

Missing Links

Von/By Timothy Druckrey

«Als Sontag das als *camp* bezeichnete schrille Verhalten der Schwulenszene feierte und Warhol um etwa dieselbe Zeit Suppendosen zur Kunst erhob, überschritten sie die bis dahin tabu gewesene Grenze zwischen Hochkultur und Pop-Kultur. Drei Jahrzehnte später gibt es diese Grenze nicht mehr, und auch jeder Sinn für Ironie ist verschwunden. Die heutigen Anhänger der Pop-art scheinen seltsam ehrlich – und gerade das macht sie so unwiderstehlich.» (Deborah Salomon, *In Praise of Bad Art*, in: *NY Times*, 26. Januar 1999)

Der behauptete Tod der Ironie wird oft mit pompösen Auswüchsen der Scheinheiligkeit, der moralischen Doppelbödigkeit oder reaktionären Ästhetik verbrämt, wie sie für Zeiten sozialer Instabilität charakteristisch

“When Sontag celebrated camp, and when Warhol, around the same time, elevated soup cans into art, they crossed the once-forbidden line separating high and low culture. Three decades later, the line is gone, and so is any sense of irony. Today’s pop devotees seem weirdly sincere—and that’s what makes them so compelling.” (Deborah Salomon, *In Praise of Bad Art*, *NY Times*, 1/26/1999)

Claims for the death of irony often come ornamented with the pompous forms of sanctimony, moral hypocrisy, or reactionary aesthetics that typify times of social instability. Indeed, pious sincerity characterizes the end of the millennium in a way that seems oddly compulsive, distinctly pathetic, and as much a signifier of anxious righteousness as it is one of unlikely stability. How else can we conceptualize the astonishing turns characterized by the attempt to retrieve aspects of a century whose sheer destructiveness is paralleled

sind. Das ausgehende Jahrtausend ist tatsächlich durch eine frömmelnde Ehrlichkeit gekennzeichnet, die auf seltsame Weise zwingend scheint, eindeutig pathetisch und ebenso sehr Ausdruck angsterfüllter Selbstgerechtigkeit wie unwahrscheinlicher Stabilität. Wie können wir sonst die erstaunlichen Wendungen begrifflich erfassen, mit denen man versucht, Aspekte eines Jahrhunderts heraufzubeschwören, in dem pure Destruktivität mit nie dagewesener Ordnungslosigkeit einhergingen. Die kumulativen Auswirkungen der Moderne des 20. Jahrhunderts sind sicherlich ein Thema, über das es sich umfassend reflektieren läßt, wenn es um das Jahrhundert geht, das mit der Spaltung des Atoms begann und mit der Atom-Skulptur endete. Es endet auch mit einer Art Rendezvous mit spekulativen digitalen Technologien, die rhetorisch dazu bestimmt sind, das Computer- oder Algorithmenleben fruchtbringend zu entwickeln.

Salomons Essay *In Praise of Bad Art* begrüßte einen reaktionären Trend, der die billige Mittelmäßigkeit feierte und sich als eine Art Entschuldigung für die Ver-

by unprecedented disorder. Indeed, the cumulative effects of 20th century modernity is surely the topic for a massive reflection on the century that began with the split of the atom and ended with atomic sculpture. It also ends with a kind of rendezvous with speculative digital technologies, rhetorically destined to bring fruition to computational or algorithmic life.

Salomon’s essay, *In Praise of Bad Art*, hailed a reactionary trend to celebrate schlock mediocrity and emerged as a kind of apology for the misunderstanding of tastelessness for meaninglessness. But a capitulation to “bad art” is a ridiculous form of retreat, and the attitude represented by the Salomon article, and particularly the phrase “weirdly sincere,” strikes a kind of oxymoronic chord that is supported by an avalanche of unfortunate electronic metaphors and outlandish virtual interpretations in a time in which the boundaries between the imagination and technology crumble

wechslung zwischen Geschmacklosigkeit und Aussagelosigkeit herauskristallisierte. Die Kapitulation vor der «schlechten Kunst» ist allerdings eine lächerliche Form des Rückzugs, und die Haltung, für die Salomons Artikel stand, besonders die Formulierung «seltsam ehrlich», zeugt vom Versuch, einander Widersprechendes zu vereinen. Unterstützt werden solche Versuche von einer Lawine unglücklich gewählter elektronischer Metaphern und weit hergeholter virtueller Interpreta-

VINYLVIDEO™ ist eine Gemeinschaftsproduktion von Gebhard Sengmüller, einem Künstler, der mit Neuen Technologien arbeitet, Günther Erhart, einem Informatiker, Martin Diamant, einem Experimentalphysiker, und *Best Before*, einer Kuratorenkooperation von Rike Frank und Stefan Gyöngyösi.

TIMOTHY DRUCKREY Kurator und Autor, lebt in New York City. Er war Herausgeber von *Culture on the Brink: Ideologies of Technology, Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, und ist derzeit Herausgeber der Serie *Electronic Culture: History, Theory, Practice*, die bei MIT Press erscheinen wird.

in strained artistic posturing, lamentable curatorial narratives, and tortured—if not preposterous—notions of variability.

The willing misinterpretation of media So instead of “variable media” how about *viable media*, media not drowned by artistically useless demands for upgrad-

VINYLVIDEO™ is a co-operation between: Gebhard Sengmüller, an artist working with new technologies; Günther Erhart, an information scientist; Martin Diamant, and experimental physicist; and *Best Before*, a curatorial collaboration by Rike Frank and Stefan Gyöngyösi.

TIMOTHY DRUCKREY Curator and writer living in New York City. He edited *Culture on the Brink: Ideologies of Technology, Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, and is editing a series called *Electronic Culture: History, Theory, Practice* to be published by MIT Press.

tionen – und das zu einer Zeit, da die Mauern zwischen Fantasie und Technologie zu angestrengten künstlerischen Posen, beklagenswerten Kuratorenarrativen und gequälten – um nicht zu sagen: absurden – Begriffen von Variabilität zerbröseln.

Willentliche Fehlinterpretation von Medien Wie wäre es mit «lebensfähigen Medien» anstatt «variablen Medien», Medien, die nicht von künstlerisch nutzlosen Forderungen nach ausbaufähiger Nutzbarkeit erstickt, nicht von dominanten Implementationen auf dem neuesten Stand der Technik verfolgt, nicht von institutionellen Imperativen für stabile Leistung «norm»alisiert, nicht von Forderungen eingeschränkt werden, wonach sie im Web oder unmodern waren, auf dem Schirm oder lieber unsichtbar sein sollten beziehungsweise nicht – wie Friedrich Kittler meint – «auf jene Oberflächenwirkung reduziert sind, die dem Konsumenten als Schnittstelle bekannt ist». Das Streben danach, weiterhin Widerstand gegen die mit übertriebenem Hype einhergehende «Notwendigkeit», zeitgenössische Me-

able usability, not hounded by domineering state-of-the-art implementations, not “normalized” by institutional imperatives for stable performance, not limited by demands that they be on the web or not in line, on the screen or out of sight, or not “reduced,” as Friedrich Kittler notes, “to surface effects, known to consumers as interface.”

The drive to continue developing resistance to an over-hyped “necessity” to root contemporary media art on the web or find persuasive alternatives to the managed ideologies of so many institutional-new-media-initiatives is a continuing saga. Indeed, the willing misinterpretation and refunctioning of media could easily be misread as Luddism or technophobia. Yet it is clear that an assault on the “triumphs” of technical reason, can expose more than the imperfections of technology. It can extend the normative and blissfully functional ideology of technology into destabi-

lized, ruptured, and absurd systems more laughable than logical, more possible than rational. Often instantiating their possibilities, assimilating their available techniques, and equally often parodying their optimisms, resistant media often serves as both caution and possibility, evolving a critical relationship with a field fueled by relentless, often reckless, and generally unconceptualized development. Suffering from mainstream marginalization, this so-called “alternative media” has become the centerpiece of many initiatives in the territories of electronic media.

This has led, after decades of substantial consideration, to a burgeoning discourse of *media archaeology* in an attempt to rethink marginalized or abandoned technologies eclipsed by the corporate spectacles of cinema, television, IMAX, etc. Easily rationalized as “retro,” the more pertinent understanding of this move to retrieve and utilize “dead media” could be un-

derstood as a willingness to counteract the drive to ubiquitous and incessant obsolescence and an unwillingness to sustain the imperatives of corporate R&D’s desperate interest to market innovation. As evident in web media as it is in the music scene, the ability to outdistance crumbling marketing models is revealed by the inconceivable over-valuation of virtualization so

«alternativen Medien» leiden an der Ausgrenzung durch den Mainstream und wurden zum Herzstück vieler Initiativen im Bereich der elektronischen Medien. Das führte nach Jahrzehnten substantieller Erwägungen zu einem blühenden Diskurs der Medienarchäologie, mit der man versucht, ausgegrenzte oder verworfene Technologien neu zu denken, die im Schatten der großindustriellen Spektakel Kino, Fernsehen, IMAX und so weiter stehen. Rational läßt sich das Unterfangen, «tote Medien» aus der Vergessenheit zu holen und wieder einzusetzen, leicht als «nostalgisch» erklären, den Nagel auf den Kopf treffen würde allerdings eher die Auffassung, daß es sich dabei um den Willen zum Konterkarieren der allgegenwärtigen und ständigen Überalterung und den Unwillen, die Imperative der F&E-Abteilungen zu



Still aus dem VinylVideo™-Infomercial, produziert für The Lab, San Francisco, 3/1998

Still from the VinylVideo™ infomercial, produced for The Lab, San Francisco, 3/1998

derstood as a willingness to counteract the drive to ubiquitous and incessant obsolescence and an unwillingness to sustain the imperatives of corporate R&D’s desperate interest to market innovation. As evident in web media as it is in the music scene, the ability to outdistance crumbling marketing models is revealed by the inconceivable over-valuation of virtualization so

unterstützen, die verzweifelt nach Innovationen für den Markt suchen, handelt. Die Fähigkeit, verfallende Marketingmodelle zu überwinden, ist in den Webmedien ebenso offensichtlich wie in der Musikbranche und spiegelt sich in der unvorstellbaren Überbewertung der Virtualisierung wider, wie sie im Medien-Business klar zu Tage tritt. Die Umgehung dieses Systems ist eine der stärksten Nachwirkungen der heutigen Medien.

Eine fiktive technologische Vergangenheit «Als Hybrid aus verschiedenen Technologien enthüllt und verbindet Vinyl-



VinylVideo™ beim DEAF Festival Rotterdam, 11/1998, Installation
VinylVideo™ at the DEAF Festival Rotterdam, 11/1998, Installation

evident in the media biz. Circumventing this system is one of the most potential after-effects of current media.

A fictitious technological past “As a hybrid of different technologies, VinylVideo™ reveals and connects a variety of media history alignments, combining art,

Video™ eine Vielzahl von medienhistorischen Strängen, vereinigt Kunst, Naturwissenschaft und Technik, Low-Tech und High-Tech, analoge und digitale Elemente, und schafft eine neue Sichtweise (ein Aufbrechen) der Grenzen eines Mediums, der Unterhaltungselektronik und der Artefakte des Alltags, indem es die zeitgenössische Renaissance des Vinyls ebenso zitiert, wie es das Ablaufdatum von Technologien in Frage stellt.» (*Best Before*) Videosignale werden als Ton kodiert auf Vinylplatten gepreßt. Eine «Black box» zwischen Plattenspieler und konventionellem Fernsehgerät interpretiert und spielt das Video ab. VinylVideo™ kann als Teil eines Unterhaltungselektroniksystems verwendet werden und läßt sich als Gerät verstehen, das etwas ganz archaisch und analog abspielt, während es auch zum Konzept der Set-Top-Box und ihren Anklängen an Interaktivität paßt.

science and technology, low- and high-tech and analog and digital elements to create a new vision (a breaking-open) of the limits of a medium, of consumer technology and of the artifacts of everyday life that quotes the contemporary renaissance of vinyl at the same time that it questions the expiration of technologies.” (*Best Before*) Video, encoded as sound, is pressed onto vinyl records. A “black box” between the record player and a conventional TV interprets and plays the video. Usable as an element of a home entertainment system, VinylVideo™ can be understood as a gadget that can redeem archaic analogue playback while integrating itself with notions of the set-top-box and its intimations of interactivity.

VinylVideo™ unterminiert etwas, was es gleichzeitig aus der Versenkung holt; damit steht es an der Grenze zwischen dem derzeitigen Run auf Cut-and-Paste-Heimproduktionen und der Nostalgie nach Pseudo-Retromode, wie sie sich in der Neuauflage des VW Käfers und in seinem Verwandten unter den Computern, dem iMac, widerspiegelt. VinylVideo™ posiert als «falsches archäologisches Relikt der Medientechnologie» und löst eine Reihe von Fragen um die Erwartungshaltung gegenüber einer «fiktiven technologischen Vergangenheit» aus (wie Charles Gute meinte), nämlich um den Talmi-Status der Innovation, die Tricks (und Inhalte) der Werbung, den alltäglichen Nutzen der Ästhetik, um den Wert der Medientheorie, das sinnentleerte virtuelle Wagnis der Investition und die Zusammenarbeit von Künstlern, die «Platten»editionen produzieren (Heimo Zobernig, Oliver Hangl, Annika Eriksson, Monoscope, Harry Hund, Visomat Laboric/Gereon Schmitz, Cut-Up/Geert Mul, Vuk Cosic/Alexej Shulgin, Andrea Lumplecker, Peter Haas, Jodi, Lampalzer/Oppermann und Olia Lialina).

Part subversion, part retrieval, VinylVideo™ stands on the border between the current frenzy for cut-and-paste home production and the nostalgia for pseudo-retro emerging in the reissue of the VW Beetle and its computational cousin the iMac. Posed as a “fake archaeological relic of media technology,” VinylVideo™ provokes a range of questions around the expectations of “a fictitious technological past” (as Charles Gute suggested), the faux-status of innovation, the ploys (and plots) of advertising, the quotidian benefits of aesthetics, the esteem of media theory, the vacuous virtual venture of investment, and the participation of artist collaborators producing editions of “records” (Heimo Zobernig, Oliver Hangl, Annika Eriksson, Monoscope, Harry Hund, Visomat Laboric/Gereon Schmitz, Cut-Up/Geert Mul, Vuk Cosic/Alexej Shulgin, Andrea Lumplecker, Peter Haas, Jodi, Lampalzer/Oppermann and Olia Lialina).

VinylVideo™ ist nicht noch ein weiteres Web-Projekt, das dazu bestimmt ist, in Vergessenheit zu geraten; durch die Verweigerung der Virtualisierung vermeidet es diese Sackgasse, denn es integriert sich bescheiden in das materialisierte und mechanisierte System der Objekte und die Semiotik des Televisionären. Von den Diskursen der neuesten Medientheorie oft ausgeschlossen, sind die unruhigen Schwarzweißbilder durch ihre Andeutungen der Authentizität zutiefst kodiert und gleichzeitig durch den Zusammenbruch der Rundfunkideologie, durch die ihre sogenannte Autorität gestützt wurde, historisch destabilisiert. Dieses Oszillieren zwischen Glaubwürdigkeit und Verleugnen charakterisiert eindeutig einen Ansatz zu den Medien, der versucht, Halt auf beiden Seiten der Linie zu finden, die Parodie und Farce trennt, während er gleichzeitig eine Reflexion über den Status des Bilds und der Technologien, die ihm Macht verleihen, in den Raum stellt. Wie Raymond Bellour schreibt: «Es ginge also eher darum, diese alltägliche, aber notwendige Feststellung zu treffen: Es gibt kein visuelles Bild, das nicht

In refusing virtualization, VinylVideo™ avoids the dead-end of another web project destined for obsolescence by coyly integrating itself into the materialized and mechanical system of objects and the semiotics of the tele-visual. Often omitted from the discourses of state-of-the-art media theory, the flickering black and white images are both deeply coded by their intimations of authenticity and historically destabilized by the collapse of the broadcast ideology that sustained their so-called authority. This oscillation, between credibility and disavowal, surely characterizes an approach to media that straddles the line between the parodic and the farcical while proposing to reflect on the status of the image and the technologies that empower them. As Raymond Bellour writes: “So the point would rather be to make this commonplace but necessary observation: there is no visual image that is not more and more tightly gripped, even in its essential,

immer stärker, sogar bis in seinen essentiellen, radikalen Rückzug, von einem audiovisuellen oder skriptovisuellen Bild [was für schreckliche Ausdrücke] umschlossen ist, welches dieses fest im Griff hat, und in diesem Kontext ist zu sehen, daß heute die Existenz von etwas auf dem Spiel steht, das noch immer wie Kunst aussieht. Uns ist wohl bewußt, worauf Barthes und später Eco seit einiger Zeit hinweisen und was Deleuze mit besonderer Betonung auf das Bild so bewundernswert umformuliert hat: daß wir nicht wirklich in «einer Kultur des Bilds» leben – auch wenn unsere pessimistischen Propheten versucht haben, uns glauben zu machen, daß dieses unser böser Geist par excellence geworden ist – zweifellos, weil man es so lange für einen Engel gehalten hatte. Wir sind über das Bild hinaus zu einer namenlosen Mischung gelangt, einem Diskurs-Bild, wenn man so will,

radical withdrawal, inside an audiovisual or scriptovisual [what horrid words] image that envelops it, and it is in this context that the existence of something that still resembles art is at stake today. We are well aware, as Barthes and then Eco have been pointing out for some time now, and as was so admirably reformulated by Deleuze with an extraordinary emphasis on the image, that we are not really living in ‘a civilization of the image’—even though pessimistic prophets have tried to make us believe that it has become our evil spirit par excellence, no doubt because it had been mistaken for an angel for such a long time. We have gone beyond the image, to a nameless

oder einem Ton-Bild [«Son-Image» heißt es bei Godard], dessen eine Seite in unserer Gesellschaft der Allzweckmaschinen vom Fernsehen und dessen andere Seite vom Computer besetzt ist.»

Wir bitten Sie, auch unsere Einschaltung im Anzeigenteil zu beachten.



VinylVideo™-Show von Best Before bei Phonotaktik Wien, 4/1999

VinylVideo™ show by Best Before on the occasion of Phonotaktik Vienna, 4/1999

mixture, a discourse-image, if you like, or a sound-image [“Son-Image”, Godard calls it], whose first side is occupied by television and second side by the computer, in our all-purpose machine society.”

Please also look for our advertisement in the advertising section.