

EINIGE ÜBERLEGUNGEN ZU LINDA WALLACES INSTALLATION ‚LIVINGTOMORROW‘ VON VICTORIA LYNN

Die Kunst von Linda Wallace zieht uns hinein in eine Reflexion unserer Fernseh-Umwelt. In ihren Videos und Mehrkanal-Projektionen kombiniert und vermischt sie z.B. „Daytime-Soaps“, Filmklassiker, Europäische Schlagerwettbewerbe, Nachrichtensendungen und die um sich greifenden Bilder von Krieg und Terrorismus. Ausgangspunkt ihrer Arbeit ist der Kontext der Kommunikationsmedien, den sie als eine „riesige, labyrinthische Datenlandschaft“¹ beschreibt. Sowohl unsere Beziehungen zur natürlichen und urbanen Umwelt als auch untereinander werden zunehmend über elektronische Medien organisiert. In dieser Welt wirkt das kommerzielle Fernsehen aktiv mit an der Aufrechterhaltung konventioneller und homogener Kategorien von Identität, Politik und Geschlecht. Im Gegenzug fragmentiert, re-mixt und re-dubt Wallace das Fernseh-Bild und führt so ein Spektrum verdrängter Bedeutungen in den digitalen Bildschirm zurück. Das heißt nicht, dass sie versucht, eine Art von „Wahrheit“ wiederherzustellen. Vielmehr knüpft ihr Projekt Verbindungen zwischen Kulturen, wie sie in einer televisuellen Landschaft vermittelt sind.

Linda Wallace ist eine australische Künstlerin und lebt seit 2004 in Amsterdam.² Vor fast zwanzig Jahren begann sie mit filmischen Medien zu arbeiten – in den frühen 1980ern mit 16mm und Super-8, um später zu Video und text-basierten Installationen überzugehen. Aber erst die hohe Leistungsfähigkeit digitaler Medien lieferte Wallace das Werkzeug für ihre komplexen und fesselnden Arbeiten. Im Rahmen ihrer Dissertation an der Australian National University in Canberra bekam sie Zugang zum Advanced Computational Systems Cooperative Research Centre, was auf ihre Arbeit starken Einfluss hatte. 2005 fand dann die Präsentation eines Projekts am Netherlands Media Art Institute Montevideo / Time Based Arts in Amsterdam statt, die das Ergebnis ihrer einjährigen ‚Artist-in-Residency‘ vorstellte.

Der Aufenthalt bei Montevideo hatte der Künstlerin die Möglichkeit eröffnet, eine vielschichtige neue Arbeit zu schaffen, **LivingTomorrow**. In drei Projektionen setzen sich kaleidoskopartig Ausschnitte aus kommerziellem Fernsehmaterial mit Bildern von grünen Feldern, blauen Himmeln, und städtischen Räumen zusammen. Es sind Fragmente die sich gegenseitig umkreisen und zwischen den Projektionsflächen hin und her springen. Das Bildmaterial wird zerschnitten, gespiegelt, wiederholt und wie visuelle Echos durch den Raum geschickt. In einigen Passagen erscheinen die Bilder wie Stoffmuster, die sich sanft um einen Körper legen (manchmal erkennen wir für einen Moment von hinten das Kopftuch einer Frau). Dann wieder erzeugt das Bild eine Art Feedback, wie ein unterbrochenes Fernsehsignal.

Die sich entfaltende Erzählung in **LivingTomorrow** dreht sich um drei Kernszenen der beliebten Soap Opera *The Bold and the Beautiful*, der meistgesehenen Fernsehsendung der Welt mit täglich über 450 Mio. Zuschauern. Die Künstlerin hat allerdings eigene Untertitel eingesetzt. Alle weiblichen Personen heißen nun Beatrix (nach der holländischen Königin), außer einer Frau, die ermordet wird und Wilhelmina heißt (wie die Großmutter der Königin). Die Folgen, aus denen das Material stammt, waren in Australien aufgenommen, aber in Holland zum Zeitpunkt der Ausstellung noch nicht gesendet worden – sie kommen ‚aus der Zukunft‘ – daher der Titel **LivingTomorrow**. Es entwickelt sich ein Drama um eine ikonenhafte blonde Amerikanerin, die einen Heiratsantrag zurückweist, da sie auf dem Tragen eines Kopftuchs besteht. Es kommen auch ein Mord vor, Bezüge zum Irak-Krieg, eine Frau, die mit zwei Männern verlobt ist und Täuschungen, die wieder Täuschungen enthalten. Eine weitere Ebene bezieht sich auf den im Dezember 2004 ermordeten holländischen Regisseur Theo van Gogh, der umstrittene Ansichten zur Einwanderung in Holland vertreten hatte. Dazu im Kontrast sieht man weite

Himmel und endlose Felder, typische Elemente der holländischen Landschaftsmalerei. Nichts ist klar, durchgängig oder aufgelöst. Wallace führt uns eine Vielzahl sich überschneidender Zusammenhänge vor. Durch die Strategie der Montage kann eine Figur in eine andere hineingesetzt werden.

Amsterdam wird gezeigt als Einwandererstadt – ein Ort der Differenzen, an dem verschiedene Kulturen und Sprachen aufeinander prallen und sich beeinflussen. Ein ironisch eingesetztes Bild des Slogans einer IT-Firma im Vorort Bijlmer ist zu sehen – „LivingTomorrow – Where Visions Meet.“ In einem Gespräch über den Irakkrieg behauptet die Figur aus *Bold and Beautiful*, dass hier „Netzwerke gegen Netzwerke kämpfen“³. Durchgängig pulsiert der beständige Einfluss der Frauen, die über einen Markt gehen und ihre Kopftücher tragen. Die Arbeit verdeutlicht, dass wir uns nicht unabhängig oder außerhalb dieser Ansammlung von visuellen Symbolen stehend betrachten können. Der Akt der Montage wird dabei selbst zu einer Metapher für den Akt der Vertreibung. Die Stadt offenbart sich als ein Ort konkurrierender historischer Archive, unterschiedlicher Formen der Montage und neuer interkultureller Netzwerke.

Für **LivingTomorrow** hat Linda Wallace ein Archiv von Videobildern angelegt, die in mpeg2-files umgewandelt wurden, um sich dann von der Datenbank in ein projiziertes Tryptichon – nach ihren eigenen Worten – ‚herauszuschälen‘.⁴ Die Arbeit besteht allein aus Daten – die Bilder werden direkt aus dem Computer in den Projektor geschickt. Der für sie entscheidende Prozess des ‚Herausschälens‘ ist die Art, in der uns das Bild tatsächlich erreicht. Wie das Abspielen der Daten ausgewählt wird und in welcher Reihenfolge auf welchem Projektor ist allein eine Funktion des Datenbankprogramms. Wir können den Begriff ‚herauserschälen‘ auch metaphorisch betrachten. Schälen heißt etwas enthüllen, eine andere Schicht von Information aufzudecken. Es hat einen Doppelsinn – Schälen legt auch den Akt des Abziehens, der Trennung nahe. Die Metapher des Schälens trifft ins Herz des Paradoxes digitaler Archive: wo beginnt und endet das Video-Archiv, und wo beginnt und endet das Interface. Sie stehen

in einer symbiotischen Beziehung, die sich ständig neu formiert.

Die Arbeit soll, wenn die Breitbandtechnologie die Größe und Komplexität der Daten verarbeiten kann, auch über das Internet ‚gestreamt‘ werden. Dann kann man sie beim Download gleich wiedergeben und muss sie nicht vorher lokal speichern. Aber schon direkt in der Galerie stellt sich beim Betrachter das Gefühl eines ‚Strömens‘ von Bildern ein – im Sinne eines ständigen Flusses ohne Anfang, Mitte oder Ende; eines Strömens im Sinne eines Lichtstrahls von einem anderen Ort und einer anderen Zeit. **LivingTomorrow** ist eine Strömungsmontage.

Sergej Eisenstein schrieb 1923 in seinem Manifest *Montage der Attraktionen*, dass Aussagen ihre größte Kraft im Nebeneinander widersprüchlicher Bilder und Szenen gewinnen würden. Die Technik der Montage besteht in der Kombination, Wiederholung und Überschneidung von Bildern. Die Idee der Synthetisierung visueller Fragmente, die ihren Höhepunkt in der europäischen Fotografie und Kinematografie zwischen 1919 und 1949 erlebte, ist für Künstler, die mit bewegten Bildern arbeiten, ein beständiger Einfluss geblieben. Die Filme von Eisenstein und Dziga Vertov suchten nach einer Kunst, die einen dynamischen Ausdruck des Industriezeitalters verkörpert. Heute steht die digitale Montage für die Dynamik nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit. Lev Manovich erläuterte 2001, dass in den digitalen Medien

an die Stelle der Logik der Ersetzung, die das Kino charakterisiert, die Logik der Addition und Koexistenz tritt. Zeit wird verräumlicht, verteilt über die Oberfläche des Bildschirms. In der räumlichen Montage muss nichts vergessen oder ausradiert werden. So wie sich auf unseren Computern immer mehr Texte, Messages, Notizen und Daten sammeln, so wie ein Mensch im Verlauf seines Lebens immer mehr Erinnerung ansammelt und die Vergangenheit im Verhältnis zur Zukunft immer langsamer und schwerer wird, so kann die räumliche Montage im Durchschreiten der Erzählung immer mehr Ereignisse und Bilder ansammeln. Im Gegensatz zur Filmleinwand, die

vor allem als Träger von Wahrnehmungen funktioniert, funktioniert der Computer-Bildschirm als Träger von Erinnerung.⁵

Heute ist die ‚räumliche Montage‘ auf interaktiven Bildschirmen mittlerweile möglich. Die Einführung des digitalen Fernsehens erlaubt es dem Zuschauer, simultan Ausschnitte z.B. einer Sportveranstaltung und einer Nachrichtensendung zu verfolgen.

Wie Bilder gespeichert sind und auf sie zugegriffen werden kann, hat sich im digitalen Zeitalter grundlegend verändert. Das Bild ist heute in einer digitalen Umgebung ‚vernetzt‘. Der Begriff Netzwerk kann dabei viele Bedeutung haben. In der technischen Definition sind zwei oder mehr Computer miteinander verbunden, um untereinander elektronische Daten zu kommunizieren. Relevanter ist hier allerdings ein metaphorische Verständnis von Netzwerk: die Simultaneität verschiedener Bilder und Klänge und die Methoden, wie diese medialen Elemente miteinander kombiniert und verbunden werden. Michel Foucault sprach von der ‚Epoche der Simultaneität‘: „Wir befinden uns in einer Epoche des Nebeneinanders, des Nahen und Weiten, des ‚Seite an Seite‘, des Verstreuten... die Art wie wir die Welt erfahren ist weniger die eines langen Lebens, das sich über die Zeit weiterentwickelt, als die eines Netzwerks, das Punkte miteinander verbindet und mit seinen eigenen Strängen kreuzt.“⁶ Bei Linda Wallace sind Schnitt und Timing so genau ausgearbeitet, dass man das Gefühl hat, jedes Bild ist mit jedem anderen verknüpft. Die Bilder überkreuzen sich als Teil eines komplexen televisuellen Geflechts.

Im Zusammenhang von ‚Streaming‘, ‚räumlicher Montage‘ und der ‚Epoche der Simultaneität‘⁷ ist der Rückblick auf eine frühere Arbeit von Wallace, **eurovision** (2001), aufschlussreich. Die Form der Montage in **eurovision** bildete für die Künstlerin einen konzeptuellen Prototyp für ein Videostreaming mit hoher Datenbandbreite. In der Praxis bestand das Werk aus einer linearen Kompilation fragmentarischen Bildmaterials, in der Theorie aber zielte Linda Wallace auf „separate

wirkliche Bildströme [im technischsten Sinne des Wortes], diskrete Einheiten von filmischem Material, die über das Internet an ihren Ort bzw. in einen Rahmen (oder einen Bildschirm) strömen und sich zusammenfügen“.⁸ Sie sagt, „**eurovision** war kompositionelle Forschung – wie man Schablonen und Kompositionsstrategien entwirft, um multiple Ströme in den passenden Rahmen zu transportieren – Ströme, wie sie auch sonst von einer Datenbank abgerufen werden und in Schablonen (templates) oder andere spezielle Kompositionen hineinschlüpfen (slot in)“.⁹

In dieser Arbeit ist der Bildschirm in viele kleine rechteckige Felder aufgeteilt, in denen Fragmente von appropriiertem Bildmaterial zu sehen sind – Auftritte der russischen, schwedischen, französischen und deutschen Teilnehmer des Grand Prix d’Eurovision 2000; Ausschnitte aus Ingmar Bergmans *Das siebte Siegel* (1957) und Jean-Luc Godards *Zwei oder drei Dinge, die ich über sie weiß* (1967); Material des russischen Raumfahrt-Programms der 1950er und 1960er Jahre und Bilder aus dem Louvre. Elegant komponiert wie ein Gemälde des Russischen Konstruktivismus, erinnert es mich an das Design von El Lissitzkys *Kabinett der Abstraktion* (Sprengel Museum, Hannover) von 1928, einem Ausstellungsraum, der dem Betrachter erlaubt, durch eine System von beweglichen und sich überlappenden Tafeln jeweils eine Auswahl von Bildern zu sehen.

Im Kontrast zu Entwicklungen Europas hin zu einem einheitlichen Gebilde mit gemeinsamer Währung und Verfassung entwirft **eurovision** eine zersplitterte, inkongruente Vision der europäischen Kultur. Anna Munster hat betont, dass der Fokus auf Bergmans Sub-Handlung über die Hexe und den Knappen in **eurovision** „darauf zielt, wie soziale Gruppen Außenseiter hervorbringen“, und dass dieser Fokus sich in der formalen Komposition der Arbeit widerspiegelt, die „das Narrative ausleuchtet, das außerhalb einer zentral geordneten Kohärenz oder Struktur liegt“.¹⁰ Zudem entstand die Arbeit in Australien, einem Land, das oft als kulturelle Peripherie betrachtet wird, vom europäischen ‚Zentrum‘ aus ein ‚Außenseiter‘. Wie

in *LivingTomorrow* handelt die Wahl und der Gebrauch von Fragmentarischem auch von kultureller und sozialer Verdrängung.

In den Fernsehmedien werden solche Erfahrungen täglich verbreitet: ein Einwanderer in einem anderen Land; ein Flüchtling auf dem Ozean; die Ankunft unerwünschter Besucher in einem neuen Umfeld. Wie solche Besucher empfangen werden, ist ein Kernthema unserer Zeit, und es ist der größere soziale Kontext der Arbeit. Es ist aufschlussreich sich zu vergegenwärtigen, wie viele Ausstellungen im Bereich der zeitgenössischen Kunst sich in den letzten Jahren mit den globalen Konsequenzen von Migration, Differenz und Vertreibung beschäftigt haben. In ihnen wurde gezeigt, wie in künstlerischen Arbeiten sich ästhetische und ethische Aspekte verbinden. Seit 9/11 und, spezieller für Australien, der Tampa-Krise (einem Boot mit Flüchtlingen wurde die Landung auf dem australischen Festland verweigert, was zu einer Medienhysterie und Verfassungskrise führte) gab es viele weitere Ausstellungen, die eine neue politische Kraft in der australischen Kunst deutlich machten. Auf der internationalen Ebene haben Ausstellungen wie die *Documenta XI* (2002), *Cordially Invited* (Niederlande, 2004) *Terminal Frontiers* (UK, 2004), *Emergencies* (Lyon, 2005), *Instant Europe* (Italien, 2005) and *The Government* (Wien, 2005) alle – auf unterschiedliche Weise – Bezüge zur Politik der Gegenwart hergestellt. Ein Großteil der besten Arbeiten auf Ausstellungen dieser Art behauptet keine moralische oder didaktische Position. Eher sind sie humorvoll oder unheimlich oder wecken sogar gleichzeitig das Gefühl von Angst und von Hoffnung.

Ein Schlüsselbild in *LivingTomorrow* ist das Kopftuch. Es taucht auch schon in einer früheren Arbeit auf, *entanglements* (2004), die auf Nachrichtensendungen zum Irakkrieg und zum ‚Krieg gegen den Terror‘ basiert. In der Ausstellung bei Montevideo ist die Leinwand teilweise mit einem transluzenten weißen Stoff verhängt. Der ist nicht nur ein Vorhang sondern auch eine Metapher für die verschiedenen Schichten von Interpretationen zwischen uns und dem dokumentarischen Material auf dem Fernsehschirm. Seidenkissen und eine

Seiden-Stoffbahn sind ebenfalls in die Installation integriert, und für die Betrachter ist eine wohnliche Couch vor der Leinwand aufgestellt. Auf die Seidenstoffe sind Videobilder gedruckt, darunter auch das der schwarz gekleideten Terroristin, die nach dem Militärangriff auf ein Moskauer Theater im Oktober 2002 auf einem Theatersitz zusammengebrochen war. Wie eine Ikone ist das Kissen auf einem hohen Regalbrett drapiert. Die Verwendung dieses Bildes auf einem häuslichen Einrichtungselement und seine relative Stille im Zusammenhang des Fernseh-‚Noise‘ auf der Leinwand lässt es noch grauenvoller erscheinen..

In seinen Untersuchungen über die Veränderungen in der Musik jenseits des ‚schwarzen Atlantiks‘ hat Paul Gilroy gefragt, „wie wir kritisch über künstlerische Arbeiten und ästhetische Codes reflektieren, die, auch wenn sie auf einen bestimmten Ursprungsort zurückgeführt werden können, verändert wurden, entweder durch den Lauf der Zeit oder aufgrund von Verschleppung, Umsiedlung oder Verbreitung über Kommunikations-Netzwerke und kulturellen Austausch.“¹¹ Bezogen auf **entanglements** können wir fragen, wie das Kopftuch durch seinen Gang durch die Fernseh- und Nachrichten-Medien transformiert wurde. Wie ‚entangled‘ (verwickelt) wird es? Das Kopftuch kann ein Symbol von Rasse, Identität, Geschlecht und Religion sein. Elisabeth Wilson behauptet, dass Kleidung „den biologischen Körper mit seiner sozialen Existenz und das Private mit dem Öffentlichen verbindet ... Kleidung ist die Grenze zwischen dem Selbst und dem Nicht-Selbst.“¹² Aber das Kopftuch verbindet nicht automatisch das Private mit dem Öffentlichen. Es verkleidet auch, kann eine Maske sein und auf dem Privaten beharren. In den vergangenen Jahren musste das Bild des Kopftuchs das Gewicht einer enormen symbolischen Macht tragen – zum großen Teil infolge seiner Rundreise durch die Medien. Wenn es ein Symbol sein soll, ist es immer im Übergang und seine Identität in ständiger Veränderung. Als Medienbild ist das Kopftuch hineingeraten in das, was Vilém Flusser ein ‚globales Bild-Szenario‘ nennt:

Statt die Welt zu zeigen verschleiern [Bilder] sie, bis das Leben der Menschen schließlich zu einer Funktion der Bilder wird, die sie schaffen. Die Menschen hören auf, die Bilder zu dekodieren und projizieren sie – als weiterhin kodierte – in die Welt ‚da draußen‘, die inzwischen selbst wie zu einem Bild wird – ein Zusammenhang von Szenen, von Zuständen der Dinge... Die technischen Bilder, die uns gegenwärtig alle umgeben, sind im Begriff, unsere ‚Realität‘ magisch zu umzuordnen und in ein ‚globales Bild-Szenario‘ zu verwandeln.¹³

Flussers Bemerkungen erinnern uns daran, dass es bei Linda Wallace um Bilder geht, nicht um Wirklichkeit. Und doch verraten die letzten Szenen von **entanglements** einen Schmerz, der durchdringt. Den Mann zu betrachten, der seine Verzweigung herausschreit, während er sein totes Kind im Arm hält, ist fast zu quälend. Ihm folgt Mary Kostakidis, eine bekannte Nachrichtensprecherin: das normalerweise abgeklärte und beruhigende Gesicht, das Abend für Abend auf dem australischen Kanal SBS erscheint, ist plötzlich erstarrt in einer Mischung aus Betroffenheit und Leid. Seltsamerweise erhält ihre Bewegungslosigkeit in diesem Moment denselben ikonenhaften Status wie die tschetschenische Terroristin. Die Wohnzimmer-Inszenierung von **entanglements** beleuchtet einen Aspekt, auf den auch der Medientheoretiker Stanley Clavell abhebt in seiner Charakterisierung „der materiellen Basis des Fernsehens als ein Strom gleichzeitiger Ereignis-Rezeption. Seine Materialität ist immateriell in dem Sinne dass der Moment des Sendens mehr oder weniger mit dem Moment der Rezeption zusammenfällt und dabei die Zuschauer in einer Art elektronischem Nicht-Raum verbindet.“¹⁴ **entanglements** deutet an, dass gerade unsere Partizipation im televisuellen Raum die Notwendigkeit impliziert, eine Form von Verantwortung zu übernehmen.

Auf vielerlei Weise bewirkt die ‚Epoche der Simultaneität‘ das Verschieben von Verantwortung an andere, ein Netzwerk – in seiner negativsten Form – entbindet seine Mitglieder von allen eigenen Entscheidungen. Das elektronische Netz ist ein entmaterialisierter Raum. Es hat neue Formen des

Verhaltens geschaffen. Aus idealistischer Perspektive schafft es Möglichkeiten für das Entstehen und die Entwicklung von Gemeinschaften. Skeptiker aber fragen, um welche Art von Gemeinschaften es hier geht. Es ist darauf hingewiesen worden, dass es im Cyberspace zwar „online-Austausch gibt, aber keine Bewohner.“¹⁵ Die Mitglieder müssen keine Wurzeln schlagen.

Da digitale Künstler zwangsläufig in dem einen oder anderen Netzwerk eingebunden sind, sei es Fernsehen, Internet oder vernetzte Datenbanken, muss auch ein kritischer Rückbezug entwickelt werden. Andernfalls würde die Arbeit bestimmt durch die impliziten Regeln, die dem Netz der globalen Bilder innewohnen. Die Arbeit von Linda Wallace fördert und unterstützt das Erkennen interkultureller Zusammensetzungen von Bildern. Deren Komplexität wird signalisiert durch den Einsatz von Pause, Intervall, Unterbrechung und Fragment. Vor allem aber, diese Video-Arbeiten sind erfahrungsbezogen. Obwohl nicht interaktiv, bilden sie Umgebungen erlebter Erfahrung. Die Videos eröffnen einen Raum der emotionalen und intellektuellen Auseinandersetzung mit Gegenwartskultur, vermittelt im Spektrum des Televisuellen.

Victoria Lynn lebt und arbeitet als Kuratorin und Autorin in Melbourne
Übersetzung: Andreas Kallfelz

LivingTomorrow, Datenbank-Server-Installation, produziert bei Montevideo/NL, Instituut voor Mediakunst, Amsterdam, im Rahmen einer ‚Artist-in-Residency‘ 2005
Ton: Tim Elzer

Das Bildmaterial ist z.T. der CBS-Fernsehserie „The Bold and the Beautiful“ entnommen.

In Berlin werden die Projektionen nicht von einem Datenbank-Server, sondern von einer 2006 gesondert produzierten 3-Kanal-DVD-Version abgespielt.

Texte, Quellen und Bilder unter
www.machinehunger.com.au/LivingTomorrow

¹ Linda Wallace, Dissertation media material: *artefacts from the digital age*, Australian National University, S. 34

² www.machinehunger.com.au

³ diese Formulierung bezieht Wallace aus Michael Hardt & Antonio Negri, *Multitude: War and Democracy in the Age of the Empire* (The Penguin Press: NY 2004), S. 58; John Arquilla, Professor für Verteidigungsanalyse in der Naval Postgraduate School in Monterey, California, und Terrorismus-Berater für der RAND Corporation: „Man braucht ein Netzwerk, um ein Netzwerk zu bekämpfen“, zit. von Seymour M. Hersh in ‚The Coming Wars: What the Pentagon can now do in Secret‘, *New Yorker Magazine*

⁴ Auf das Archiv wird über ein Datenbank-Programm zugegriffen, das drei ‚Kanäle‘ oder ‚Ordner‘ verwaltet: links, rechts, Mitte – entsprechend den drei Projektionen im Ausstellungsraum

⁵ L. Manovich, *The Language of New Media*, (A Leonardo Book, The MIT Press: Cambridge, Mass, London, UK 2001) S.325

⁶ M. Foucault, *DIT et ecrits: Selections*, vol. 1, (New Press: NY 1997) zit. nach Manovich, *ibid.* S.325

⁷ Lev Manovich verknüpft die räumliche Montage mit Foucaults Epoche der Simultaneität, *ibid.* S.325

⁸ Linda Wallace, Dissertation, S. 52 – <http://www.machinehunger.com.au/phd/index.html>

⁹ Linda Wallace, *ibid.*

¹⁰ A. Munster, *eurovision, ::testpattern:: video works by linda wallace*, (machinehunger: Brisbane 2004) S.16

¹¹ P. Gilroy, *The Black Atlantic Modernity and Double Consciousness*, (Verso: London, NY 1993), S.80

¹² E. Wilson, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, (Virago: London 1987 (1985)), S.2-3

¹³ V. Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, (Reaktion Books: London 2000), S.10

¹⁴ Linda Wallace zitiert diese Quelle in ihrer Dissertation. Stanley Cavell, zit. nach Norman M. Klein *Audience Culture and the Video Screen* in Doug Hall and Sally Jo Fifer (eds) *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, (Aperture in association with Bay Area Video Coalition: New York 1990), S.392

¹⁵ Kevin Robbins, ‚Cyberspace and the World We Live In‘, (1996) David Bell and Barbara M. Kennedy (eds) *The Cybercultures Reader*, (Routledge: London and New York 2000), S.89