jans Possel
Jules Marshall

DRUKKERK/REVIEW SECTION

Geert Lovink

KALENDER/CALENDAR

Geert-Jan Strengholt

PUBLICITEIT/PUBLICITY

Nina Meilof

CONTRIBUTING EDITORS

Alfred Birnbaum, Tokyo
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

MEDEWERKERS AAN DIT NUMMER

CONTRIBUTORS TO THIS ISSUE

ADILKNO, Amsterdam
Dave Barker-Plummer, Pennsylvania
Bilwet, Amsterdam
David D'Heilly, Tokyo
Marc Holthof, Deurne
Jouke Kleerebezem, Amsterdam
Arthur & Marilouise Kroker,
Montreal
Arjen Mulder, Amsterdam
Michael Sikillian, Boston
Richard Wright, London

VERTALERS/TRANSLATORS

Jim Boekbinder, Amsterdam (NL-GB)
Laura Martz, Pittsburgh (NL-GB)
Arjen Mulder, Amsterdam (GB-NL)
Marion Olivier / Gay Wylie,
Eindhoven (NL-GB, GB-NL)

BURO/OFFICE MANAGER

Geert-Jan Strengholt

DESIGN & LAY OUT

Velthoven Ontwerp Amsterdam
Willem Velthoven
Chris Remie

ZEGELS/STAMPS

Kristi van Riet
Paul Groot

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.

COPYRIGHT

Mediamatic & de auteurs/the authors

DISTRIBUTIE/DISTRIBUTION

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

ABONNEMENTEN

4 nummers / issues:

Nederland/België:

particulieren f 55,—

instellingen/bedrijven f 75,—

Maak dit bedrag over op giro 4412210
t.n.v. Mediamatic Amsterdam.

Abonnementen kunnen elk nummer
ingaan en worden stilzwijgend
verlengd tenzij is opgezegd voor
verschijnen van het laatste nummer
van het lopende abonnement.

SUBSCRIPTIONS

individuals Dfl. 65,—

institutions Dfl. 85,—

Subscriptions can start at any issue
and will be tacitly renewed unless
terminated before publication of the
last issue of the current subscription.

DEZE UITGAVE

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

THIS PUBLICATION

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

DANK AAN/THANK YOU

Bert Hendrix

ISSN 0920 7864

ISBN 90 747

MEDIAMATIC 7 # 2



PAGE 191

MEDIANATIC 7 # 2

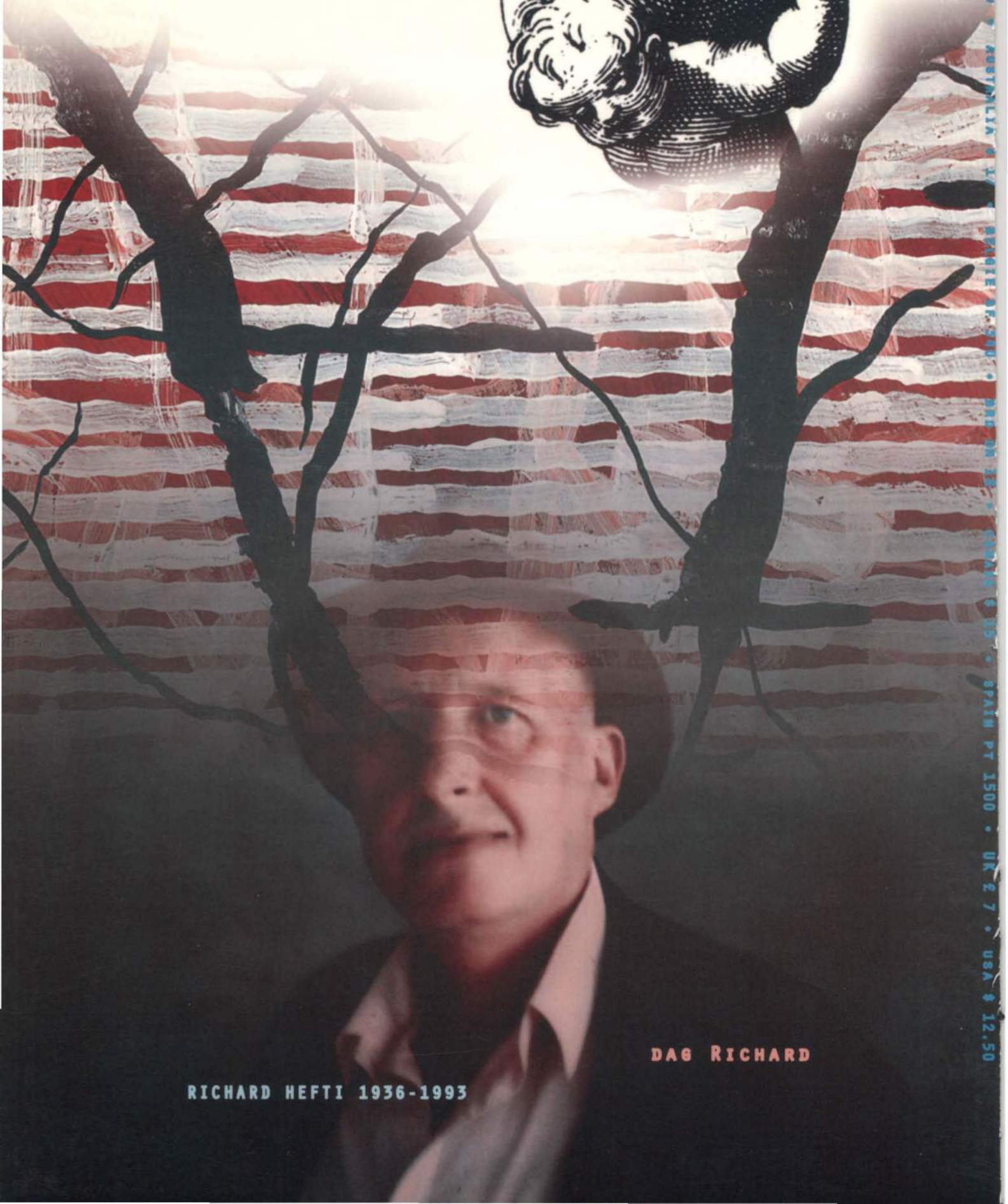


PAGINA 192

ISSN 09 207 86 4



9 770920 786001



DAG RICHARD

RICHARD HEFTI 1936-1993

ML J L/207 864 4 1993 12 15 1500 2 7 12.50