

hello



KINO DER KUNST



ERMÖGLICHT DURCH DIE BIEHLER VON DORRER STIFTUNG
MADE POSSIBLE THANKS TO THE BIEHLER VON DORRER FOUNDATION

HG. / ED. HEINZ PETER SCHWERFEL
VERLAG DER BUCHHANDLUNG WALTHER HÖNIG, KÖLN

INHALT / CONTENT

-
- 001** David Lynch Hello
-
- 006** Grußworte / Greetings
- Wolfgang Heubisch, Staatsminister für
013 Wissenschaft, Forschung und Kunst
Hortensia Völckers und Alexander Farenholtz,
Kulturstiftung des Bundes
Ingvild Goetz, Vorsitzende des Kuratoriums
Maximilian Schöberl, BMW Group
-
- 015** David Lynch Electrical Disturbance
-
- 016** Essay
- **Heinz Peter Schwerfel**
019 Vom Kino ins Museum - und zurück
From the Cinema to the Museum - and Back
-
- 020** Essay
- **Walter Grasskamp**
025 Bewegte Bilder und Bildende Kunst
Motion Pictures and the Visual Arts
-
- 026** Podiumsdiskussion
- Sind Museen die Kinos der Zukunft?
037 Panel Discussion
Are Museums the Cinemas of the Future?
-
- 039** David Lynch Airplane
-
- 040** Internationaler Wettbewerb /
- International Competition
100 **Heinz Peter Schwerfel**
Von der Kunst, alte Geschichten neu zu erzählen
On the Art of Telling Old Stories Anew
- 1967: A People Kind of Place
Jacqueline Hoang Nguyen
5000 Feet is the Best **Omer Fast**
After Chinatown **Ming Wong**
And I Awoke **Ergin Çavuşoğlu**
The Annunciation **Eija-Liisa Ahtila**
Apsis **Max Weinman**
An Archipelago **Clément Cogitore**
Archipelago Science Fiction **Tellervo Kalleinen /
Oliver Kochta-Kalleinen**
Assassination **Yael Bartana**
Black and White Rule **Maya Zack**
Calico **Mauricio Sanhueza Granda**
The Centrifuge Brain Project **Till Nowak**
Circle in the Sand **Michael Robinson**
The Conquest of Mexico **Javier Téllez**
The Curator **Marcus Shahar**
Dance of the Death **Yulia Novicheva**

- Decembers - Narrating History **Maj Hasager**
The Deformity of Beauty – A Last Dance with the
Mütter Maidens **Valentina Lari**
Disruptive Desires, Tranquility, and the Loss of Lucidity
Ran Huang
Every Story Is Imperfect **Margarida Paiva**
Fermenty **Åsa Maria Bengtsson**
The Floating World **Clare Langan**
A Game of Chess **Marcel Dzama**
The Ghosts **Sue de Beer**
Hair **Agnieszka Polska**
Hand-me-Downs **Yto Barrada**
Home Time Show Time **Rebecca Ann Tess**
The House **Paola Michaels**
I'm Not the Enemy **Bjørn Melhus**
Los Angeles, Where Ideas Come to Die **Judy Ross**
Lost Scene Number Six: Reanimations-Experiment
1. Versuch am Menschen **Reynold Reynolds**
Mad Mimes **Dimitri Venkov**
Meteor **Christoph Girardet / Matthias Müller**
Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth II
Andro Wekua
The Night of the Moon Has Many Hours
Mauricio Arango
The Nightman Cometh **Yang Fudong**
Number Fourteen, Home **Guido van der Werve**
The Parade of Rituals and Stereotypes
Nathalie Djurberg
Plankton **Matze Görig**
Rumors **Marcella Vanzo**
SamstagSonntagMontag **M+M**
Short History of Abandoned Scenes **Rä di Martino**
The Silk Silence of the Wild Cotton Candy **Nina Caspari**
Sing Under **Jung Hee Seo**
Snail Trail **Philipp Artus**
The Snorks. A Concert for Creatures **Loris Gréaud**
Song to the Front **Nguyen Trinh Thi**
Sonntag 3 **Jochen Kuhn**
Sounds from Beneath **Mikhail Karikis / Uriel Orlow**
Swimming Lessons **Anna Gaskell**
Trabanten **Michaela Schweiger**
Trailer **Shezad Dawood**
Transoxiana Dreams **Almagul Menlibayeva**
Velocity **Karolina Glusiec**
Vive le Capital **Orit Ben-Shitrit**
Waking Things **Melika Bass**
Y **Dionis Escorsa**

103 David Lynch Box of Bees

- 104** Essay
- **Heiner Stadler**
108 Künstliches und Vorgefundenes
The Artificial and the Found
-

-
- 109** Essay
- **Franziska Stöhr**
112 Jenseits der klassischen Erzählzeit.
Film- und Videoinstallationen im musealen Raum
Beyond Classical Narrative Time.
Film and Video Installations in Museums
-
- 113** Retrospektive / Retrospective **Isaac Julien**
- **Heinz Peter Schwerfel**
123 Gegen das Diktat des Konformismus:
Schönheit und Politik bei Isaac Julien
Against the Diktat of Conformity:
Beauty and Politics in the Works of Isaac Julien
- Filme / Films**
The Attendant
Baltimore
Derek
Frantz Fanon, Black Skin White Mask
Three
Young Soul Rebels
Installationen / Installations
Fantôme Créole
WESTERN UNION: Small Boats

125 David Lynch There Is Nothing Here Please Go Away

126 Hans Ulrich Obrist im Gespräch mit **David Lynch**
- **Hans Ulrich Obrist** in conversation with **David Lynch**
131

133 David Lynch Two Figures By Car

- 134** Aktuelle Filme aus Asien /
- Current Films from Asia
139 **Tim Crowley**
Somebody Else's Memory in My Head – die
Auswirkungen filmischer Bilder auf das kollektive
asiatische Gedächtnis
Somebody Else's Memory in My Head – the Effect of
Cinematic Images on the Collective Memory in Asia
-

140 KINO DER KUNST Projekt Preis
- **KINO DER KUNST Project Award**
141

- 142** Preis für das filmische Gesamtwerk
- **Award for the Filmic Œuvre**
149 **Hans Ulrich Obrist** im Gespräch mit **Wael Shawky**
Hans Ulrich Obrist in conversation with **Wael
Shawky**
-

150 Random Acts. Life Is Made for TV
- präsentiert von / presented by **Jacqui Davies**
151

152 Installation
- **Heinz Peter Schwerfel**
155 Julian Rosefeldt. Die Kunst, in Würde zu scheitern
Julian Rosefeldt. The Art of Failing Honourably

156 Installation
- **AES + F**
157 The Feast of Trimalchio

159 David Lynch I Fly

160 Galerienprogramm / Gallery Program
- Andreas Grimm München
166 Barbara Gross Galerie
Galerie Esther Donatz
Galerie JO VAN DE LOO
Galerie Klüser
Nusser & Baumgart
Galerie Thomas Modern

168 Biografien / Biographies
- **Jury, Kuratorium und Autoren / and Authors**
170

171 Index

174 Impressum / Imprint

175 Partner / Partners

176 David Lynch Crying Man

GRUSSWORT

Kaum etwas prägt sich stärker ein als Bilder. Sie sprechen die gesamte Persönlichkeit an, und ihre Botschaft bewegt die Menschen. So kraftvoll wirken sicher auch die Bilder, die im April 2013 bei KINO DER KUNST in München auf der Leinwand zu sehen sind. Die Premiere ist Auftakt zu einer hochkarätigen Veranstaltungsreihe, die sich zwei Genres gleichzeitig widmet: der Bildenden Kunst auf der einen Seite und der Film- und Medienkunst auf der anderen. In beiden Bereichen kann unsere Landeshauptstadt als Museums-, Medien- und Kunsthochschulstandort eine besondere Dichte und Vielschichtigkeit an Kompetenz vorweisen. Deswegen war es mir ein besonderes Anliegen, KINO DER KUNST als Kooperationspartner für unsere Kultureinrichtungen und damit für München und Bayern zu gewinnen. Das internationale Veranstaltungsprogramm wendet sich an das kunstinteressierte Publikum und lädt zur Auseinandersetzung mit wichtigen Fragen der zeitgenössischen Kunst ein. Dabei bindet es den künstlerischen und filmischen Nachwuchs gezielt ein. Denn KINO DER KUNST soll sich als internationaler Treffpunkt für Studierende und Künstler, die mit Film arbeiten, etablieren. Allein die große Resonanz an Einreichungen belegt den Bedarf für ein Veranstaltungsformat an der Schnittstelle zwischen Kino und Bildender Kunst.

Dem künstlerischen Leiter von KINO DER KUNST, Heinz Peter Schwerfel, und dem Projektträger EIKON Süd GmbH mit ihrem Geschäftsführer Ernst Ludwig Ganzert ist es gelungen, eine ganze Reihe von bedeutenden Einrichtungen und Unterstützern für die Idee des Festivals zu begeistern. Die Veranstaltungsreihe findet als großes Kooperationsprojekt in der Hochschule für Fernsehen und Film München, der Akademie der Bildenden Künste München, dem ARRI Kino, der Sammlung Goetz, dem Museum Brandhorst, der Pinakothek der Moderne / Schaustelle, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, dem Kunstverein München und dem MaximiliansForum statt.

Neben der Bundeskulturstiftung und dem Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst unterstützen die Sammlung Goetz, BMW, ARRI, die Allianz Kulturstiftung und die Biehler von Dorrer Stiftung sowie Louis Vuitton die Initiative. Damit steht dem Erfolg dieser wichtigen Veranstaltung nichts mehr im Weg.

So wünsche ich den Veranstaltern einen großartigen Start von KINO DER KUNST, den beteiligten Künstlerinnen und Künstlern viele interessierte Zuschauer und dem Publikum großen Kunstgenuss bei eindrucksvollen Bildern.

WOLFGANG HEUBISCH
BAYERISCHER
STAATSMINISTER FÜR
WISSENSCHAFT, FORSCHUNG
UND KUNST

GREETING

Hardly anything makes a stronger impression on us than images. Images reach the viewer's inner core and their message moves humanity. The images that will be presented on-screen in April 2013 at KINO DER KUNST in Munich will certainly be just as powerful. This premiere is the prelude to a high-calibre series of events dedicated to two genres: the visual arts and media art. Munich – as the capital of Bavaria and home to many museums, media and art academies – demonstrates great depth, competence and versatility in both of these areas. This is why I found it especially important to win KINO DER KUNST as a partner for our cultural institutions and thus, for Munich and Bavaria. This international program of events addresses everyone who has an interest in the arts and likewise invites audiences to confront important questions related to contemporary art. Another of its aims is to involve young, up-and-coming artists and filmmakers. KINO DER KUNST intends to establish itself as an international meeting place for students and artists whose metier is film. The number of submissions to the International Competition alone shows the need for an event that is squarely situated at the interface between cinema and the visual arts.

Heinz Peter Schwerfel, the artistic director of KINO DER KUNST, and the project manager EIKON Süd GmbH with its managing director Ernst Ludwig Ganzert, have succeeded in inspiring many important institutions and supporters to support the festival concept. As a large cooperative project, KINO DER KUNST is taking place in the University of Television and Film Munich, the Academy of Fine Arts Munich, the ARRI cinema, the Goetz Collection, the Museum Brandhorst, the Pinakothek der Moderne / Schaustelle, the Bavarian Academy of Fine Arts, the Kunstverein Munich as well as the MaximiliansForum.

In addition to the German Federal Cultural Foundation and the Bavarian State Ministry for Sciences, Research and the Arts, the initiative is being supported by the Goetz Collection, BMW, ARRI, the Allianz Cultural Foundation, the Biehler von Dorrer Foundation and Louis Vuitton.

This ensures that no obstacles can stand in the way of this important event. I thus wish the festival organisers a great start for KINO DER KUNST, the participating artists many interested spectators and audiences great pleasure as they watch impressive images.

WOLFGANG HEUBISCH
BAVARIAN STATE MINISTER
FOR SCIENCES, RESEARCH
AND THE ARTS

GRUSSWORT

„Der Film ist dabei, ein Ausdrucksmittel wie jedes andere auch zu werden, wie es alle anderen Künste zuvor, wie es insbesondere die Malerei und der Roman gewesen sind.“ Mit seinem Credo aus dem Jahr 1948 forderte Alexandre Astruc die künstlerische Anerkennung des neuen Mediums Film. In den 50er Jahren lieferte sein Manifest den jungen französischen Filmemachern der Cahiers du Cinéma die Argumente für die rebellische Aneignung filmischer Produktionsmittel. Heute wendet sich das Blatt: Im „Kino der Kunst“ brechen bildende Künstlerinnen und Künstler aus ihren Ateliers und Ausstellungsräumen auf in Richtung Studio, um sich die Ausdrucksmittel des Kinos anzueignen – der White Cube wird zum Labor für die Black Box des Erzählkinos.

Für das Münchner KINO DER KUNST gilt: Die neuen Filmkünstler und -künstlerinnen kommen aus allen Regionen der Erde, von Argentinien bis Vietnam, von Norwegen bis Neuseeland – insgesamt aus fast 60 Ländern, darunter viele, die bis vor Kurzem auf der westlichen Landkarte der Kunst noch gar nicht verzeichnet waren. Über 1200 Einreichungen gab es für den Internationalen Wettbewerb des Festivals; rund 60 Filme davon werden auf der großen Kinoleinwand gezeigt. Der Festivaljury gehören mit Cindy Sherman und Isaac Julien zwei herausragende internationale Künstler an, deren Werke seit langem durch erkenntnisfreudige Überschreitungen der Grenzen zwischen Kunst und Kino geprägt sind.

Die Kulturstiftung des Bundes ist froh, ein Festival fördern zu können, das eine wahrhaft globale Landkarte künstlerischen Filmschaffens zeichnet. Wir danken Heinz Peter Schwerfel, dem Leiter und Initiator von KINO DER KUNST, der Filmproduktionsgesellschaft EIKON Süd GmbH und ihrem Geschäftsführer Ernst Ludwig Ganzert sowie den vielen beteiligten Institutionen, namentlich der Hochschule für Fernsehen und Film München, dem ARRI Kino, dem Museum Brandhorst, der Sammlung Goetz, der Akademie der Bildenden Künste München, dem MaximiliansForum, dem Kunstverein München, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und nicht zuletzt der Pinakothek der Moderne / Schaustelle, in der sich die kinematographischen Künste in Zukunft und mit Gründung dieses Festivals noch etwas stärker beheimatet fühlen dürfen.

GREETING

“Film is slowly becoming a means of expression like every other – as all previous arts, especially painting and the novel have been.” With his credo from 1948, Alexandre Astruc demanded artistic recognition for the new medium of film. In the fifties, his manifesto supplied the young French filmmakers of the Cahiers du Cinéma the arguments they needed for their rebellious appropriation of cinematic resources. Today, the page is turning: In KINO DER KUNST, visual artists are breaking out of their ateliers and exhibition rooms to head for the studio in order to appropriate cinematic means of expression – the white cube is becoming the laboratory for the black box of narrative cinema.

For Munich's KINO DER KUNST, this means that the new film artists come from all regions of the world, from Argentina to Vietnam, from Norway to New Zealand – altogether from nearly 60 countries, including many that until recently could not even be found on Western maps depicting the “art world”. There were over 1200 submissions for the International Competition of this festival; about 60 of them will be shown on the big cinema screen. The festival jury includes Cindy Sherman and Isaac Julien, two outstanding international artists whose works have long been characterised by their exciting crossover between the boundaries of art and cinema.

The German Federal Cultural Foundation is highly pleased to support a festival that sketches a truly global map of artistic film creation. We thank Heinz Peter Schwerfel, the artistic director and initiator of KINO DER KUNST, the film production company EIKON Süd GmbH and its managing director Ernst Ludwig Ganzert as well as the many participating institutions, in particular the University of Television and Film Munich, ARRI cinema, the Museum Brandhorst, the Goetz Collection, the Academy of Fine Arts Munich, the MaximiliansForum, the Kunstverein Munich, the Bavarian Academy of Fine Arts and last but not least, the Pinakothek der Moderne / Schaustelle, where with the founding of this festival and in the future, cinema arts will certainly feel more at home.

HORTENSIA VÖLCKERS
VORSTAND /
KÜNSTLERISCHE DIREKTORIN
KULTURSTIFTUNG DES
BUNDES

ALEXANDER FARENHOLTZ
VORSTAND /
VERWALTUNGSDIREKTOR
KULTURSTIFTUNG DES
BUNDES

HORTENSIA VÖLCKERS
EXECUTIVE BOARD /
ARTISTIC DIRECTOR
GERMAN FEDERAL CULTURAL
FOUNDATION

ALEXANDER FARENHOLTZ
EXECUTIVE BOARD /
ADMINISTRATIVE DIRECTOR
GERMAN FEDERAL CULTURAL
FOUNDATION

GRUSSWORT

Medienkunst übt eine ungeheure Faszination auf mich aus. Deshalb habe ich schon früh begonnen, sie zu sammeln. Um sie jedoch in ihrer ganzen Dimension wahrnehmen zu können, benötigt man Zeit und geeignete Räume. Ich freue mich deshalb besonders, dass mit dem Festival KINO DER KUNST eine Veranstaltung zur Medienkunst nach München geholt werden konnte, die dank der Beteiligung vieler Institutionen geeignete Rahmenbedingungen für die Präsentation schafft.

Film und Video eignen sich besonders, eine junge Generation für die Kunst zu begeistern, denn das Medium entspricht ihren Rezeptionsgewohnheiten im Alltag. Wie groß das Interesse bereits ist, zeigt nicht zuletzt die hohe Anzahl von Einsendungen für den international ausgeschriebenen Wettbewerb. Eine u.a. mit Cindy Sherman und Isaac Julien hochkarätig besetzte Jury weckt die Hoffnung auf ein dementsprechendes Niveau der Preisträger. Deshalb habe ich mich gern als Vorsitzende des wissenschaftlichen Beirats für das Kooperationsprojekt engagiert und auch einen der Preise gestiftet.

Das Festival KINO DER KUNST bietet mit seiner expliziten Ausrichtung auf Filme von bildenden Künstlern die idealen Voraussetzungen, um sich als Biennale in der Film- und Kunststadt München zu etablieren. Für die Zukunft wünsche ich mir, dass noch mehr große mehrteilige Projektionen gezeigt werden können. Sie beziehen den Betrachter auch physisch mit in das Filmgeschehen ein und zeigen, welches Potential Filmkunst entfalten kann. Einen Eindruck vermitteln bereits die Multi-Screen-Projektionen von Julian Rosefeldt im MaximiliansForum sowie von Isaac Julien im Museum Brandhorst und im BASE103, dem Medienbereich unseres Museums, der Sammlung Goetz.

Bedanken möchte ich mich besonders bei Heinz Peter Schwerfel, dem künstlerischen Leiter von KINO DER KUNST, Wolfgang Heubisch, Staatsminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst sowie Ministerialdirigent Toni Schmid, der die Idee für das Festival begeistert aufgegriffen und unterstützt hat. Mein Dank gilt auch den beteiligten Kooperationseinrichtungen wie der Hochschule für Fernsehen und Film München, der Akademie der Bildenden Künste München, der Pinakothek der Moderne / Schaustelle, dem Museum Brandhorst, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, dem Kunstverein München und dem MaximiliansForum sowie der Kulturstiftung des Bundes, dem Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, ARRI, der Allianz Kulturstiftung, der Biehler von Dorrer Stiftung, Louis Vuitton und im besonderen BMW für die Unterstützung, ohne die eine Veranstaltung in dieser Größenordnung nicht möglich gewesen wäre.

Ich hoffe, dass das umfangreiche Programm von KINO DER KUNST mit seinen Sonderschauen, Retrospektiven und Mehr-Kanal-Projektionen viele Menschen für Medienkunst begeistern kann und wünsche der Veranstaltung viel Erfolg.

INGVILD GOETZ SAMMLUNG GOETZ

GREETING

Media art is something that holds a tremendous fascination for me. This is why I began collecting it very early on. But to experience it in its entire dimensions, one needs time – and suitable rooms. I am thus particularly happy that an event dedicated to media art, KINO DER KUNST, could be brought to Munich, which has created the right framework for the festival thanks to the involvement of many institutions.

Film and video are highly suited for attracting a young generation to art because this medium conforms to their daily reception habits. How great the interest already is can be seen by the high number of submissions for the International Competition. A high-profile jury that includes Cindy Sherman and Isaac Julien, among others, raises hopes that the prizewinners will likewise approach this level. This is why I was happy to commit my time and energy to this project as speaker of the Kuratorium as well as sponsor one of the awards.

With its explicit focus on films by visual artists, KINO DER KUNST offers the ideal conditions for establishing itself as a biennial in Munich, the city known for film and art. I hope that in the future, even more large multi-channel projections can be shown. They draw viewers into a film's action on a very physical level and show the potential that cinematic art can unfold. An impression of this can already be obtained from the multi-screen projections by Julian Rosefeldt in the MaximiliansForum, Isaac Julien in the Museum Brandhorst and in BASE103, the media area of our museum, the Goetz Collection.

I would like to especially thank Heinz Peter Schwerfel, the artistic director of KINO DER KUNST, Wolfgang Heubisch, State Minister for Sciences, Research and the Arts as well as Director General Toni Schmid, who enthusiastically endorsed and supported the festival idea. My thanks also goes to participating institutes such as the University of Television and Film Munich, the Academy of Fine Arts Munich, the Pinakothek der Moderne / Schaustelle, the Museum Brandhorst, the Bavarian Academy of Fine Arts, the Kunstverein Munich and the MaximiliansForum as well as the German Federal Cultural Foundation, the Bavarian State Ministry for Sciences, Research and the Arts, ARRI, the Allianz Cultural Foundation, the Biehler von Dorrer Foundation, Louis Vuitton and especially BMW for their support, without which no event of this magnitude would have been possible.

I hope that the extensive activities in the KINO DER KUNST festival – special shows, retrospectives and multi-channel projections – will inspire many people for media art and I wish the event all possible success.

INGVILD GOETZ GOETZ COLLECTION

GRUSSWORT

„Wahre Kunst ist eigensinnig, lässt sich nicht in schmeichelnde Formen zwingen“, notierte Ludwig van Beethoven Anfang des 19. Jahrhunderts. Dem aufmerksamen Leser dieses Begleitbandes wird dabei kaum entgehen, dass die Worte des Komponisten aus einer Zeit gut 100 Jahre vor der Etablierung des Films als Kunstform stammen. Für die BMW Group sind sie seit über 40 Jahren mit hunderten Engagements weltweit Leitsatz unserer kulturellen Förderung. Neben klassischer Musik und Jazz, Design und Architektur, neben moderner und zeitgenössischer Kunst gehört auch der Film zum festen Bestandteil unserer stets auf Neugier und Wertschätzung basierenden sowie immer auch langfristig angelegten Partnerschaften.

Tradition und Historie in diesem Bereich verpflichten uns, neben der Welt der Blockbuster von Hollywood bis Bollywood, von Cannes bis Babelsberg, ebenso Neues zu fördern – und im Sinne Beethovens selbst auch einmal Kontroverses wie Streitbares. Filmfestivals in Dublin, Moskau, Kuala Lumpur, Toronto, Dubai und in Rumänien gehören ebenso dazu wie unser Engagement für den Bayerischen Filmpreis, den Bayerischen Fernsehpreis oder den Preis für junge Filmkunst, der alle zwei Jahre in Kooperation mit der deutschen Filmakademie im Rahmen des Preis der Nationalgalerie in Berlin vergeben wird.

Für das KINO DER KUNST haben wir uns von Beginn an zur Förderung über viele Jahre hinweg entschieden – auch in der Hoffnung, dass sich durch unsere frühe Initiative weitere Partner an dieses einzigartige Filmfestival, an die mit Augenmaß kuratierte Veranstaltungsreihe und das ambitionierte Ausstellungsprogramm binden mögen. Wie bei all unseren internationalen Kooperationen ist für uns die Freiheit der inhaltlichen Gestaltung höchstes Gut. Gerne stellen wir unser Netzwerk, Know-How und unsere Erfahrung zur Verfügung, nehmen auf das Programm aber keinerlei Einfluss – in keiner Jury werden Sie je einen Vertreter unsererseits finden. Auch nicht in der Jury, die den von BMW ausgelobten Hauptpreis KINO DER KUNST im Internationalen Wettbewerb an junge Künstler unter 35 Jahren vergibt.

Frau Goetz, Minister Heubisch, Frau Völckers und Herr Farenholtz bedanken sich bei den zahlreichen Partnern, die dieses Festival ermöglichen – dem schließen wir uns herzlich an. Die besondere Allianz der Partner aus Kultur, Politik und Wirtschaft wird zum Erfolg von KINO DER KUNST einen großen Beitrag leisten. Unser Dank, unsere große Wertschätzung soll an dieser Stelle den Filmschaffenden selbst gelten, den Künstlern vor und hinter der Kamera, die weltweit über 1200 Filme für die Wettbewerbe eingereicht haben oder deren Œuvre in besonderen Programmen dem Publikum nahegebracht werden soll. Ohne sie kein KINO DER KUNST, ohne sie kein weiteres, wichtiges kulturelles Highlight von nationaler Tragweite in der Landeshauptstadt. Dafür gebührt allen Beteiligten nicht nur unser Dank, sondern auch unser Glückwunsch!

GREETING

“True art is obstinate – it cannot be constrained in flattering forms,” noted Ludwig van Beethoven at the beginning of the 19th century. It will hardly escape any attentive reader of this volume that the words of the composer come from an age a good century before the establishment of film as an art form. For the BMW Group – which has engaged in hundreds of collaborations for over forty years – Beethoven's words have been the guiding principle behind our cultural commitment. In addition to classical music and jazz, design and architecture, in addition to modern and contemporary art, film is an integral component of our partnerships – which are always based on curiosity and appreciation as well as on long-term cooperations.

Tradition and history in this area commit us to also support the new – in addition to blockbusters from Hollywood to Bollywood, from Cannes to Babelsberg – and in Beethoven's sense, the sometimes controversial or contentious. This includes film festivals in Dublin, Moscow, Kuala Lumpur, Toronto, Dubai and Romania as well as our commitment to the Bavarian Film Award, the Bavarian Television Prize or the Award for Young Film Art, which is offered every two years in cooperation with the German Film Academy in the context of the prize presented by the National Gallery in Berlin.

For KINO DER KUNST, we decided right from the beginning to support this project over a period of many years – also in the hope that due to our early initiative, further partners would commit themselves to this unique film festival, to the series of events that is curated with a sense of proportion and to the ambitious exhibition program. As with all of our international cooperations, freedom of expression is the most precious asset to us. We are happy to make our network, know-how and our experience available, but we influence the program in no way – you will not find any of our representatives on the juries. Not even in the jury for the Main Award KINO DER KUNST offered by BMW to the winner of the International Competition for Young Artists under 35 years of age.

Ms. Goetz, State Minister Heubisch, Ms. Völckers and Mr. Farenholtz have thanked the numerous partners who have enabled this festival – we heartily concur. The special alliance of partners from culture, politics and business will make a major contribution to the success of KINO DER KUNST. Here, our thanks and great appreciation go to the filmmakers themselves: the international artists in front of and behind the cameras who have submitted over 1200 films for the competition or whose oeuvre will be shown to audiences in special programs. Without them, there would be no KINO DER KUNST; without them there would be no further important highlight of national significance in Bavaria's capital. Not only do all participants deserve our thanks, but our congratulations as well!

MAXIMILIAN SCHÖBERL
LEITER DES BEREICHES
KONZERNKOMMUNIKATION
UND POLITIK,
BMW GROUP

MAXIMILIAN SCHÖBERL
SENIOR VICE PRESIDENT
CORPORATE AFFAIRS,
BMW GROUP



VOM KINO INS MUSEUM – UND ZURÜCK

Die Kunst des 20. Jahrhunderts stand ganz im Zeichen der Moderne, und eine Kunst, die nach Wirklichkeit und Alltag schielte, die Themen und Inspiration für ihre Werke außerhalb des Museums suchte, hatte in dieser Moderne als angeblicher Anachronismus kaum Platz; erst posthum und postmodern wurde sie spät wahrgenommen und gewürdigt. In der Moderne dominierte der Glaube an den Fortschritt, den technischen, vor allem aber den formalen. So kam es, dass die Avantgarden zu einem vor allem selbstreferentiellen, geschlossenen System wurden, deren Helden von heroischer Kreativität protzten im Wettstreit mit formal denkenden Kollegen. Und trotzdem – die Kunst des frühen 20. Jahrhunderts schöpfte just aus dieser formal betonten Inzucht auch Freiheit, Spielfreude und nie gesehenen kreativen Reichtum.

Ausnahmen bestätigen, wie immer, die Regel, und die wichtigste Ausnahme war der Film. Film war und ist der Bastard unter den Künsten, denn das bewegte Bild, das auf eine noch mit der Malerei ringende Fotografie folgte, öffnete der Wirklichkeit Tür und Tor. 24 Bilder pro Sekunde – bald wurden es mehr – sorgten für eine zeitbasierte Perception von Realität, die unserer alltäglichen Wahrnehmung viel näher kam, als Malerei und Fotografie es je schaffen würden. Film, vor allem der erzählende Film, durchbrach den Zirkel rein formaler Radikalität; er spielte mit kunstfernen Themen, zeigte keine Angst vor Überwältigungsästhetik und billigen dramatischen Tricks wie Spannung, Verführung, Sex, Emotion. Film war und ist nicht pur, er ist ein hybrides Medium – ein Spiegel der Welt, in der wir leben.

Anfangs nannte man die Filme bildender Künstler Avantgardefilm, doch das trifft nur bedingt zu. Denn innerhalb der Gattung Künstlerfilm gab und gibt es zwar immer noch den abstrakten Material- oder Experimentalfilm in all seinen Spielarten, doch interessiert uns hier besonders jener hybride Künstlerfilm, der von Anfang an mit Narration spielte, Erzählmuster fragmentierte, analysierte, dekonstruierte. Wer Fragmente von Geschichten aufgreift, gehört im puristischen Sinne des modernen Formalismus nicht zur radikalen Avantgarde. Beispiel: Ist **Un chien andalou** (1929) von Salvador Dalí und Luis

Buñuel nicht formal sehr viel weniger radikal als ein Gemälde desselben Dalí? Ein aufgeschnittenes Auge, Ameisen in der Handfläche – das sind eingängige Schockeffekte, leicht zu entschlüsseln und jedem verständlich im Vergleich zur Komplexität etwa des **Grossen Masturbator** (1929).

Insofern sind die abstrakten Bildfindungen eines Oskar Fischinger, Hans Richter, Man Ray oder Moholy-Nagy eher Avantgarde als mit Narration spielende Filme eines René Clair oder Jean Cocteau. Hier Film als Film, dort das narrative Experiment – welches schon damals immer wieder mit dem Rohstoff Kino spielte und der Trivialität der künftigen Massenmedien das Tor zum Museum aufsperrte. Über die Jahrzehnte hat sich dieses Phänomen des Narration dekonstruierenden Künstlerfilms noch verstärkt, selbst wenn es in manchen Fällen ein halbes Jahrhundert brauchte, ehe der Kunstbetrieb sich zu frühen hybriden Experimenten bekannte. Bestes Beispiel: der amerikanische Underground-Film eines Kenneth Anger oder Jack Smith. Oder die Spielfilme Andy Warhols, inszeniert von Paul Morrissey, für die erstmalig galt, was heute fast alle Arbeiten filmender Künstler charakterisiert: Nicht neue Geschichten werden erzählt, sondern Geschichten werden neu erzählt.

Warum ist ein solcher Exkurs in die Geschichte des Künstlerfilms wichtig, um zu erklären, worum es im KINO DER KUNST geht? Weil es heute in der bildenden Kunst keine Avantgarde mehr gibt. Hochkultur vermischt sich genreübergreifend mit Alltagstrivialitäten. Selbst die Maler, jahrzehntelang letzte Heralde des Purismus, frönen auf dem beschränkten Raum ihrer Leinwand nicht mehr der formalen Inzucht – sie versuchen erst gar nicht, neue Bilder zu malen. Stattdessen rekombinieren sie Motive, Bildsprachen, Stile, rühren ihre Farbpalette an mit Ingredienzen aus Massenmedien, Politik, Wissenschaft, Wirklichkeit. Realität hat Einzug gehalten in die bildende Kunst. Auch – oder gerade – dank des Künstlerfilms.

Allgemein wird die documenta 11 von Okwui Enwezor und seinem Filmkurator Mark Nash als für den Künstlerfilm bahnbrechendes Datum angesehen, ihr Anteil von Wirklichkeit in allen Formen behandelnden Filmen, sei es fiktiv oder dokumentarisch, war höher als je zuvor. Aber vorher hatte es bereits andere wichtige Großausstellungen gegeben, etwa Harald Szeemanns Venedig Biennale von 1999, in denen das für die „Kunst aus der Steckdose“, wie einige Kritiker meckerten, nötige Halbdunkel dominierte.

Die wirkliche Neuerung war nicht die unübersehbare Präsenz des bewegten Bildes – die gab es dank Video bereits in den siebziger Jahren – sondern die Dominanz einer erzählenden Medienkunst, die Inspiration von allen Fronten aufsaugte und genreübergreifend ihren neuen Wohlstand an Themen und Formen zelebrierte. Künstler wie Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Stan Douglas, Isaac Julien, Steve McQueen oder Shirin Neshat bedienten sich in Tanz, Malerei, Musikclip, Theater, Fotografie und Massenmedien, sie spielten mit Spezialeffekten, Überwältigungsästhetik, Psychodrama und dem Schock der Kulturen.

Um genau solche Formen hybrider Kreation geht es im KINO DER KUNST – um Kunstwerke, die Form und Thema in den trivialen Regionen von Alltag und Wirklichkeit suchen. Und nicht zuletzt in jener „Siebten Kunst“, wie die Franzosen, einmal mehr Pioniere in der Erweiterung des Kunstbegriffs, liebevoll das lange Zeit wichtigste und universellste Medium des 20. Jahrhunderts bezeichnen – das Kino.

Mitten in der Planung von KINO DER KUNST veröffentlichte Lars Henrik Gass, Leiter des weltweit wichtigsten Kurzfilmfestivals, der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen, im letzten Jahr ein Buch mit der mutigen, prompt von manchem Filmhistoriker angefochtenen These, dem heutigen Film sei das Kino nicht nur als Ort, sondern als mentaler Raum verloren gegangen, als eine ganz besondere Form der Wahrnehmung von Wirklichkeit, die weder reine Fiktion noch schlichtes Dokument bedeute. Was, schließt Gass, wenn dieses verlorene Kino just in jenem Kunstbetrieb wieder auftauchen würde, der auch schon den in den Achtzigern aufs Abstellgleis der Indifferenz geschobene Experimentalfilm adoptierte? Könnte nicht das Museum der Ort sein, an dem die müde gewordenen Erzählrituale von Hollywood- und Autorenkinos ihre Frischzellenkur erleben? Ein extraterritorialer Garten Eden, für den Filme geschnitten werden ohne jene „Schere im Kopf“, von der Filmemacher Dominik Graf spricht angesichts der freiwilligen Selbstzensur der Kreativen, die mit ihrem narrativen Konformismus Kino und Fernsehen verseucht? Und würde es nicht gerade dem Kunstbetrieb mit seinen undurchsichtigen, spätkapitalistischen Marktmechanismen gelingen, das Kino von den moribunden materiellen Rentabilitätswängen der Filmindustrie zu befreien?

Viele solcher komplexen, heute noch nicht vollständig zu beantwortenden Fragen will KINO DER KUNST stellen, gerichtet an Künstler, Kuratoren und vor allem an das Publikum, denn KINO DER KUNST wagt einen ganz neuen, ungewöhnlichen Schritt. Es gibt dem Film das Kino zurück. Werke bildender Künstler, gedreht für den Ausstellungsraum, werden auf großer Leinwand präsentiert. Das verlangt Einfallsreichtum und hohes technisches Niveau, und vom Publikum Mut zu einer besonderen Anstrengung. Gefragt ist nämlich jene für das Filmtheater unabdingbare, konzentrierte, mehrstündige Aufmerksamkeit, die man auch als zeitweise Selbstaufgabe des Zuschauers formulieren darf. Als einen Vertrag, den der Zuschauer mit dem Filmemacher abschließt – in unserem Fall auch mit den Programmachern. Als Belohnung lockt ein Eintauchen in jene Dimension zwischen den Bildern, die Bernardo Bertolucci einmal als die Traumzeit des Kinos bezeichnete. Eine Traumzeit, die beschworen wird mit den Mitteln der Kunst.

Heinz Peter Schwerfel

FROM THE CINEMA TO THE MUSEUM – AND BACK

Art of the 20th century was completely dominated by the modern, and an art that stole side-glances at reality and everyday life and searched for themes and inspiration for its works outside of the museum was supposedly an anachronism for which there was hardly any room in this modern age. It was only noticed and appreciated posthumously and in the post-modern. The modern was ruled by its belief in progress, its belief in technology but above all, its belief in the formal. This is how the avant-garde came to be primarily a self-referential, closed system whose heroes flaunted their larger-than-life creativity while competing with their formally thinking colleagues. And yet – from this deliberately formal inbreeding, art of the early 20th century also created freedom, playfulness and an enthusiasm that had never been seen before.

As always, exceptions confirm the rule, and the most important exception was film. Film was and remains the bastard among the arts because the motion picture that followed photography – which was still wrestling with painting – opened the door to reality. 24 images per second – and this would soon be more – enabled a time-based perception of reality that came much closer to our daily perception than painting and photography would ever do. Film, above all, narrative film, broke through the circle of purely formal reality; it played with themes that had nothing to do with the arts, showed no fear of overpowering aesthetics or cheap dramatic tricks like tension, seduction, sex or emotion. Film was and is not pure; it is a hybrid medium – a mirror of the world we live in.

Initially, films by fine artists were called avant-garde film, but that is only true to a certain point. Although the genre of the artist film has always included – and still does – all forms of abstract material or experimental film, what we are particularly interested in here is just that hybrid artist film which toyed from the start with narration, which fragmented narration patterns, which analyzed and which deconstructed. In the puristic sense of modern formalism, anyone who uses fragments of stories does not belong to the radical avant-garde.

Example: Isn't *Un chien andalou* (1929) by Salvador Dalí and Luis Buñuel formally very much less radical than a painting by the same Dalí? A cut-open eye, ants on the palm of a hand – those are simple shock effects, easy to interpret and understandable by anyone in comparison to the complexity of a painting like *The Great Masturbator* (1929).

In this sense, the abstract imagery of an Oskar Fischinger, Hans Richter, Man Ray or Moholy-Nagy are more avant-garde than the narrated films of a René Clair or Jean Cocteau. Here film as film, there the narrative experiment – which even then played with cinema as its raw material and opened the museum doors to the triviality of the future mass media. Over the decades, the phenomenon of the artist film that deconstructed narration grew stronger, even if it still took a half-century in some cases before the art world recognized the early hybrid experiments. The best example of this is the American underground film of a Kenneth Anger or Jack Smith – or the feature films of Andy Warhol, directed by Paul Morrissey. For such artists, the most important thing was that which characterizes nearly all works by filmmaking artists today: The point is not telling new stories, but telling stories in a new way.

Why is an excursion into the history of the artist film important to explain what KINO DER KUNST is about? Because there is no more avant-garde today in the fine arts. No matter what the genre, high culture is mixed with daily trivialities. Even painters, for decades the heralds of purism, no longer indulge in formal inbreeding on the limited space of their canvasses – they don't even try to paint new pictures. Instead, they recombine motifs, pictorial language, styles, mix their color palettes with ingredients from the mass media, politics, science and reality. Reality has gained entry into the fine arts. In part – or especially – thanks to the artist film.

In general, the documenta 11 by Okwui Enwezor and his film curator Mark Nash is seen as the groundbreaking date for the artist film. The amount of all forms of reality seen in these films, be it fictitious or documentary, was higher than ever before. Before, however, there had already been other major exhibitions such as Harald Szeemann's Venice Biennale in 1999, which was dominated by the semi-darkness necessary for "Art from the Electric Socket" – as some critics complained. The true innovation was not the unmistakable presence of the motion

picture – this had already existed in the seventies thanks to video – but the dominance of a narrative media art that seemed to absorb its inspiration from all fronts and celebrated its new wealth of themes and forms across genres. Artists like Eija-Liisa Ahtila, Doug Aitken, Stan Douglas, Isaac Julien, Steve McQueen or Shirin Neshat used dance, painting, music clip, theater, photography, and mass media; they played with special effects, overpowering aesthetics, psychodrama and culture shock.

KINO DER KUNST is all about such forms of hybrid creation – artworks that seek their forms and themes in the trivial regions of daily life and reality. And last but not least, about the "Seventh Art", as the French – those pioneers in extending the concept of art – lovingly designate the long most important and most universal medium of the 20th century: the cinema.

During the planning of KINO DER KUNST, Lars Henrik Gass, director of the world's most important short film festival, the International Short Film Festival Oberhausen, published a book with the courageous thesis – promptly contested by some film historians – that today's film has not only gone AWOL as a place, but also as a mental space, as a very special form of perceiving reality, neither pure fiction nor simple document. What would happen, concludes Gass, if this missing cinema reemerged right in the art world, which in the eighties adopted the experimental film that had been shunted onto the siding of indifference? Could the museum perhaps be the place where the tired narrative rituals of Hollywood and auteur cinema would experience a rejuvenation? An extraterritorial Garden of Eden made for film without the "self-censorship" that filmmaker Dominik Graf speaks of in regard to creative artists who contaminate the cinema and television with their narrative conformism? And wouldn't the art world in particular – with its opaque, late capitalistic market mechanisms – succeed in freeing the cinema from the moribund material profitability constraints of the film industry?

KINO DER KUNST wants to ask many such complex questions, which cannot be fully answered, of artists, curators and above all of audiences, because KINO DER KUNST is daring to take a completely new and unusual step. It is bringing film back to the cinema. Works by fine artists, made for exhibition rooms, will be presented on large screens. This requires imagination and a high level of technical expertise. From au-

diences, it asks the boldness to make a special effort: providing the attention that is indispensable for the cinema – a concentrated attention lasting several hours that could be formulated as the viewer's self-surrender. This could be seen as a contract that the viewer closes with the filmmaker – in our case also with the program planners. The reward is attractive: submersion in that dimension between images that Bernardo Bertolucci once called the dreamtime of the cinema. A dreamtime that is summoned with the means of art.

Heinz Peter Schwerfel

BEWEGTE BILDER UND BILDENDE KUNST

Schon früh hat der Film die bildenden Künstler irritiert und die Kunst verändert. Die Fotografie hatte den Malern immerhin noch die Farbe als verbleibendes Alleinstellungsmerkmal überlassen, das sie im Impressionismus geradezu triumphal zur Geltung brachten und lange ausspielen konnten. Der Film stellte dagegen die Konzeption des stehenden Bildes selber in Frage. Man kann das viel umraute Schlüsselbild der radikalen Moderne, **Akt, eine Treppe herabsteigend No. 2**, daher auch als Beweis dafür ansehen, daß Marcel Duchamp 1912 über genau diese Konkurrenz nachgedacht hatte, bevor er die Malerei aufgab. Futuristen wie Giacomo Balla oder Carlo Carrà, die kurz vorher ihre Gemälde in filmische Zeitschritte zerlegt hatten, kehrten dagegen zum konservativen Tafelbild mit seiner aristotelischen Einheit aus Raum, Zeit und Handlung zurück. Schon in der kubistischen Auflösung des Raumes hätte man um 1907 die Unruhe verspüren können, welche der Film in das Bildermachen einbrachte.

Der Kinofilm konnte die bildenden Künstler dann gut gebrauchen, aber eher als Hilfsarbeiter oder Handlungsträger. Für die Ausstattungen von Filmen waren Künstler gefragt, vor allem, wenn es um spektakuläre Gemälde ging, wie beim Bel-ami-Wettbewerb von 1945, für den die beste zeitgenössische Darstellung der Versuchung des heiligen Antonius gesucht wurde und den Max Ernst gegen Salvador Dalí gewann; Marcel Duchamp war in der Jury. Und natürlich bescherte die moderne Heroisierung des Künstlers zum „exemplarischen Leidenden“ (Susan Sontag) Hollywood eindrucksvolle Verkörperungen von Vincent van Gogh oder Jackson Pollock.

Doch hat auch das Filmmachen selber die Künstler früh interessiert, selbst wenn sie den Film noch nicht als Gattung der Kunst angesehen haben. Die Surrealisten arbeiteten schon Ende der 1920er Jahre mit einem Filmmacher wie Luis Buñuel zusammen, und 1947 nahmen Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray und Alexander Calder gerne das Angebot Hans Richters an, Teile des Filmes **Dreams That Money Can Buy** zu schreiben und zu inszenieren.

Hans Richter gehörte zu den ersten ausgebildeten Künstlern, die in der ersten großen Schnittmenge zwischen bildender Kunst und Film gearbeitet hatten, im „abstrakten

Film“ – einer frühen Form des grafischen Trickfilms, deren Protagonisten freilich nur dann Eingang in den Kanon der Moderne fanden, wenn sie auch in den klassischen bildnerischen Gattungen gearbeitet hatten, weswegen ein Oskar Fischinger in der Kunstgeschichte lange Zeit unbeachtet blieb.

Die ästhetische Rezeption der traditionellen Gattungen und der neuen Medien ist auch sonst von auffälligen Ungleichzeitigkeiten geprägt. So ist es bis heute ein ungelöstes Rätsel der Mediengeschichte, daß die Fotografie über ein Jahrhundert lang darauf warten mußte, als eigenständige Gattung der Kunst in den Museums- und Ausstellungsbetrieb aufgenommen zu werden – während der Videofilm, kaum daß die Technik transportabel geworden war, sofort den Weg in Kunsthallen, Museen und Privatsammlungen fand.

In den USA kam dem Museum of Modern Art die Pionierrolle zu, Fotografie und Film schon in den Gründungsjahren als legitime Sammlungsschwerpunkte und Ausstellungsangebote anzusehen. So war der junge Immigrant und spätere Filmarchivar Jonas Mekas zunächst ein regelmäßiger Besucher der Filmaufführungen im MoMA gewesen, bevor er die Film-Makers Coop leitete, über die er 1963 Andy Warhol kennenlernte. Der hatte sich gerade seine erste 16-mm-Kamera gekauft und angefangen, Filme zu drehen, mit deren Bezeichnung als Underground Movie er allerdings nicht ganz glücklich war: „Luckily, at the end of the sixties the term was retired and replaced by independently made films“.

In Europa verlief die Entwicklung anders: Hier setzte nach dem ästhetischen Black Out des Totalitarismus erst 1977 die von Klaus Honnef eingerichtete Abteilung der Kasseler documenta 6 ein markantes Zeichen für die ästhetische (Wieder-)Anerkennung der Fotografie, indem er Lichtbilder aus 150 Jahren demonstrativ in einer aktuellen Kunstaustellung zeigte und damit rückwirkend integrierte.

Gleichzeitig präsentierte der documenta-Kurator Wulf Herzogenrath aber schon den **TV Garden** im Museum Fridericianum – die erste große Installation von Nam June Paik, die erst drei Jahre alt war. Der Widerspruch in der ästhetischen Rezeptionsspanne zweier bildschaffender Medien wurde damit auf engstem Raum sichtbar.

Schon 1970 hatte freilich die Kölner Ausstellung **Jetzt. Künste in Deutschland heute** ein ebenso dichtes wie faszinierendes Kinoprogramm geboten, für das Birgit Hein

Filme von bildenden Künstlern wie Sigmar Polke, Günther Uecker, Wolf Vostell oder Harry Kramer mit solchen von Wim Wenders, Harun Farocki, Jean-Marie Straub oder Werner Schroeter kombinierte und als wechselnde Abendprogramme im Vortragssaal der Kunsthalle vorführte, der wie ein provisorisches Kino funktionierte.

Diese Filme waren alle noch auf Zelluloid, dem Medium des „Experimentalfilms“, wie jener Film hiezulande hieß, der nicht auf eine feste kulturelle Institution der Rezeption spezialisierte und nun in Kunsthallen und Kunstvereinen Unterschlupf fand. Zwar hatte auch die documenta von Beginn an, seit 1955, ein eigenes Filmprogramm, das aber in einem normalen Kino ausgelagert war, bis 1972 die bewegten Bilder dann auch zu Szeemanns documenta 5 ins Fridericianum einziehen durften.

Erst mit dem Aufkommen des Videos öffneten sich die Museen für den Künstlerfilm. Es war eine Konstellation aus Performance, Körperkunst, Land Art und erweitertem Kunstbegriff, welche der Invasion des Videofilms ins Kunstmuseum den Weg bereitete, dazu kam, nicht zu vergessen, der beginnende Feminismus. Wie bei der Nobilitierung der Fotografie rückblickend der hohe Anteil an Frauen sichtbar wurde, die diese Gattung mitgeprägt hatten, stellten sie im Videobereich sofort einen deutlich höheren Anteil an den erfolgreichen Künstlern.

Die künstlerische Nobilitierung von Video und Film vollzog sich in den Kunsthallen, Ausstellungen und Privatsammlungen freilich rascher als an den Akademien. Daher war der neuen Kunstgattung anfangs ein gewisser Amateurstatus eigen, der sich handwerklich stark von der Professionalität der Filmbranche abhob – und oft auch abheben wollte, denn man schätzte an dem neuen Medium gerade die Beweglichkeit und Unauffälligkeit seines Einsatzes sowie die Anspruchslosigkeit seiner Aufführung auf einem Monitor.

Bis heute sind Professuren für Video, Performance oder Medienkunst eher Einsprengsel im immer noch von Malerei, Skulptur und Grafik geprägten, wo nicht beherrschten akademischen Gattungsbetrieb. Aber unter cover wurden die „Neuen Medien“ rasch in vielen Akademieklassen heimisch, denen Bildhauer oder Maler vorstanden.

Anders als in den USA, wo bereits 1967 das Center for Advanced Visual Studies am MIT gegründet wurde, wurde der Erweiterung der Künste in die Medien in Deutschland

institutionell erst mit der Gründung des Zentrums für Kunst und Medientechnologie (ZKM) in Karlsruhe (1989) sowie der Kunsthochschule für Medien (KHM) in Köln (1990) entsprochen, die in der neuen Schnittmenge traditionell bildnerischer und neuer audio-visueller Tätigkeiten angesiedelt wurden.

Seither sind Lehre und Studium im Bereich der audiovisuellen Medien dreigleisig: Sie erfolgt in Hochschulen für Fernsehen und Film wie in München, in Hochschulen für Medienkunst wie in Köln, oder eben weiterhin in Kunstakademien. Kunstakademien und Filmhochschulen sind freilich sehr verschiedene Milieus der Filmproduktion.

Gerade an den „reinen“ Kunstakademien ist das Interesse an audio-visuellen Medien im letzten Jahrzehnt enorm gewachsen und immer mehr Akademiestudenten arbeiten auch mit Filmen. Der heutige Kunststudent ist, wie es Wolfgang Ullrich pointiert formuliert hat, ein Universaldilettant, wie auch manche seiner Lehrer, die Tätigkeiten nachgehen, die sie sich selber beigebracht haben. Der Student an einer Film- und Fernsehhochschule will dagegen ein Spezialist werden, sei es für Regie, Kamera, Drehbuch oder Produktion, sei es für Dokumentar-, Werbe- oder Spielfilm, und er traut daher auch nur Lehrern, die in ihrer jeweiligen Branche erfolgreich sind.

Auch die Betriebsabläufe und Motivationsstrukturen sind in beiden Hochschultypen denkbar verschieden. Akademiestudenten schielen auf die anspruchsvolle und intensive Professionalisierung ihrer Filmhochschulkommilitonen, würden dafür aber wohl kaum die Freiräume aufgeben, die eine Kunstakademie nach wie vor bietet. Branchenwechsler wie Benjamin Heisenberg, der nach einem abgeschlossenen Studium der Bildhauerei an eine Filmhochschule ging, profitieren erkennbar von beiden Angeboten, sodaß die integrierte Medienkunsthochschule nicht das einzige Zukunftsmodell sein muß.

Und so wird es auch in Zukunft den Typus des Künstlerfilms geben, der freilich von den selben technischen Innovationen geprägt wird wie der Kinofilm. Nach der Erfindung des tragbaren Videogeräts, das den Fluxus-Musiker Paik aus dem Stand zum Filmproduzenten machte, führten nicht nur die technische Verbesserungen und Verdichtungen der Apparatur zur professionellen Verbesserung des Künstlerfilms, vor allem war es die Entwicklung und Perfektionierung des Beamers.

Das befreite den Videofilm aus der Miniaturansicht des Monitors und half klarzustellen, daß es eben nicht um eine Konkurrenz zum Fernsehen, sondern um freie Formen des Films ging, wie sie nun über alle Abspielmedien gezeigt werden konnten – im Kino, wie die Produktionen von Julian Schnabel; in Ausstellungsräumen, wie in den Multi-Kanal-Projektionen eines Isaac Julien, oder, wie **Der Lauf der Dinge** von Fischli und Weiss, ganz gut auf einem TV-Monitor. Seither ist das Verhältnis von Kino und Kunst tatsächlich **Eine Liebesgeschichte**, wie Heinz Peter Schwerfel 2002 sein Buch benannt hat.

Nach wie vor rechnen Künstlerfilme nicht mit dem Kino als dem einzig angemessenen Aufführungsort und kennen keine medientypischen Wahrnehmungsräume. Folgt man dem Buch **Film und Kunst nach dem Kino** von Lars Henrik Gass, dann verschwindet mit dem Kino auch jener Typus des Films, der das Kino noch als seinen einzigen angemessenen Aufführungsort vorausgesetzt hat – als den klassischen Wahrnehmungsraum des bewegten Bildes. Lange Zeit wurde das Museum totgesagt, nicht aber die Kunst; nun wird also das Kino totgesagt, nicht aber der Film.

Heute steht das Kunstmuseum besser da denn je. Wenn also das Kino totgesagt wird, dann ist das vielleicht keine wirklich schlechte Prognose. Das Kino mag als Breitenphänomen untergehen, aber sicher nicht als exzeptionelle Spielstätte für Filme aller Art, und sei es eine, die sich darüber selber musealisiert.

Das Kunstmuseum hat nicht zuletzt auch deswegen überlebt, weil es der zeitweise dramatischen Erweiterung seines Sammlungs- und Ausstellungsbereichs gefolgt ist: Hatte die Kunst des 19. Jahrhunderts die Moderne innerhalb der akademischen Gattungen Malerei, Skulptur und Grafik vorangetrieben, so hebelte die Kunst des 20. Jahrhunderts die ästhetische Dominanz der klassischen Gattungen aus. Seither greift übrigens die Kunstgeschichte zu kurz, wenn sie nur Bildwissenschaft und nicht auch Mediengeschichte sein will.

Aber ist das Kunstmuseum die Zukunft des Films, wie es Gass nahelegt? Wie es dem Künstlerfilm im Museum ergehen kann - das zeigt Tom Tykwers Film **The International** (2008), in dem Monitore und Beamer einer Ausstellung der Künstlerfilme von Julian Rosefeldt während einer dramatischen Kinofilm-Schießerei aus der Kuppel des Guggenheim Museums in die Tiefe stürzen. Das ist natürlich pures Kino, aber auch in der Wirklichkeit fremdelt

das Kunstmuseum immer noch mit dem Film, denn seine Ausstellungsräume sind schwierige Räume für dessen Aufführung. Einerseits ist das Kunstmuseum ein Allesfresser – nicht was die Qualität, aber was die Gattungsvielfalt angeht. Es läßt sogar Performances abfilmen, um sie zu musealisieren, was eine ästhetische Frivolität darstellt. Mit den inzwischen schon etwas gealterten „Neuen Medien“ reduziert es sogar seine Raumprobleme im Depot, aber es erhöht seine Probleme im Ausstellungsbereich, denn Filme fordern eine andere Raumökonomie der Aufmerksamkeit als gemalte Bilder.

So war der kuratorische Aufführungsstandard lange Zeit unprofessionell, etwa wenn Videofilme unbefangen mitten in Kunstausstellungen gezeigt wurden, wo sie mit der Attraktion des bewegten Bildes den sozusagen stehenden Bildern der Malerei und Bildhauerei die Show stahlen; wo sie mit ihrem Bildklangteppich ganze Raumfluchten übertönten oder im selben Raum Interferenzonen der Tonspuren entstehen ließen, als sei nicht ein neues Medium das Thema, sondern ein Medienmix das Programm geworden, in dem keiner der Beteiligten die Oberhand behalten würde – ein ganz neuer und meist sehr ärgerlicher Paragone! Nicht ohne Grund hatte einer der frühen Medienkünstler, Dan Graham, eigens Innenraumlösungen zum gleichzeitigen Präsentieren von Videofilmen in Kunstausstellungen entworfen, mit denen optische oder akustische Überschneidungen ausgeschlossen werden sollten.

Die Vermittlung blieb auch darin noch lange unprofessionell, daß der Besucher nirgendwo erfuhr, wie lange der Film dauern würde, in den er meist unvorbereitet und manchmal im Wortsinne hineinstolperte, weil die Black Box durch die White-Cube-Spezialisten einfach zu unprofessionell eingeräumt worden war. Für die unvermeidliche Inkongruenz von Besucherzeit und Abspielzeit, die akustischen und optischen Überlagerungen sowie die Zerstreung durch Parallelangebote sind zwar mancherorts Lösungen gefunden worden, aber vielleicht ist, wie Gass auch erwägt, ein Festival tatsächlich der beste Ort für den Film – zumal eines wie das KINO DER KUNST, bei dem in München eine Hochschule für Fernsehen und Film, ein Kino, zwei Kunstmuseen, eine Sammlerin von Künstlerfilmen sowie eine Kunstakademie zusammenarbeiten – viel mehr kann man im Medienleben nicht verlangen.

Walter Grasskamp

MOTION PICTURES AND THE VISUAL ARTS

Early in its history, film irritated visual artists as well as changed the course of art. Photography, after all, had left painters with colour as their only remaining “unique selling point”. They triumphantly used this during Impressionism and long took advantage of it. Film, in contrast, questioned the entire concept of the still image. One can thus see the much discussed key image of the Radical Modern, **Nude Descending a Staircase No. 2**, as evidence that Marcel Duchamp had seriously been thinking about this competition in 1912, before he gave up painting. On the other hand, Futurists such as Giacomo Balla or Carlo Carrà, who had fragmented their paintings into cinematic time steps shortly before, returned to the conservative panel with its Aristotelian unity of space, time and plot. Even in the Cubist dissolution of space, one could already see in 1907 the restlessness that film introduced to the process of painting.

The film world did require visual artists, but more as helpers or actors. Artists were especially in demand when it came to the creation of film sets, above all, when spectacular paintings were needed such as in the 1945 Bel-ami Competition, a contest for the best contemporary representation of the Temptation of Saint Anthony. Max Ernst won over Salvador Dalí; Marcel Duchamp was in the jury. And of course, the modern glorification of the artist as the “exemplary sufferer” (Susan Sontag) gave Hollywood impressive embodiments of Vincent van Gogh or Jackson Pollock.

But filmmaking had also interested artists early on, even if they didn't yet consider it an art genre. The Surrealists worked with filmmakers like Luis Buñuel as early as the late twenties. In 1947, Marcel Duchamp, Max Ernst, Man Ray and Alexander Calder happily accepted Hans Richter's offer to write and stage parts of the film **Dreams That Money Can Buy**.

Hans Richter had been among the first trained artists to work in the first major intersection between the visual arts and film: “abstract film” – an early form of the graphic trick film. However, protagonists of this art form only found their way into the canon of the Modern if they had also worked in the classical visual genres, which is why an

Oskar Fischinger was long ignored in the history of art. The aesthetic reception of the traditional genres and the new media is also marked by conspicuous asynchronicities. It remains an unsolved riddle in media history, for example, why photography had to wait for over a century until its recognition by the museum and exhibition business as an independent art genre, while the video film – no sooner had the technology become transportable – immediately made its way into art galleries, museums and private collections.

In the United States, the Museum of Modern Art assumed a pioneering role in handling photography and film as legitimate objects for collection and exhibition from the time they initially established themselves as genres. The young immigrant and later film archivist Jonas Mekas, for example, regularly visited film screenings in MoMA before he led the Film-Makers Coop, where he met Andy Warhol in 1963. Warhol had just purchased his first 16mm camera and begun to make films although he wasn't happy with their designation as underground movies, however: “Luckily, at the end of the sixties the term was retired and replaced by independently made films.”

The situation developed quite differently in Europe. Here, after the aesthetic blackout of totalitarianism, it wasn't until 1977 that Klaus Honnef established a striking symbol for the aesthetic (re-)recognition of photography in a section of the Kassel documenta 6: the demonstrative inclusion of photographs from the previous 150 years in a current art exhibition which thus retrospectively integrated them.

At the same time, documenta curator Wulf Herzogenrath presented the **TV Garden** in the Museum Fridericianum – Nam June Paik's first major installation, which was only three years old at the time. This illuminated at close range the contradictions in the aesthetic reception of two image-creating media.

In 1970, the Cologne exhibit **Jetzt. Künste in Deutschland heute** had certainly offered a full as well as fascinating film program, in which Birgit Hein combined films by visual artists like Sigmar Polke, Günther Uecker, Wolf Vostell or Harry Kramer with those by Wim Wenders, Harun Farocki, Jean-Marie Straub or Werner Schroeter. The films were shown alternately in evening events at the museum lecture hall, which doubled as a temporary cinema.

All of the films were made on celluloid, the medium of “experimental film”, as such films were called in Germany: They were films that did not speculate on the solid cultural institution of reception and that found shelter in art galleries and art associations. Although the documenta had offered its own film program from its inception in 1955, all works were shown in a normal cinema. In 1972, however, the films were allowed to return to the Fridericianum in Szeemann's documenta 5.

Not until the advent of video did museums open themselves to the films of visual artists. It was a constellation of Performance, Body Art, Land Art and an extended definition of art that paved the way for the invasion of the video film into the art museum – as well as something else that must not be forgotten: incipient feminism. As the glorification of photography retroactively showed, a high proportion of women had shaped this genre. Similarly, as soon as the video arts took off, a significantly higher proportion of women were among the successful artists.

The artistic glorification of video and film, however, did take place faster in art galleries, exhibitions and private collections than in the academies. For this reason, the new genre was associated with the aura of a certain amateurism that set it off greatly from the professionalism of the film branch. As a matter of fact, it often wanted to set itself apart – after all, what was valued about this new medium was its agile and unobtrusive deployment as well as the simplicity involved in its playback on a monitor. Even now, professorships for video, performance or media art tend to be sparsely found in academic institutions that are shaped – or even dominated – by painting, sculpture and graphics. But undercover, the “New Media” have quickly become at home in many academy classes headed by sculptors or painters.

In contrast to the United States, where the Center for Advanced Visual Studies at MIT was founded in 1967, the expansion of media arts in Germany was not institutionalised until the establishment of the Center for Art and Media (ZKM) in Karlsruhe (1989) and the Academy of Media Arts (KHM) in Cologne (1990). Both institutions are situated at the new intersection between traditional figurative and new audio-visual activities.

Since then, three tracks for the teaching and study of audio-visual media have developed in Germany. Students can attend universities for television and film, as in Mu-

nich, universities for media art, as in Cologne or simply art academies. Art academies and film schools, of course, are very different milieus for film production.

Particularly in the “pure” art academies, interest in the audio-visual media has grown enormously in the last decade. Now, more and more academy students also work in film. Today's art student is, as Wolfgang Ullrich pointedly said, a universal dilettante, just as some of his teachers, who pursue activities that they have taught themselves to do. The student at a film and television academy, however, wants to become a specialist, be it in directing, camera, screenplay or production, be it in documentary, advertising or feature film, and he thus trusts only those teachers who are successful in just these areas.

The operating procedures in and motivation structures for both types of educational institutions could not differ more. Academy students look closely at the demanding and intensive professionalism of their fellow students in film and television academies, but they would hardly want to give up the freedom that the art academy still offers. Those who change branches, like Benjamin Heisenberg, who attended a film academy after completing his studies in sculpture, profit recognisably from both offers, meaning that the integrated media art academy need not be the only model for the future.

The art film will thus continue to exist in the future, but it will certainly be characterised by the same technical innovations as the cinema film. After the invention of the portable video camera, which immediately transformed Fluxus musician Paik into a film producer, it was not only technical improvements and consolidation of the devices that led to professional improvements in art films, it was above all the development and perfection of the projector.

The projector freed the video film from its miniature dimensions on a small monitor and helped demonstrate that video was not simply a competitor to television, but a free form that could now be shown using all types of playback media – in the cinema, as Julien Schnabel's productions; in exhibition rooms, as the multi-channel projections from someone like an Isaac Julien, or just as easily on a television, as *Der Lauf der Dinge* by Fischli and Weiss proved. Since then, the relationship between cinema and art is truly *Eine Liebesgeschichte*, or love story, as Heinz Peter Schwerfel entitled his book in 2002.

Art films still do not consider the cinema as their only appropriate venue and know no media-typical viewing spaces. If one agrees with Lars Henrik Gass's volume *Film und Kunst nach dem Kino*, then at the same time the cinema is disappearing, the type of film is also disappearing that had seen the cinema as its only appropriate venue, the cinema as the classical place for perceiving the motion picture. The museum was long declared dead – but not art. Now, cinema is being declared dead – but not film.

The art museum has also been declared dead many times, but it is apparent that it is now in a better position than ever. If the cinema is declared dead, then perhaps this is not really a poor sign. The cinema may founder as a mass phenomenon, but certainly not as an exceptional venue for all types of films, even a venue that is slowly evolving into a museum.

The art museum has survived not only because it was followed by the sometimes dramatic expansion of its collections and exhibitions: If 19th century art drove modernity in the academic genres, including painting, sculpture and graphic design, the 20th century overturned the aesthetic dominance of these classical genres. Since then, incidentally, art history has become too short-sighted if it only claims to be a history of images and not of media history.

But is the art museum the future of film, as Gass suggests? In his film *The International* (2008), Tom Tykwer shows what can happen to the art film in a museum. The monitors and projectors of an exhibition of video films by Julian Rosefeldt plunge to the floor during a dramatic shootout in the cupola of the Guggenheim museum. Of course, this is purely cinema, but in reality too, the art museum is still very diffident about its relationship with film because its exhibition rooms are tricky spaces for showing films. On the one hand, the art museum is an omnivore – not in terms of quality, but in terms of genre diversity. It even films performances in order to add them to its collection, which is aesthetic frivolity. With the now somewhat aged “New Media”, the museum's space problems in its depots are improving slightly; on the other hand, the problems in its exhibition spaces are growing because film requires another sort of economy of attention than paintings.

Thus, the curatorial performance standard was unprofessional for a long time, e.g. when video films were unself-consciously shown in the middle of art exhibitions, where

the attraction of the moving image stole the show, so to speak, from the motionless paintings and sculptures. The “image and sound tapestry” of the films caused them to drown out entire rooms or allowed interference zones of soundtracks to develop in the same rooms as though not a new media was at issue, but a media mix – a media mix in which none of the participants would be able to get the upper hand – a completely new and almost always annoying paragon! Not without reason did one of the early media artists, Dan Graham, design interior solutions for art exhibitions in which video films could be simultaneously presented without optical or acoustic overlap.

For a long time film placement also remained unprofessional insofar as the viewer could nowhere find out the duration of the film in which he usually stumbled into – usually unprepared and sometimes literally – because the black box had simply been too unprofessionally set up by the white cube specialists. In some places, solutions have been found for the inevitable mismatch between the time which the viewer spends in the museum and video play times, the acoustic and optical superimpositions as well as distractions due to parallel offers, but it may be that – as Gass also ponders – that a festival is actually the best place for the film – at least one like KINO DER KUNST in which an University of Television and Film, a cinema, two art museums, a collector of art films as well as an art academy are all working together in Munich. Much more than this cannot be asked for.

Walter Grasskamp

MUSEEN – DIE KINOS DER ZUKUNFT?

Lars Henrik Gass, Dominik Graf
und Alexander Horwath, moderiert
von Heinz Peter Schwerfel

Heinz Peter Schwerfel: KINO DER KUNST ist eine Veranstaltung für Filme bildender Künstler, die Fragen zum aktuellen Verhältnis von Kino und Gegenwartskunst stellen will, ohne dass wir notwendigerweise die Antworten auf diese Fragen geben können. Die erste Frage, die Sie sich stellen oder die Sie uns stellen werden, lautet: Was will die Kunst vom Kino, und was kann das Kino der Kunst bringen? Hat das Kino im Kunstbetrieb vielleicht eine neue Heimat gefunden, im Kunstmuseum? Lars Henrik Gass, Direktor der Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen hat einen sehr schönen, kleinen Band vorgelegt, in dem es ihm darum geht, zu erklären, wie dem Film das Kino abhanden gekommen ist. Das Kino als Ort, aber auch das Kino als Form der Wahrnehmung, als eine Art mentaler Raum. Was verstehst du darunter?

Lars Henrik Gass: Ich saß heute Nachmittag mit Klaus Lemke zusammen, der sagte: „Selbst die anständigen Leute gehen schon nicht mehr um 19 Uhr ins Kino.“ Dass etwas Derartiges wie hier stattfinden kann, eine Podiumsdiskussion vor unerwartet großem Publikum, das ist eine soziale Verabredung, die für das Kino nur noch sehr eingeschränkt funktioniert. Dazu kommt der für mich noch wichtigere Punkt, dass nicht nur die Kinos als Ort verschwinden, sondern dass

das Kino in den Filmen verschwindet. Das ist die zentrale These meines Buches: Kino war für mich immer eine ganz bestimmte Kulturtechnik, die sich von allen anderen Künsten unterschied, und zwar dadurch, dass ein Zwang zur Wahrnehmung ausgeübt wurde – diesen Zwang versuche ich in meinem Buch positiv zu wenden; es geht um einen Zwang zur Wahrnehmung, der einen mentalen Raum vorgebracht hat.

HPS: Kino als mentaler Ort der Wahrnehmung, da möchte ich nachhaken. Für dich ist wichtig, dass dieser mentale Ort auch ein kollektiver Ort der Wahrnehmung war; es geht für den Betrachter nicht nur darum, eine bestimmte Form von Realität oder Nicht-Realität im Kino zu erfahren, sondern sie zusammen zu erleben. Es war Bertolucci, der sagte, dass es im Kino eine besondere Form von Zeit gibt, eine sehr subjektive Zeit, die Traumzeit. Keine objektive, sondern eine verinnerlichte Zeit, die subjektiv, also für jeden eine andere ist. Warum behauptest du, die Filme von heute hätten diesen Begriff von Kino verloren?

LHG: Das sind zwei verschiedene Aspekte. Theater, Oper, die klassischen bürgerlichen Kunstformen beruhen primär auf kollektiver Erfahrung. Das ist im Kino anders, denn im Kino ist mir mein Nachbar im Grunde egal, solange er mich nicht stört. Das Kollektive am Kino findet im Sinne einer sozialen Verabredung statt, was gerade in den siebziger Jahren von der kritischen Theorie her durchaus auch dem Kino vorgeworfen wurde, weil es ein Apparat ist, der an sich ideologisch sei und Ausdruck des kapitalistischen Systems. Ich glaube dagegen, das Interessante am Kino ist, dass der Kapitalismus hier einen

anarchischen Atavismus hervorgebracht hat, eine bestimmte Kulturtechnik, die einmalig war und ungefähr hundert Jahre existieren konnte, bis sie heute ausstirbt: ein mentaler Raum, wie du eben sagtest, ein Raum, in dem ich zur Wahrnehmung gezwungen und gleichsam in der Zeit deponiert bin.

HPS: Ein mentaler und zugleich sozialer Raum, ein halb öffentlicher Raum. Das Individuum begibt sich in eine Öffentlichkeit und bleibt doch allein.

LHG: Das Gegenteil von Kino ist, wenn ich auf die Pause-Taste drücke und an den Kühlschrank gehe, um mir ein neues Bier zu holen. Und das hat Konsequenzen: Je kleiner die Projektionsfläche, desto stärker verändert sich die Ästhetik des Bildes. Ein weiter, offener Raum wie bei John Ford kann nicht mehr funktionieren. Ich versuche im Buch diesen Prozess anhand der Filme von Steven Spielberg aufzuzeigen, der neuartige Kamerapositionen ins Kino einführte und damit auch die Wahrnehmungsform verändert hat. In „Jurassic Park“ thematisiert er, dass außerhalb des Kinos schon mehr am Film verdient wird als im Kino selbst.

HPS: Dominik Graf, zurück zum mentalen Raum Kino. Ist es für Sie als Regisseur, der Kino und Fernsehen macht, ein Unterschied in Ihrem Verhältnis zum Zuschauer, ob Sie Kino oder ob Sie Fernsehen machen?

Dominik Graf: Nicht wesentlich, weil ich letzten Endes zu der Generation gehöre, die mit Kino und Fernsehen gleichermaßen aufgewachsen ist. Ich habe, glaube ich, mindestens sechzig Prozent der Filmgeschichte im Fernsehen zu mir genommen. Das

war Ende der Siebziger und Anfang der Achtziger noch möglich, weil da im Fernsehen konzentrierte Filmreihen, zum Beispiel über Ozu Yasujiro, liefen. Das Fernsehen war zu dem Zeitpunkt, als ich mir bewusst wurde, dass Kino mich leidenschaftlich bewegt, eine Art Blutsbruder des Kinos. Es hat versucht, dem Kino zu dienen, es hat sich als eine Abspielfläche begriffen, um Kino nochmal anders zu verstehen. Gleichzeitig fand ich es immer eine ungeheuer beruhigende Sache, ins Kino zu gehen, diesen öffentlichen Raum um mich herum zu spüren und gleichzeitig zu sagen, mein Nachbar ist mir egal. Der Filmkritiker Michael Althen erzählte mir mal, dass er eigentlich bei sehr vielen Filmen relativ früh schon eingeschlafen sei, aber dieses Einschlafen als eine Art von Vertrauensbeweis dem Film gegenüber betrachtete. Das ist etwas, was das Fernsehen effektiv nicht leisten kann.

HPS: Alexander Horwath, das Kino als spezielle Art der Wahrnehmung verschwindet. Was können Sie als Direktor eines Filmmuseums tun, um das zu verhindern?

Alexander Horwath: Ich kann versuchen, diesen Ort jeden Abend aufs Neue herzustellen und möglichst elektrisch und lebendig zu halten, mit allen Formen, die das Medium hergibt, inklusive der zeitgenössischen. Schon allein deshalb, um jener These etwas entgegenzusetzen, die in den achtziger Jahren zeitgleich mit Spielberg aufkam: dass sich der Film restlos aufspalten werde in eine, galerieförmige Kunstfilmkultur und eine Art Amusement-Park-Ästhetik inklusive IMAX und anderen spektakulären Formen. Man kann sicher sagen, dass das Kino dazwischen, das Genrekino und das unspektakuläre

Erzählen, mittlerweile in hohem Maß vom Fernsehen übernommen worden sind. Herr Graf ist ja das beste Beispiel für diese Art Kino. Ein Filmmuseum kann demgegenüber die historische Erfahrung des ganzen, nicht aufgeteilten Kinos stark machen – zumindest dann, wenn es sich so versteht wie jenes in Wien. Also nicht als traditioneller Ausstellungsort, der in Vitrinen-Form Objekte und Paraphernalia der Filmgeschichte versammelt, sondern als ein Ort, an dem das Aufführen der Filme selbst den zentralen Museumsakt darstellt. Und wo der diesbezügliche Raum, der Raum Kino, als der zentrale Museumsraum begriffen wird. Man kann natürlich traurig sein, dass das, was früher „normal“ war, heute „Museum“ heißt. Aber dieser Vorgang ist bzw. war in den anderen Disziplinen nicht viel anders. Man fängt zum Beispiel erst jetzt, im Übergang zum digitalen Kino, langsam an, ein Bewusstsein für die „Materialkunde“ des Mediums Film zu entwickeln. Gerade in unserem Kontext hier, an der Schnittstelle von Kino und Kunst, erkennt man, dass viele Dinge, die in der Kunstgeschichte oder in einem kultivierten Kunst-Bewusstsein vorausgesetzt werden, für den Film und seine Geschichte noch zu erarbeiten sind. Es gibt praktisch kein filmwissenschaftliches Uni-Institut auf der Welt, das ordentlich Materialkunde betreibt; das überlässt man offenbar den Filmmuseen. Es ist jedenfalls meine Erfahrung, dass man, wenn man mit einem gewissen Ernst und einer gewissen Konsequenz arbeitet, all die Dinge, die beispielsweise Lars vermisst und die dem normalen Kino angeblich abhanden gekommen sind, doch relativ leicht wieder herstellen kann, jeden Abend aufs Neue – wenn man im Museum gerade das Normale des Films respektiert.

HPS: Trotzdem landen wir beim Konzept des Museums. Sie sind Leiter eines Filmmuseums, und nicht eines Kinos. Und Lars Henrik Gass beschreibt, wie vor allem der künstlerische Film mehr und mehr eine Art Migration in einen anderen Bereich vollzieht, nämlich den musealen Bereich.

AH: Das würde ich zu 100% bestreiten.

HPS: Warum?

AH: Ich muss vorausschicken, dass ich Lars' Buch sehr schätze und auch die Freude hatte, es vor der Veröffentlichung in einem früheren Stadium zu lesen. Ich teile etwa 87% dessen, was er konstatiert. Aber in manchen Punkten sprechen trockene Fakten gegen seine Diagnose. Es gibt keinerlei Hinweis darauf, dass das Kino weniger besucht wird; global betrachtet steigen die Zuschauerzahlen sogar an. Natürlich kenne ich dieses gewisse Unwohlsein sehr gut: dass sich ein bestimmter Typus von Programmkino, Alternativkino, kommunalem Kino in Westeuropa heute anders anfühlt als vielleicht vor zwanzig, dreißig Jahren. Dieser Sektor muss feststellen, dass sich die Altersstruktur der Besucher stark verändert, dass nur eine bestimmte Generation, die mit dieser Form der Wahrnehmung und Film-Auseinandersetzung aufgewachsen ist, dem „programmatischen“ Kino-Raum und Kinobegriff treu bleibt. Aber die nachfolgenden Generationen erarbeiten sich eben andere Formen der Wahrnehmung und Auseinandersetzung. Insgesamt ist jedenfalls kein quantitativer Niedergang des Kinobesuchs festzustellen. Und eine künstlerische Krise kann ich auch nicht wirklich wahrnehmen, wenn ich mir ansehe, was im gehobenen Erzählkino des letzten Jahres neu herauskam

– von Michael Hanekes Film „Liebe“ über Leos Carax’ „Holy Motors“ oder „Tabu“ von Miguel Gomes bis zu Paul Thomas Andersons „The Master“, um nur vier Beispiele zu nennen.

HPS: Aber die Besucherzahlen dieser Filme sind doch erschreckend schwach im Verhältnis zu den Blockbustern.

AH: Diese Arten von Film hatten immer schon viel geringere Zuschauerzahlen, und sie sind ja auch Kino. Das ist ja nicht Nicht-Kino.

LHG: Da fühle ich mich falsch fraktioniert von dir, lieber Alex. Ich benutze bestimmtes Zahlenmaterial, etwa von der Filmförderungsanstalt, also ganz biederes statistisches Zahlenmaterial, das etwa den Kinobesuch in Deutschland aufzeigt und beweist, wie der selbst in den letzten 10 Jahren noch weiter nach unten gegangen ist, vom Vergleich mit den fünfziger Jahren ganz zu schweigen. Gleichzeitig werden immer weniger Säle bespielt mit den immer gleichen Filmen. Das ist ganz objektiv die heutige Entwicklung. Interessanterweise gibt es aber jährlich immer mehr Filme, und man fragt sich: Wer finanziert die? Und wer soll die anschauen, wer sie zeigen? Aber das ist alles überhaupt nicht mein Thema. Mein Thema sind die Formatierungen, die die Wahrnehmung von Film bedingen, und die haben sich grundlegend verändert. Wenn ich in eine Ausstellung gehe, in ein Museum, in eine Galerie, aber auch, wenn ich eine DVD anschau oder Filme auf meinem iPad, was passiert da? Was bedeutet es, wenn heute die ökonomische Auswertung des Films mehrheitlich außerhalb des Kinos stattfindet? Welche Konsequenzen hat das für die Ästhetik der Filme und auch für ihre Wahrnehmungsform?

HPS: Zurück zur Idee einer Migration des künstlerischen Kinos: Die zeitgenössische Kunst will immer noch als ein Ideenlaboratorium betrachtet werden, was sie meiner Ansicht nach nicht mehr unbedingt ist; als ein unsere Gesellschaft kritisch begleitendes Ideenlaboratorium, was die Kunst, mit der ich in den siebziger Jahren aufgewachsen bin, sicher auch war, ebenso wie das Kino der siebziger Jahre. Die documenta von Okwui Enwezor versuchte 2002, eine große Anzahl Filme bildender Künstler in den Ausstellungsraum zu integrieren. Bei der documenta 12 haben Sie als Filmkurator die Filme wieder geographisch aus dem Ausstellungsraum herausgenommen und im Gloria-Kino programmiert. Warum?

AH: Es war ein Vorschlag, den die beiden Kuratoren der documenta, Roger M. Buergel und Ruth Noack, damals sehr gern und sehr enthusiastisch aufgriffen, weil sie meine Grundsicht auf diese Problematik unbedingt teilen. Das hat sehr viel mit unserem heutigen Thema zu tun, dass das, ich nenne es mal „das Filmische“, seit Anfang der Nuller Jahre zu einer dominanten Kraft im Ausstellungsbetrieb geworden war. Ergebnis war ein historisch sehr kurzatmiges und verzerrtes Bild dessen, was „Filmisches“ eigentlich sein kann. Also in dem Sinn, wie Lars es meint: was historisch die Kraft dieser verschiedenen Ausdrucksweisen des Films, dieser Begrifflichkeiten, dieser Denkweisen, war – z.B. das Denken des Avantgardefilms, Essayfilms, Dokumentarfilms... Ich fand und finde, dass all das im Ausstellungsbetrieb der Gegenwartskunst nicht zum Ausdruck kommt. Neben vielem

anderen ist der Faktor Zeit dabei von entscheidender Bedeutung. Sie haben Bertolucci zitiert mit seinem Begriff der subjektiven Zeit. Es gibt beim Film aber auch die objektive Zeit, und die gehört zu den extrem stabilen Vereinbarungen, denen wir unterliegen, wenn wir ins Kino gehen, wenn wir beschließen, die Zeit des Films mit ihm zu teilen. Dieser Beschluss, diese Vereinbarung ist im Ausstellungsbetrieb gänzlich außer Kraft gesetzt, angesichts der vielbeschworenen „Freiheit des Zuschauers“ gegenüber dem ablaufenden Film, etwa die Freiheit, rein- und rauszugehen oder ihn stückweise anzuschauen. Wie in der Shopping-Mall oder in der U-Bahn-Station, wo wir ja auch vielen Bewegtbildstücken begegnen. Auf Kunstbiennalen oder in der Galerie ist das nicht viel anders. Die bestimmte Dauer, die eine Kinoprojektion währt, übt hingegen eine Art Zwang aus – unter Führungszeichen. Natürlich kann der Zuschauer auch im Kino jederzeit aufstehen und rausgehen, aber aus verschiedenen Gründen tut er das nicht oder kaum. Deshalb haben wir das Gloria-Kino in Kassel zu einem Ausstellungsort der documenta erklärt, und an jedem Abend lief ein Programm. Insgesamt waren es 50 Programme, jedes lief zweimal. An jedem Abend dieser hundert Tage war jener Typus von Ausstellung, der der Kinematographie eigen ist, nämlich die Projektion, Teil der documenta. Die Zeit ist ein unendlich wichtigerer Faktor bei der Kunstform Film als bei skulpturalen, installativen, malerischen, fotografischen Ausdrucksformen, deshalb schien uns der Ort des Kinos absolut notwendig.

HPS: Aber war es nicht auch schon bei der documenta 11 von Enwezor so, dass die Kuratoren sich der Herausforderung angemessener Präsentation bewusst waren und alle Ausstellungsformen von Film ausprobierten, auch zahlreiche Blackboxes? Künstler wie Steve McQueen, Eija-Liisa Ahtila oder Isaac Julien beharrten darauf, dass ihre Filme in einer Art von Black Box im Ausstellungsraum liefen. Steve McQueen bestand sogar auf festen Anfangszeiten. Der Kunstbetrieb war sich schon damals der Problematik bewusst, dass das Verhältnis des Betrachters zur Zeit im Kino ein ganz anderes als im Ausstellungsraum ist.

AH: Aber Sie erwähnen genau das eine Beispiel, nämlich die Arbeit von Steve McQueen, bei der es jede halbe Stunde Einlass gab und dazwischen nicht. Steve McQueen war der einzige, der sich in dieser Totalität auf das kinematographische Dispositiv bezogen hat. Blackbox ist gut und schön, aber zumeist sind diese Blackboxes in einer bestimmten Konstellation entlang eines Weges für den Flaneur angeordnet, eine Sequenz von Teilräumen. Wenn ich jetzt von „Versenkung“ spreche, dann schwingt da etwas Esoterisch-Komisches mit, das ich nicht haben will. Aber es geht mir darum, ein ernsthaftes Vis-a-Vis herzustellen zwischen dem Werk und mir als Betrachter, der eben nicht Flaneur ist, sondern der die Zeit, die das Werk in Anspruch nimmt, respektieren will. Der dem Werk gewissermaßen auf Augen- und Ohrenhöhe und nicht nur en passant begegnen können will. Für dieses Verhältnis gab und gibt es nur wenige Raumtypen oder kuratorisch-inszenatorische Formen. Auch wenn natürlich in den fünfzehn, zwanzig Jahren, in denen ich diese

Problematik verfolge, schon eine Debatte und eine gewisse Zuspitzung und Klärung bei allen Beteiligten stattgefunden hat.

HPS: Herr Graf, Lars erklärt in seinem Buch, dass seiner Ansicht nach das Kino auch deshalb das Museum sucht, weil es dem finanziellen Zugriff der Industrie entzogen werden muss. Ist der finanzielle Druck ein anderer heute als in den achtziger Jahren? Kann der Kunstbetrieb dem Kino helfen, diesem Zugriff zu entgehen?

DG: Nein, ich glaube nicht. Aber es ist gut, dass Sie nach dem Verhältnis des Kinos zum Industriellen fragen, denn letzten Endes ist es ja eine Industrie, und sehr lange Zeit war es eine sehr gut gehende Industrie. Ich finde, dass man keinen einzigen Film aus der Filmgeschichte ohne seinen industriellen Zusammenhang beurteilen kann. Jeder Film, der gemacht wird, ist eine Antwort oder ein Kommentar unmittelbar zu dem, was in dem entsprechenden Moment in der Filmgeschichte, aber auch in der Filmwirtschaft los ist. Und sicher ist es so, dass sich das Kino seit den achtziger Jahren neben seiner technischen Entwicklung im marktwirtschaftlichen Sinn auf eine ganz fatale Weise in Marktsegmente aufgeteilt hat. Den Begriff des „Arthouse-Films“ gibt es beispielsweise erst ab Ende der Achtziger oder so. Ein schrecklicher Begriff, weil er sozusagen versucht, die Spreu vom Weizen zu trennen. Selbst ein Film von Spielberg kann zum Denken anregen, es gibt schlechte, aber auch sehr gute Spielbergs, wie es auch sehr schlechte Künstlerfilme gibt. Das Problem ist die Segmentierung, die Marktregulierung durch Aufteilung in Schubladen mit Aufschriften. Das, glaube ich, hat einen irrsinnigen Einfluss auf die Fil-

me und die Filmemacher gehabt, weil sich jeder Student, der seinen ersten Film macht, inzwischen ganz einfach fragt, in welcher Schublade bin ich oder wo will ich hin. Das, glaube ich, hat ganz entscheidende und katastrophale Auswirkungen auf die Filme der letzten zwanzig Jahre.

HPS: Es findet eine Art Formatierung nach Marktgesichtspunkten statt.

DG: Es gab in den Siebzigern den politischen Begriff der „Schere im Kopf“, die schon tätig wird, bevor man sich an den Schneidetisch setzt. Und diese Schere im Kopf ist bei der nächsten Generation von Regisseuren nach mir, also ab den Siebziger-Jahrgängen, keine politische mehr, sondern eine, die immer auf die eigene marktwirtschaftliche Position aus ist. Und dazu gehört auch der Kunstfilm oder Künstlerfilm, auch er ist eine Position.

LHG: Darf ich da mal einhaken, weil ich diesen Punkt sehr spannend finde? Denn ich bin zum Beispiel mit Blick auf Dominik Grafs Filme überhaupt nicht mit der Frage konfrontiert: „Spreche ich jetzt über Kunst oder Film?“ Ihr habt jetzt sehr lange über die Entscheidung gesprochen, die Filme der documenta 12 im Kino zu zeigen. Aber ich finde, viel wichtiger war die Entscheidung, alles nebeneinander zu zeigen: Ein Film, der aus der institutionellen Logik „Kunstmarkt“ kommt und dort ausgewertet wird, lief neben Filmen, die historisch einer ganz anderen Logik angehören. Das fand ich viel wichtiger als die Wahl des Ortes Kino. Und das schließt ein bisschen an das an, was Sie gerade sagen, Herr Graf; damit bin ich natürlich als Festivalmacher fortwährend beschäftigt, dass ich mich in unterschiedlichen institutio-

nellen Logiken befinde. Der Kunstmarkt arbeitet ja über Verknappung; das heißt, ich muss im Grunde künstlich etwas verknappten, damit es eine gewisse Wertschöpfung erfährt in der Folge. Im Film ist es ja genau umgekehrt: Ich muss etwas möglichst oft zeigen und in hoher Auflage auf den Markt werfen, damit es eine Amortisierung erfährt. Da befinde ich mich in einer komplett anderen institutionellen Logik. Auch ich erlebe, dass Leute heute immer früher für sich die Entscheidung für eine Schublade treffen. Und ich bin manchmal völlig konsterniert, wenn man mir dann sagt: „Das ist ja Kunst.“ Und dann merke ich, dass daran völlig andere Kriterien angelegt werden und bin entsetzt, was unter dem Vorzeichen der Kunst im Film auf einmal möglich sein soll und was meinen handwerklichen Maßstäben in keiner Form genüge tut. Ich denke, darüber muss man auch reden.

HPS: Aber warum sollte das dann bei den Filmen von bildenden Künstlern anders sein als bei Gemälden oder Skulpturen? Dass Überproduktion da ist und es gute und schlechte Werke gibt, das ist doch – leider – etwas völlig Normales. Was mir wichtig erscheint in diesem Zusammenhang ist eher, dass es andere Mechanismen gibt. Zum Beispiel die von dir angesprochene Verknappung auf dem Kunstmarkt. Es gibt andere Strategien, wie finanziert wird oder wie man mit dem Zuschauer umgeht. Deshalb noch einmal meine Frage, nachdem ich gerade über tausend Filme von bildenden Künstlern angeschaut habe, die sich beworben haben für den Internationalen Wettbewerb, ob die bildende Kunst nicht eine Möglichkeit ist, anders zu agieren mit Film, als das heute noch im Kinofilm und auch im Fernsehen möglich ist. Ob

es da nicht eine größere Freiheit gibt. Ist die Kunst nicht heute eine Chance für filmische Formen, die sonst wegen des kommerziellen Drucks nicht mehr möglich sind?

LHG: Ja sicher, das ist sie. Aber es gibt eben auch viel Schlechtes unter dem Aufkleber ‚Kunst‘.

HPS: Warum zeigt ihr dann in Oberhausen immer mehr Filme von bildenden Künstlern?

LHG: Jetzt sind wir an einem entscheidenden Punkt, denn da haben wir alle etwas verschlafen: Das System Film hat es nicht geschafft, seine künstlerischen Kräfte zu binden, institutionell gesehen, und ihnen somit auch eine ökonomische Perspektive zu bieten, außer sie arbeiten in Nischen, etwa wie Dominik Graf oder Klaus Lemke, der ein ganz spezielles System der Finanzierung seiner Filme hat. Die meisten anderen haben entweder resigniert, sind tot oder im Kunstbetrieb. Und da gibt es eine ganze Reihe von Leuten, namhafte Leute auch, Harun Farocki oder Robert Breer zum Beispiel, die heute ganz klar dem Kunstbetrieb hinzugeordnet werden, als hätten sie nie etwas anderes gemacht. Da könnte ich eine Reihe von Biographien nennen. Ich finde die Entwicklung grundsätzlich sehr positiv, merke aber als Festivalmacher, dass vieles oder sogar das meiste, was derzeit interessant ist, in der einen oder anderen Weise mit dem Kunstbetrieb zu tun hat. Da komme ich nicht drumherum. Und das stellt uns natürlich als Festivalhochgradig in Frage, denn auf einmal stellen wir die Peripherie des künstlerischen Films dar und können froh sein, wenn wir von den Galerien die Filme bekommen, denn viele Künstler wollen überhaupt nicht mehr, dass ih-

re Werke auf Festivals laufen, das könnte ja den Wert des Kunstwerks schmälern.

Zuschauerin: Ich bin wirklich ein bisschen irritiert, weil ich nicht weiß, ob ich gerade in einer soziologischen Diskussion bin oder ob das Kino nun stirbt oder nicht. Ich würde gerne noch etwas hören über die angekündigte Frage, ob das Kunstmuseum das Kino der Zukunft sei.

HPS: Eine klare Bitte. Gibt es im Ausstellungsbetrieb der Gegenwartskunst eine Chance für Filme und neue filmische Ausdrucksformen, die im kommerziellen Kinobetrieb nicht mehr möglich sind? Darum geht es; zugespitzt: um das Kino der Zukunft.

AH: Es gibt seit etwa zwei Dekaden im Kunstbetrieb, also im Museum und auf Biennalen, einen neuen Ort, an dem ein experimentelles Arbeiten mit Filmischem betrachtet werden kann. Das ist ein Ort, den es vorher nur selten gab. In den sechziger, siebziger Jahren kam es zwar durchaus vor, dass Filmautoren wie Paul Sharits oder Ernie Gehr auch im Galeriekontext gezeigt wurden – und „Rose Hobart“ von Joseph Cornell ist schon Ende der Dreißiger in einer Kunstgalerie in New York uraufgeführt worden, nicht in einem Kino. Aber so massiv und deutlich gibt es diesen Ort erst seit zwanzig Jahren. Wenn man Produktionsmöglichkeiten und eine gewisse ökonomische Stabilität im Dasein als Künstler in den Blick nimmt, dann ist das ein relevanter neuer Sektor, der jenen, die bereit sind, in der Formatierung „Kunst“ zu arbeiten, Möglichkeiten gibt, die sie vorher nicht hatten. Aber warum sollte man angesichts dieses Umstands hundert Jahre experimenteller, avantgardistischer Filmproduk-

tion ausblenden, die ihren Zielort im Kino fand und findet – und die zumindest so „kunstvoll“ war und ist wie das „Filmische“ in den Räumen und aus der Hand zeitgenössischer bildender Künstler?

Zuschauerin: Mich würde darüber hinaus interessieren: Warum sind bildende Künstler so anerkannt als Filmemacher? Wenn Sie sagen, dass das Kino ins Museum abwandert, dann scheinen doch bildende Künstler mit dem Film etwas anzustellen, was auf ein Bedürfnis stößt. Ich habe mich mit dieser Frage vorher nie beschäftigt, aber es muss doch einen Grund geben, dass das Kino ins Museum wandert.

DG: Aus meiner Sicht als Macher werden bestimmte Filme gar nicht mehr fürs Kino gemacht, sondern direkt fürs Museum. Denen ist, aus meiner Sicht, immer eine gewisse Reinheit dessen, was sie machen wollen und wie sie es machen wollen, oder, anders gesagt, ein gewisser durchdringender und auch einheitlicher Formalismus eigen. Vielleicht hatte der italienische Produzent ja doch Recht, der irgendwann in den Fünfzigern schon zu Michelangelo Antonioni gesagt haben soll: „Sie sind großartig, aber wir müssen Sie vernichten.“ Weil diese Art des sozusagen unreinen Kinos, das vorher existierte und was heute immer noch existiert, das kommerziell sein will und künstlerisch zugleich, brutal und sensibel, das erzählen will und gleichzeitig die Erzählung in avantgardistischen Momenten wieder auflösen will, weil das immer weniger wird. Auf den Punkt gebracht: Kino war in gewissem Sinn immer schmutzig, anarchisch und durcheinander. Das Museum ist sauber. Das ist meine Erklärung.

HPS: Und ich möchte abschließend doch noch so etwas wie ein Statement wagen. Wir wollen bei KINO DER KUNST Formen von Narration zeigen, Filme bildender Künstler, die sich mit Narration auseinandersetzen, und die Filme, die ich gesichtet habe, sind grundsätzlich verschieden von dem, was man heute im Kino sieht. Anders ist, wie Künstler an den Begriff der Narration rangehen, wie sie versuchen, zu dekonstruieren und nicht zu konstruieren, wie sie sich der Emotionalität verweigern, die im Kino immer noch unerlässlich scheint. Selbst ein wunderbarer und rarer Kinofilm wie der anfangs zitierte „Tabu“ funktioniert letztendlich über eine sehr emotionale Ebene. Das mag gut und berechtigt sein, aber in der bildenden Kunst ist das anders. Die emotionale Ebene spielt eine viel kleinere Rolle. Und ich glaube weiter, was ich da in der kurzen Ankündigung der Podiumsdiskussion in den Raum stelle, dass daran etwas sehr wichtig ist. Wichtig ist nicht, dass heute bildende Künstler mit ihren Filmen ins Kino kommen und dort erfolgreich sind, sondern dass diese Dekonstruktion von Narration, der Versuch, Geschichten anders zu erzählen als konventionell formatiert für den kommerziellen Betrieb, dass das heute im Kunst- und Ausstellungsbetrieb eher möglich ist als in irgendeinem anderen Bereich, den ich kenne.





PANEL DISCUSSION, JANUARY 15, 2013

ARE MUSEUMS THE CINEMAS OF THE FUTURE?

Lars Henrik Gass, Dominik Graf and Alexander Horwath, moderated by Heinz Peter Schwerfel

Heinz Peter Schwerfel: KINO DER KUNST is an event that presents films of visual artists. Its aim is to question the current relationship between cinema and contemporary art – without necessarily answering these questions. The first question that you are probably asking yourselves, or that you will ask us, is: “What does art want from cinema, and what can cinema give art?” Has cinema perhaps found a home in the art world, that is, in the art museum? Lars Henrik Gass, Director of the International Short Film Festival Oberhausen, has presented a beautiful little volume in which he explains how the cinema has lost sight of film. The cinema as a place – but also cinema as a form of perception; a type of mental space. What do you mean by this?

Lars Henrik Gass: This afternoon I was sitting with Klaus Lemke, who said, “Not even normal people go see a film any more at 7 p.m.” That something like what we are doing now can take place here – a panel discussion in front of an unexpectedly large audience: This is a social agreement that works only to a very limited extent for the cinema. But there is something I find even more important: Not only are cinemas as places disappearing, but cinema is also disappearing from the film. This is the central thesis of my book: For me, cinema was always a very specific cultural technique that

differentiated itself from all other arts in that it compels viewers to perceive it. In my book, I try to show the positive aspects of this: the compulsion to perceive something that opens up a mental space.

HPS: Cinema as a mental space for the viewer to perceive something... I want to delve deeper into this. For you, it seems that this mental space also used to be a collective space for perception; it's not only about the viewer experiencing a certain type of reality or fiction in the cinema, but about experiencing reality and fiction together. It was Bertolucci who said that the cinema provides a special form of time, a very subjective time: dreamtime. This is not objective time, but a subjective, internalised time that is different for each and every person. Why do you say that today's films have lost this concept of cinema?

LHG: There are two different aspects. Theatre and opera, the two classical bourgeois art forms, are based primarily on collective experience. This is different in the cinema, because in the cinema, I don't care about my neighbour at all as long as he doesn't bother me. The collective aspect of the cinema exists in the sense of a social agreement. Particularly in the seventies, this is just what critical theorists accused the cinema of: that it was an ideological apparatus in and of itself and thus, an expression of the capitalist system. I believe, however, that the interesting thing about the cinema is that capitalism has spawned an anarchistic atavism, a specific cultural technique that was unique and that existed for approximately one hundred years and that is now dying out: a mental space, as you just said; a space where I am compelled to perceive while being simultaneously deposited in time.

HPS: A mental and simultaneously social space; a semi-public space. The individual is in public yet remains alone.

LHG: The opposite of cinema is when I press the pause-button and go to the refrigerator to get a beer. And that has consequences: The smaller the projection surface is, the more the aesthetics of the image change. Huge wide-open spaces as in films by John Ford can no longer work. In my book I try to demonstrate this process based on films by Steven Spielberg, who introduced innovative camera positions into the cinema and thus changed our forms of perception as well. In “Jurassic Park” he addresses the issue that more is earned on films outside the cinema than in the cinema itself.

HPS: Dominik Graf, let's get back to the subject of cinema as a mental space. You are a director who works in film and in television. Is there a difference in your relationship to the viewer depending on whether you produce something for film or TV?

Dominik Graf: Not really, because I ultimately belong to the generation that grew up both with television and cinema. I have probably watched sixty percent of historic films on television. This was still possible at the end of the seventies and eighties because works by various directors such as Ozu Yasujiro were broadcast on television in concentrated series. When I first became conscious of how passionate I was about film, television and film were practically blood brothers. Television tried to serve the cinema; it saw itself as a kind of projection surface that could be used to understand cinema differently. At the same time, I found it incredibly soothing to be able to go to the cinema, to feel this public space

around me but to be able to simultaneously say that I didn't care about my neighbour. Film critic Michael Althen once told me that when he went to see films, he often fell asleep early on in them, but that he considered this to be sort of a vote of confidence in the film. This is something that television cannot effectively afford.

HPS: Alexander Horwath, cinema as a special kind of perception is disappearing. What can you as the director of a film museum do to prevent this?

Alexander Horwath: I can try to create this space anew every single evening and do my best to keep it as electric and alive as possible using every form that the medium contains, including the contemporary. This is especially important for contradicting the thesis that developed in the eighties with the rise of the Spielberg films: that the future of the cinema was going to be a complete split into a "gallery-like" art-film culture on the one hand and a type of amusement park aesthetics including IMAX and such spectacular forms on the other. It can certainly be said that cinema since then, including genre cinema and unspectacular storytelling, have been taken over to a great degree by television. Dominik Graf is the best example of this type of cinema, of course. In contrast, a film museum can strengthen the historical experience of a holistic cinema with no split – at least when it sees itself as the one in Vienna. This means not as a traditional exhibition space that collects objects and paraphernalia from film history and puts them in vitrines, but as a place whose central function is to present films. And where the space – the actual film theatre itself – is understood as the central museum space. One can of course be sad that something which used to be "normal"

is now called a "museum". But this process is or was not much different in other fields. Now that we are undergoing a transition to digital cinema, we are only just starting to develop a consciousness for the "materials" involved in the medium of film. Particularly in our context – the interface between cinema and art – one realises that many things which are accepted as facts in art history or in a cultivated consciousness of art still need to be developed in relation to film and its history. There is practically no university film studies institute in the world that properly deals with materials; they apparently leave this to museums. It is my experience, however, that when one works on something seriously and consistently, that everything that is missing for Lars and that has supposedly become lost in normal cinemas can be recreated again fairly easily, night after night in a museum – when one respects in particular the normality of film.

HPS: Despite this, we land at the concept of the museum. You are the head of a film museum, not a cinema. And Lars Henrik Gass describes how art films above all are slowly but surely migrating to another area: the museum.

AH: I would completely deny this.

HPS: Why?

AH: Let me first mention that I like Lars' book very much and had the pleasure of reading it at an early stage, prior to publication. I agree with 87% of what he says. But in some points, dry facts speak against his diagnosis. There are no indications that people are going to the cinema less; from a global perspective, the numbers of viewers are actually increasing. Of course, I am well aware of the qualms

that exist: that a certain type of art-house cinema, alternative film or urban cinema in Western Europe has a different feel today than it did some twenty or thirty years ago. This sector is also seeing great changes in the age structure of cinema-goers. Only a certain generation that grew up with this type of perception and critical examination of film is remaining true to the "programmatic" cinema space and definition of cinema. But following generations will develop their own forms of perception and critical examination. Altogether, no quantitatively negative decline regarding cinema attendance can be seen. Neither can I see an artistic crisis when I look at the high-class narrative cinema of recent years – from Michael Haneke's film "Amour" to Leos Carax's "Holy Motors" to Miguel Gomes's "Tabu" or Paul Thomas Anderson's "The Master", to name only four examples.

HPS: But the viewer numbers for these films are shockingly low compared to the numbers for blockbusters.

AH: Such films have always had small audiences, and they are also cinema. They are not "not-cinema".

LHG: This makes me feel falsely understood by you, dear Alex. I use certain facts and figures, such as from the German Federal Film Board, which are actually quite simple. For example, figures on cinema attendance in Germany which prove that attendance has dropped even more during the last ten years – not to mention a comparison with the fifties. At the same time, there are fewer cinemas; and the houses that do exist always play the same films. This is the objective truth about how things are developing today. Interestingly enough, more and more films come

out each year and one wonders who is financing them. Who is supposed to be watching them? Who is supposed to show them? But none of this is my topic. My subject is the formats that condition our perception of film, and these have fundamentally changed. When I go to an exhibit, to a museum or to a gallery – or even when I watch a DVD or film on my iPad, what is happening? What does it mean when the economic exploitation of a film takes place mostly outside of the cinema? What consequences does this have for the aesthetics of films as well as for their forms of perception?

HPS: Let's return to the idea of a migration of artistic cinema. Contemporary art still wants to be considered as a laboratory for ideas, which it no longer necessarily is, in my opinion – as a laboratory for ideas that exists to criticise society. The art of the seventies, which I grew up with, certainly did this, just like the cinema of the seventies. The 2002 documenta, with Okwui Enwezor as artistic director, tried to integrate a large number of films by visual artists into the exhibition rooms. At the documenta 12, you as film curator removed the films from the exhibition rooms and relocated them to the Gloria Cinema. Why?

AH: It was a suggestion that the two curators of the documenta, Roger M. Buerger and Ruth Noack gladly and enthusiastically accepted because they absolutely shared my basic view of these issues. This has a lot to do with our topic today: that what I call "the cinematic" had become a dominant force in art exhibitions starting with the new millennium. The result was a historically only very short-winded and distorted image of what "the cinematic" can actually be. I mean

in the same sense that Lars is talking about: what the power of these various modes of cinematic expression had always been historically, these concepts, this type of thinking – for example the ideas behind avant-garde film, essay film, documentary film... I found and still find that all of this is not expressed in contemporary art exhibitions. The factor of time, among many others, is of crucial importance here. You quoted Bertolucci and his idea of subjective time. The fact of objective time also exists in regard to film, and this belongs to the extremely stable agreements that we are subject to when we watch a film; when we decide to share the film's time. This decision, this agreement is suspended entirely in exhibitions, which posit the vaunted "freedom of the audience" in regard to a running film, i.e. that viewers can go in and out of the theatre at will or watch the film piecemeal. This is just like in shopping malls or the underground, where we also see so many moving pictures. And it is not much different at art biennials or in galleries. The specific length of time that a film at the cinema lasts, on the other hand, exercises a certain type of "coercion". Of course, the viewer can get up at any point and walk out, but for various reasons, he doesn't do this, or at least hardly ever. This is why we declared the Gloria Cinema in Kassel to be an exhibition space during the documenta and ran one program every evening. There were a total of 50 programs and each one ran twice. On every evening of these 100 days, the type of exhibition that is unique to cinematography, namely projection, was part of the documenta. Time is a much more important factor in art films than in regard to sculptures, installations, paintings or photographs – which is why the cinema as a place seemed absolutely necessary to us.

HPS: But weren't the curators in Enwezor's documenta 11 also completely aware of the challenges of adequately presenting film and didn't they try out all types of exhibition forms, including numerous black boxes? Artists like Steve McQueen, Eija-Liisa Ahtila or Isaac Julien insisted that their films run in a kind of black box in the exhibition rooms. Steve McQueen even demanded specific show times. The art world was already conscious of the problem that the relationship of the viewer to time is completely different in the exhibition room than in the cinema.

AH: But you mention precisely the one example, specifically, the work from Steve McQueen, where people could enter only every half-hour – not during the showing. Steve McQueen was the only artist who referred to the cinematographic device with this totality. A black box is well and good, but black boxes are usually arranged in a certain constellation along a pathway designed for the flaneur; a sequence of partial spaces. When I talk about "immersion", it carries a touch of the esoteric or strange to it that I don't mean. But it is important for me to create a serious connection between the work and myself as a viewer, not simply as a flaneur, but as someone who respects the time that the work requires. As someone who desires to encounter the work as an equal – at both "eye-level" and "ear-level", so to speak – not just as a passerby. For this relationship, only very few types of spaces or curatorial forms have ever existed – or exist today. Even if there has certainly been debate and a certain intensification and clarification of the discussion among all participants during the fifteen or twenty years I have followed this problem.

HPS: Mr. Graf, Lars explains in his book that he thinks that the cinema is also looking towards the museum because it must be taken away from the financial grasp of the industry. Is financial pressure different than it was in the eighties? Can the art world help cinema to evade this grasp?

DG: No, I don't think so. But it is good that you ask about the relationship between cinema and the industry, because in the end, it is an industry that ran very well. I don't think you can judge a single film in the entire history of film without looking at its industrial context. Every film made is an immediate response to or commentary on what is momentarily happening in film history – as well as in the film industry. And it is certainly true that since the eighties, cinema – in addition to its technological development in terms of the marketplace – has fatally split into market segments. The term “art-house film”, for example, has existed since the end of the eighties or so. It's a terrible term because it tries to separate the wheat from the chaff, so to speak. Even a film by Spielberg can stimulate you to think; there are bad Spielberg films, but also very good ones as well – just like there are also bad art films. The problem is the segmentation; the market regulation that happens when films are put in boxes with labels on them. This has had a major influence on films and filmmakers, because every student who makes his first film now asks himself: “What box am I in or where do I want to go?” I think this has had crucial and catastrophic effects on films of the last twenty years.

HPS: There is a type of formatting based on market viewpoints.

DG: In the seventies there was the political concept of “self-censorship”, which would already be at work before one went to the cutting table. And for the next generation of directors after me, i.e. those from the seventies and after, this self-censorship is no longer political but has to do with one's own market-based position. And the art film or artist film is also such a position.

LHG: May I jump in here, because I find this point very exciting? Because, for example, when it comes to Dominik Graf's films, I am not at all confronted with the question, “Am I talking about art or about film?” You all spoke at length about the decision to show the documenta 12 films in the cinema. But I find that it was much more important to show them alongside each other. A film that came from and was evaluated according to the institutional logic of the “art market” ran next to films that belonged historically to a completely different logic. I found this point much more important than choosing to show them in a cinema. And this is related to an extent to what you just said, Mr. Graf. Something that always occupies me as a festival organizer is that I find myself in different institutional logics. The art market, of course, works according to the principle of scarcity; i.e. that I have to create an artificial shortage of something in order to create a certain amount of value. In film, it's just the other way around: I have to show as much as possible and get a lot onto the market so that the film pays for itself. The institutional logic is completely different. But I also experience the fact that people today are making the decision for a labeled box earlier and earlier. And I am sometimes completely consternated when someone then says to me, “Well, that's art.” And

then I realize that completely other criteria are used and I am appalled about what is suddenly possible in film when one labels it as art and likewise appalled about something that doesn't at all meet my standards for the craft. I think this needs to be examined.

HPS: But why is this different when it comes to films by visual artists than when we talk about paintings or sculptures? That there is overproduction and that there are good and bad works is – unfortunately – completely normal. What seems more important to me in this context is that there are other mechanisms. For example, what you just said about scarcity on the art market. There are other strategies for getting financing or dealing with viewers. This is why I once again place my question – after having just viewed over a thousand films from visual artists who applied for this international competition – of whether the visual arts present possibilities for handling film in another manner than is typical for cinema and television films. Whether they may offer greater freedom. Isn't art today a chance for cinematic forms that would otherwise be impossible because of commercial pressure?

LHG: Certainly. But there is a lot of bad work that is labeled “art”.

HPS: But why are you showing more and more films by visual artists in Oberhausen?

LHG: We are now at a crucial point, because all of us have failed to spot the fact that film as a system has not managed to bundle its artistic powers, institutionally seen, and offer an economic perspective – except when it works in niches, as do Dominik Graf or Klaus Lemke, who has a very special financing system for his films.

Most others have either become resigned, are dead or are in the art world. And there are many people, really renowned ones as well, Harun Farocki or Robert Breer, for example, who are clearly considered to be part of the art world, as though they had never done anything else. I could name many others. Basically, I find this development very positive, but I notice as a festival organizer that much – possibly even most – of what is currently interesting is related to the art world in some way or another. I can't get around that. And that really places us as a festival in question because all at once, we are at the periphery of artistic film and can be happy when we get films from the galleries. Many artists no longer want their works to run in festivals, because that could detract from them as art.

Audience member: I am really a little irritated because I don't know whether I am listening to a sociological discussion or whether cinema is dying out or not. I would really like to hear something on the question that this discussion was supposed to be about: Is the art museum the cinema of the future?

HPS: A clear request. Does the contemporary art business hold chances for films and new cinematic forms of expression that are no longer possible in the commercial film business? To be precise, this is the point: the cinema of the future.

AH: The art world – i.e. museums and biennials – has provided new spaces for viewing experimental cinematic works for around two decades. Such spaces were only rarely found before. In the sixties and seventies, it was certainly the case that film authors like Paul Sharits or Ernie Gehr were also shown in the gallery context – and Joseph Cornell's “Rose Hobart” pre-

miered at the end of the thirties in a New York art gallery, not in a cinema. But only during the last twenty years has this type of space existed as massively and clearly as today. When you start including production opportunities and a certain economic stability in the artist's life in the whole picture, this is a relevant new sector that provides fresh options to everyone who is already working in the format of “art”. But in view of these circumstances, why should anyone ignore a hundred years of experimental, avant-garde film production that was and is shown in the cinema – and which was and is at least as “artistic” as the “cinematic” in the spaces and from the hands of contemporary visual artists?

Audience member: I would also be interested to hear why visual artists are so recognized as filmmakers. When you say that cinema is migrating to the museum, it seems that visual artists are doing something with film that is meeting a need. I have never thought about this before, but there must be a reason that the cinema is heading for the museum.

DG: In my opinion as a filmmaker, some specific films are no longer made for the cinema, but directly for the museum. I think that filmmakers who do this always want their works and their working methods to retain a certain purity, or in other words, a certain pervasive and uniform formalism. Maybe the Italian producer was right who supposedly said to Michelangelo Antonioni in the fifties, “You are great, but we must destroy you.” Because this art of the so-called impure cinema that existed before and that still exists today, that wants to be both commercial and artistic at the same time, both brutal and sensitive, that both wants to tell a story and simultaneously dissolve

the story into avant-garde moments, because this kind of cinema is becoming increasingly scarce. The heart of the matter is that film has always been grubby, anarchic and chaotic in a certain sense. The museum is clean. This is my explanation.

HPS: To conclude, I would like to dare something like a statement. At KINO DER KUNST, we want to show forms of narration; films of visual artists who confront the issue of narration. The films I viewed are fundamentally different from what one sees today in the cinema. What's different is how artists come to grips with the concept of narration, how they try to deconstruct and not to construct, how they refuse to show the kind of emotionality that still seems so essential in the cinema. Even a wonderful and rare film such as “Tabu”, which we mentioned earlier, ultimately functions on a very emotional level. That may be completely justified, but things in the visual arts are different. The emotional level plays a much smaller role. I continue to believe what I brought up in the short announcement for the panel discussion: that there is something very important about this. It is not important that contemporary visual artists come to the cinema with their films and achieve success there, but that their deconstructions of narration, their attempts to tell stories using formats that are different from those found in conventional commercial films – that this is more possible in the art and exhibition worlds than in any other type of commercial branch that I know of.



VON DER KUNST, ALTE GESCHICHTEN NEU ZU ERZÄHLEN

Narration ist in der modernen Kunst verpönt. Gefragt waren und sind, überspitzt gesagt, zeitkritische Haltung und formale Distanz, nonkonformistische Militanz und konzeptuelle Gefühlsarmut. So weit, so gut. Doch haben die Rückkehr der gegendständlichen Malerei in den späten siebziger Jahren, das Feuerwerk der Neuen Wilden in den Achtzigern, die Entdeckung der großformatigen Fotografie und das Aufblühen narrativer Medienkunst in den Neunzigern diesem asketischen Credo einen Schlag nach dem anderen versetzt. Der Todesstoß, wenn man es denn dramatisch mag, erfolgte 2002 auf der documenta 11 von Okwui Enwezor: Mehr als die Hälfte aller ausgestellten Arbeiten war zeitbasierte Medienkunst, und nicht wenig erzählte, dokumentarisch oder als Fiktion, Geschichten. Es folgten die Wellen von Installations-, Prozess-, und Performance-Kunst: Nach den Schriftstellern, Theaterautoren und Filmregisseuren sind auch die bildenden Künstler unter die Story-Teller gegangen.

Nun wissen wir aber aus den Oberstufen unserer gymnasialen Vergangenheit, dass es seit der Bibel nichts mehr zu erzählen gibt. Alles ist gesagt, alle Themen sind ausgeschöpft, die Protagonisten gecastet, jede Handlung vorhersehbar. Happy End gibt es nur im Märchen - und in Hollywood, der amerikanischen Wohlfühlindustrie. Selbst der Spannungsbogen der offensichtlich nie müde werdenden Krimi-Plage ist eine Sackgasse, da Gut und Böse schon seit biblischen Zeiten nicht mehr verhandelt werden dürfen. Auch die Temperaturskala der großen Gefühle Liebe und Hass, die Fronten zwischen Krieg und Frieden, selbst Tabus wie Inzest und Menschenopfer sind durch die Bibel vorgegeben. Alles ist gesagt. Siehe oben.

Doch die bildenden Künstler umschiffen solche die Erzählung lähmenden Untiefen dramaturgischer Vorhersehbarkeit, indem sie die Betonung nicht auf das Was, sondern das Wie legen. Schlichte Erzählstränge werden nicht konstruiert, sondern dekonstruiert, gekünstelte Spannung zerdehnt, angebliche

Wirklichkeit fragmentiert. Allzu eindeutige Gefühle werden auf Eis gelegt, die Kunst kommt ohne sie aus. Das Drama, wie wir es aus Literatur und Kino kennen, geprägt durch eine im 19. Jahrhundert eingeführte Konvention auf einen einzigen Protagonisten, eine einzige chronologische Logik, eine einzige Erzählperspektive, wird von den Künstlern auf die Müllhalde der kommerziellen Konvention geschüttet und dem sonntäglichen Tatort sowie den Bestsellerlisten überlassen. Die narrative Moral der Kunst besteht darin, keine Moral zu haben, keinen Respekt vor einer Erzählkunst, die längst formatiert und abgenutzt ist.

Wenn Eija-Liisa Ahtila die seit dem Neuen Testament in unzähligen Gemälden beschriebene Verkündigung erzählt, tut sie dies gegen den Strich, mit Darstellerinnen aus einem finnischen Zentrum misshandelter Frauen. Javier Téllez rekonstruiert das Drama um die Eroberung Mexikos mit Insassen einer psychiatrischen Klinik. Und wenn Dionis Escorsa von den Traumata des Balkan-Krieges erzählt, betreibt er Feldforschung in Ellipsen und lässt just jene Betroffenheitssyndrome massenmedialer Einfalts-Psychologie beiseite, auf die der Zuschauer am ungeduldigsten wartet.

Nicht was, sondern wie erzählt wird, ist Thema der Kunst: Wie erzählt man eine Geschichte ohne die dramaturgischen Kniffe der Film- und Fernsehindustrie, deren serielle Tricks die Synapsen klappern und die Tränen kullern lassen? Die filmische Sprache der uns vertrauten Erzähler wird seziert, mal mit Hochachtung, wie bei Matthias Müller und Christoph Girardet, mal als Paradoxon, wie beim Universalschauspieler Bjørn Melhus. Lakonische Alltagspoesie ist einem Guido van der Werve wichtiger als heroisches Athletentum – obwohl der Holländer genau das ist: ein einsamer Athlet, der sich selbst zurücknimmt zum Nutzen des Werkes.

KINO DER KUNST will zeigen, wie nahe die Lüge am Dokumentarischen liegt, wenn die Marokkanerin Yto Barrada eigene Kindheitserinnerungen mit anonymen Familienfilmen unterlegt, Till Nowak wissenschaftliche Experimente fingiert oder der junge Russe Dimitri Venkov ethnographische Betrachtungen über einen Stamm anstellt, den es gar nicht gibt. Im Wort Kunst steckt das Künstliche, die fiktive Verschiebung von Wirklichkeit – darum dreht sich der Internationale Wett-

bewerb, der bewusst verzichtet auf Dokumentarisches mit Wahrhaftigkeitsanspruch, abstrakten Materialfilm und nur Experimentelles. Stattdessen konzentriert er sich auf jene alten Geschichten, die neu erzählt werden wollen. Und narrative Innovation bedeutet noch lange nicht, auf das zu verzichten, was wir am Kino so lieben: perfekte Technik, Überwältigungsästhetik und – natürlich – die Stars. Loris Gréaud lässt Charlotte Rampling und David Lynch für einen Film über Tiefseetierchen antreten, Jochen Kuhn castet sogar die Kanzlerin, und zwar in einer ihr absolut ungewohnten Rolle.

Ohne Berührungsangst seziert Kunst die Kniffe des Kinos und denkt sie gleichzeitig weiter. Diagnose allein genügt nicht, es geht um die Zukunft der Erzählung. Um dem Kino von Morgen zu helfen, seine Geschichten von Gestern zu erzählen.

Heinz Peter Schwerfel

INTERNATIONALER WETTBEWERB

ON THE ART OF TELLING OLD STORIES ANEW

In modern art, narration is quite looked down upon. Put bluntly, a critical attitude and formal distance, a nonconformist militancy and conceptual lack of emotion have long been – and still are – in demand. So far, so good. But the return of representational painting in the late seventies, the fireworks of the “Neue Wilde” in the eighties, the discovery of large-format photography and the flourishing of narrative media art in the nineties have dealt this ascetic credo one blow after the other. The death knell – for those who like drama – occurred in 2002 at Okwui Enwezor’s documenta 11: Over half of the works presented were time-based media art, and many of these told stories, either in documentary form or as fiction. Waves of installation, process and performance art followed: After the novelists, playwrights and film directors, fine artists also joined the ranks of storytellers.

From our days in high school literature classes, we all know that since the Bible, there has been nothing more under the sun to tell. Everything has been said, all topics have been exhausted, all protagonists casted, every dramatic treatment predictable. A happy end exists only in fairy tales – and in Hollywood, America’s feelgood industry. Even the suspense of the never-ending plague of murder mysteries is a dead end because since Biblical times, good and evil are no longer negotiable. And the temperature scale of great emotions like love and hate, the fronts between war and peace; even taboos like incest and human sacrifice are predetermined by the Bible. Everything has been said. See above.

But fine artists overcome the shoals that paralyze narratives with their dramaturgical predictability by laying their emphasis not on the “what”, but on the “how”. Simple narrative strands are not constructed, but deconstructed. Contrived tension is greatly expanded; alleged reality fragmented. Feelings that are all too explicit are put on ice; art doesn’t need these. Drama as we know it from literature and cinema, which is characterized by a

convention introduced in the 19th century that involves one unique protagonist, one unique chronological logic and one unique narrative perspective, is relegated by artists to the garbage heap of commercial convention and left to Sunday-evening detective shows and bestseller lists. The narrative moral of art consists of having no moral; no respect for a narrative art that has long been formatted and worn out.

When Eija-Liisa Ahtila tells the story of the Annunciation, which has been depicted in countless paintings since the New Testament, she does this completely against the grain, using performers from a Finnish center for battered women. Javier Téllez reconstructs the drama of the conquest of Mexico with inmates of a psychiatric clinic. And when Dionis Escorsa tells of the traumas of the Balkan war, he conducts fieldwork in ellipses and does completely without that concerned awkwardness of simplistic mass-media psychology – which viewers are impatiently waiting for.

Not what is told, but how, is the subject of art. How does one tell a story without the dramaturgical gimmicks of the film and television industry, whose serial tricks rattle the synapses and induce tears. The cinematic language of narrators we know is dissected, sometimes with respect – as with Matthias Müller and Christoph Girardet – and sometimes as a paradox, as with universal actor Bjørn Melhus. Laconic everyday poetry is more important to someone like Guido van der Werve than heroic athleticism – although the Dutch artist is just that: a lonely athlete who withdraws himself for the benefit of his work.

KINO DER KUNST wants to show the proximity of the documentary to the lie, for example when Moroccan artist Yto Barrada underlays her own childhood memories with anonymous family films, when Till Nowak fakes scientific experiments or the young Russian Dimitri Venkov creates ethnographic reflections on a tribe that is purely imaginary. The word art contains the artificial, the fictitious shift of reality. This is what the International Competition revolves around. It consciously forgoes documentaries that have any sort of claim to truthfulness, as well as material film or only the experimental. Instead, it concentrates on those old stories that want to be retold. And narrative innovation does not mean at all that we must go without what we love so much

in the cinema: perfect technology, overpowering aesthetics and – of course – stars. Loris Gréaud includes Charlotte Rampling and David Lynch in a film about deep-sea animals, Jochen Kuhn even casts German Chancellor Angela Merkel – in a completely unfamiliar role.

With no reservations, art dissects the tricks of the cinema and simultaneously reorients them. Diagnosis alone is not sufficient; the future of the narrative is everything – in order to help the cinema of the future tell yesterday’s stories.

Heinz Peter Schwerfel

INTERNATIONAL COMPETITION

1967: A PEOPLE KIND OF PLACE



Zur Feier des 100. Jahrestages der Konföderation baute die kleine kanadische Stadt St. Paul die erste Landebahn der Welt für UFOs. Damit sollte symbolisch gezeigt werden, dass jeder in Kanada willkommen ist, sogar außerirdische Wesen. Ganz im Sinne von Gastfreundschaft, Toleranz, Vielfalt und Einheit des Landes.

To mark the 100-year anniversary of the Confederation, the small Canadian town of St. Paul built the world's first UFO landing pad to symbolically welcome everybody – even extra-terrestrial beings – to Canada, thereby promoting an image of hospitality, tolerance, diversity and unity.

USA/CAN/SWE 2012, HD, 19', enOF
Europapremiere / European Premiere

Ein Film von / A film by
Jacqueline Hoang Nguyen
Schnitt / Editor Sebastian Kihlstrand
Ton / Sound Philippe Lambert
Musik / Music Oscar Tillman

Jacqueline Hoang Nguyen studierte an der Concordia University in Montreal, Malmö Art Academy und im Whitney Independent Study Program. Sie lebt in Brooklyn und Stockholm. Ausstellungen u.a. ICA, Philadelphia; Gasworks, London; Rooseum Museum of Contemporary Art, Malmö. Einzelausstellungen seit 2005 u.a. VOX, Montreal; Skånska Konstmuseum, Lund; AXENEO7, Ottawa.

Jacqueline Hoang Nguyen studied at the Concordia University in Montreal, Malmö Art Academy and in the Whitney Independent Study Program. She lives in Brooklyn and Stockholm. Group exhibitions included ICA, Philadelphia; Gasworks, London; Rooseum Museum of Contemporary Art, Malmö. Solo exhibitions since 2005 included VOX, Montreal; Skånska Konstmuseum, Lund; AXENEO7, Ottawa.

Filmografie / Filmography
2012 **1967: A People Kind of Place**
2008 Documentation for An Epidemic Resistance
2005 Study the Lonely Planet

5000 FEET IS THE BEST



5000 Feet is the Best sagt ein Pilot, der, anstatt selbst an Bord zu sein, in einem Cockpit am Boden sitzt, während er am anderen Ende der Welt einen Kampfeinsatz mit einer Drohne fliegt. Verliert man den Bezug zur Realität, wenn man sich in einer durch technische Instrumente simulierten Parallelwelt bewegt? Wo verlaufen hier die Grenzen zwischen Realität und Fiktion?

5000 Feet is the Best says a pilot while sitting in a cockpit on the ground half a world away from the plane he is actually flying – a drone on a military mission. Do we lose our connection to reality when living in a parallel world simulated by technical images and instruments? Where are the borders between reality and fiction?

USA 2011, HD, 31', enOmdU

Ein Film von / A film by Omer Fast
Darsteller / Cast Denis O'Hare, Jennifer Anderson, Maggie Anderson u.a. / a.o.
Kamera / DoP Yonn Thomas
Schnitt / Editor Omer Fast
Ton / Sound Jochen Jezussek

Omer Fast, geboren 1972 in Jerusalem, studierte Kunst am Hunter College in New York und lebt in Berlin. 2009 bekam er den Preis der Nationalgalerie Berlin für junge Kunst. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2011, und an der dOCUMENTA (13), 2012. Einzelausstellungen u.a. Whitney Museum of Art, New York; MUMOK, Wien; Pinakothek der Moderne, München; La Caixa, Barcelona.

Omer Fast, born in 1972 in Jerusalem, studied art at Hunter College in New York and lives in Berlin. In 2009 he received the Young Artist's Award of the Nationalgalerie Berlin. He participated in the Venice Biennale, 2011, and dOCUMENTA (13), 2012. Solo exhibitions included Whitney Museum of Art, New York; MUMOK, Vienna; Pinakothek der Moderne, Munich; La Caixa, Barcelona.

Filmografie (Auswahl) /
Selected Filmography
2012 Continuity
2011 **5000 Feet is the Best**
2009 Nostalgia
2007 The Casting
2002 CNN Concatenated
2001 T3-AEON

AFTER CHINATOWN



Ein junges Paar reist auf der Suche nach seiner Identität in die chinesischen Viertel von Los Angeles, San Francisco und Hongkong, den berühmten Schauplätzen des klassischen Film noir. Sie folgen den Spuren der Geschichte des Kinos und der frühen chinesischen Einwanderer, die Hongkong für Kalifornien verließen. Wie schwer wiegt die Vergangenheit, und wie stark beeinflusst sie unseren Blick?

In an existential search, a couple travels to famous locations of the classic film noir, such as the Chinatowns of Los Angeles, San Francisco and Hong Kong, following the traces of cinema, but also of the journeys taken by early Chinese immigrants who left Hong Kong for California. What do we carry on our backs, and how strongly does it filter our view?

DEU 2012, HD, 10',
keine Dialoge / no dialogue

Ein Film von / A film by Ming Wong
Kamera / DoP Carlos Vasquez
Schnitt / Editor Carlos Vasquez, Ming Wong

Ming Wong, geboren 1971 in Singapur, studierte Kunst in Singapur und London und lebt in Berlin. Teilnahme u.a. an der Biennale di Venezia, 2009, und an der Singapur Biennale, 2011. Ausstellungen u.a. im Singapore Art Museum und im Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Einzelausstellungen seit 2000 u.a. Redcat, Los Angeles; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; MK Galerie, Rotterdam/Berlin.

Ming Wong, born in 1971 in Singapore, studied fine art in Singapore and London and lives in Berlin. Participation a.o. in the Venice Biennale, 2009, and the Singapore Biennale, 2011. Exhibitions a.o. at the Singapore Art Museum; Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Solo exhibitions since 2000 a.o. at Redcat, Los Angeles; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; MK Galerie, Rotterdam/Berlin.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2012 *After Chinatown*

2011 *Devo partire. Domani / I Must Go. Tomorrow*

2010 *Life & Death in Venice*

2008 *Angst Essen / Eat Fear*

2005 *Four Malay Stories*

2004 *Whodunnit?*

AND I AWOKE



And I Awoke nimmt Bezug auf die finale Traumszene in Leo Tolstois **Ein Geständnis**. Im Traum sieht Tolstoi seinen Körper, auf einem Bett liegend, in Drähten verfangen, und, wie er schreibt, im „unendlichen Raum“ aufgehängt. Der innere Kampf und die Hilflosigkeit zwingen ihn, der Schwerkraft zu widerstehen. „Und es schien, als ob jemand zu mir sagte: ‚Sehen Sie, Sie erinnern sich.‘ Und ich erwachte.“

And I Awoke echoes the final dream sequence in Leo Tolstoy's **A Confession**. In the dream, Tolstoy sees his body entangled in wires lying on a bed suspended in what he describes as "infinite space". His inner struggle and helplessness compel him to resist gravity. "And it seemed as if someone said to me: 'See that you remember.' And I awoke."

GBR 2012, HD, 4'10",
keine Dialoge / no dialogue
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Ergin Çavuşoğlu
Kamera / DoP Jean-Louis Schuller
Schnitt / Editor Ergin Çavuşoğlu
Ton, Musik / Sound, Music Esben Tjalve

Ergin Çavuşoğlu, geboren 1968 in Bulgarien, studierte in Sofia, Istanbul, London und an der University of Portsmouth. Er lebt in London. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2003, und an der Manifesta, 2010. Einzelausstellungen seit 2004 u.a. Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; RAMPA, Istanbul; PEER, London; Kunstverein Freiburg; John Hansard Gallery, Southampton.

Ergin Çavuşoğlu, born in 1968 in Bulgaria, studied in Sofia, Istanbul, London and at the University of Portsmouth. He lives in London. He participated in the Venice Biennale, 2003, and in the Manifesta, 2010. Solo exhibitions since 2004 included Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen; RAMPA, Istanbul; PEER, London; Kunstverein Freiburg; John Hansard Gallery, Southampton.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

2012 *And I Awoke*

2010 *Crystal & Flame*

2008 *Empire (after Andy Warhol)*

2006 *Point of Departure*

2004 *Tahtakale*

2003 *Entanglement*

THE ANNUNCIATION / MARIAN ILMESTYS



In der Splitscreen-Version ihrer Installation rekonstruiert Eija-Liisa Ahtila eines der zentralen Motive der christlichen Ikonographie: die Verkündigung. Ausgehend vom Evangelium des heiligen Lukas und von Gemälden, in denen Künstler in verschiedenen Jahrhunderten ihre Vision dieser Episode des Evangeliums dargestellt haben, versetzt der Film das biblische Wunder in die Gegenwart.

In the splitscreen version of her installation, Eija-Liisa Ahtila reconstructs one of the central motives of Christian iconography: the annunciation. Based on the Gospel of Saint Lucas and paintings of the annunciation in which artists have represented their visions of this episode of the Gospel over several centuries, the film transposes the biblical miracle into the present day.

FIN 2011, DCP, 37'40'', enOF

Ein Film von / A film by Eija-Liisa Ahtila
Kamera / DoP Arto Kaivanto
Schnitt / Editor Heikki Korsalo
Sound / Ton Peter Nordström

Eija-Liisa Ahtila, geboren 1959 in Finnland, lebt in Helsinki. Teilnahmen an der Biennale di Venezia 1999, 2005 und 2009. Ausstellungen u.a. Moskau Museum of Modern Art; Stedelijk Museum, Amsterdam; Hamburger Bahnhof, Berlin. Einzelausstellungen seit 2002 u.a. Moderna Museet, Stockholm; K21 Düsseldorf; Jeu de Paume, Paris; Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

Eija-Liisa Ahtila, born in 1959 in Finland, lives in Helsinki. Participation in the Venice Biennale 1999, 2005 and 2009. Exhibitions a.o. at the Moscow Museum of Modern Art; Stedelijk Museum, Amsterdam; Hamburger Bahnhof, Berlin. Solo exhibitions since 2002 a.o. at the Moderna Museet, Stockholm; K21, Düsseldorf; Jeu de Paume, Paris; Marian Goodman Gallery, New York/Paris.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2011 **Marian Ilmestys / The Annunciation**
(Arte Preis, Kurzfilmtage Oberhausen)
- 2008 **Missä on missä? / Where Is Where?**
- 2002 **Love Is a Treasure**
- 2002 **Tuuli / The Wind**
- 1999 **Consolation Service**
- 1993 **Me/We, Okay, Gray**

AP SIS



Ein in der grenzenlosen Weite einer anderen Welt herumirrender Dämon wird sich durch die kurze Begegnung mit einem anderen seiner eigenen Existenz bewußt.

Through the brief encounter with another, a demon lost in the limitless expanse of another world comes to realise his own existence.

USA 2012, 16mm, 13'30'',
keine Dialoge / no dialogue

Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Max Weinman
Musik / Music Michael Foster, Leila Lovell

Max Weinman, geboren in New York, studierte Film am Bard College. Gewinner des Maya Deren Awards für herausragende Leistung im Bereich Kinofilm 2011 und des Maverick Movie Awards 2012. Teilnahme u.a. am Cambridge Filmfestival; Anthology Film Archives, New York; WILLifest, New York. Ausstellung an der Tama Art University, Tokyo, 2012.

Max Weinman, born in New York, studied film at Bard College. Winner of the Maya Deren Award for Excellence in Cinema in 2011 and the Maverick Movie Award 2012. He participated, a.o., in the Cambridge Film Festival; Anthology Film Archives, New York; WILLifest, New York. He exhibited at Tama Art University, Tokyo, 2012.

Filmografie / Filmography

- 2012 **Apsis**
- 2011 **Park Güell**
- 2011 **North South**
- 2011 **Portiragnes**

AN ARCHIPELAGO / UN ARCHIPEL



Un archipel erzählt von den Ereignissen am 22. Oktober 2010, als die HMS Astute, ein Atom-U-Boot der britischen Marine, aus ungeklärten Gründen vor der Isle of Skye in Schottland auf Grund läuft.

Un archipel tells the story of the HMS Astute, a British nuclear submarine that mysteriously ran aground on the Isle of Skye on October 22, 2010.

FRA 2011, Digibeta, 11', enOF

Ein Film von / A film by Clément Cogitore
Schnitt / Editor Isabelle Manquillet
Ton / Sound Julien NgoTrong
Musik / Music Eric Bentz

Clément Cogitore studierte an der École Supérieure des Arts Décoratifs in Strasbourg und am Le Fresnoy. Ausstellungsteilnahmen u.a. Centre Georges Pompidou, Paris; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Künstlerhaus Wien; Museum of Fine Arts, Boston. Einzelausstellungen u.a. Palais de Tokyo, Paris; Galerie White Project, Paris.

Clément Cogitore studied at the École Supérieure des Arts Décoratifs of Strasbourg and at the Fresnoy. Among others, he participated in exhibitions at the Centre Georges Pompidou, Paris; Haus der Kulturen der Welt, Berlin; Künstlerhaus Wien; Museum of Fine Arts, Boston. Solo exhibitions included Palais de Tokyo, Paris; Galerie White Project, Paris.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

- 2012 Memento Mori
- 2011 **Un archipel / An Archipelago**
- 2011 Bielutine / In the Garden of Time
- 2011 Parmi Nous
- 2007 Visités
- 2006 Chroniques

ARCHIPELAGO SCIENCE FICTION



In **Archipelago Science Fiction** stellen sich Bewohner des finnischen Turku-Archipels ihre Zukunft vor. Vier kurze Episoden werden von ihnen mitverfasst und dargestellt. Die Ostsee-Inseln liefern den Rahmen für witzige und bisweilen schauerliche Zukunftsvisionen, die sich aus den Ängsten und Hoffnungen der Bewohner speisen und überraschend zeitgenössisch und universell sind.

In **Archipelago Science Fiction**, inhabitants of the Finnish Turku archipelago imagine the future of their home in four short episodes written and acted by themselves. Located in the Baltic Sea, the Turku islands provide the framework for four hilarious and sometimes chilling futuristic scenarios based on the fears and hopes of the locals. Their visions are surprisingly contemporary and universal.

FIN 2013, HD, 24'55'',
zh/sv/en/fiOmeU

Weltpremiere / World Premiere

Ein Film von / A film by Tellervo Kalleinen,
Oliver Kochta-Kalleinen
Kamera / DoP Henrik Andersson
Schnitt / Editor Nina Forsman,
Oliver Kochta-Kalleinen
Ton / Sound Eero Koivunen, Svante Colerus,
Pinja Mäki
Musik / Music Salla Hakkola

Tellervo Kalleinen, geboren 1975 in Finnland, und **Oliver Kochta-Kalleinen**, geboren 1971 in Deutschland, leben in Helsinki und arbeiten seit 2003 zusammen. Teilnahme an der Ars Electronica, Linz, 2010. Ausstellungen u.a. Finnish Museum of Contemporary Art, Helsinki; Mori Art Museum, Tokyo; The Kitchen, New York; P.S.1, New York; S.M.A.K., Gent; NGBK, Berlin; Shedhalle, Zürich.

Tellervo Kalleinen, born in 1975 in Finland, and **Oliver Kochta-Kalleinen**, born in 1971 in Germany, live in Helsinki and have collaborated since 2003. They participated in Ars Electronica, Linz, 2010. Exhibitions included the Finnish Museum of Contemporary Art, Helsinki; Mori Art Museum, Tokyo; The Kitchen, New York; P.S.1, New York; S.M.A.K., Ghent; NGBK, Berlin; Shedhalle, Zurich.

Filmografie / Filmography

- 2013 **Archipelago Science Fiction**
- 2012 Dreamland
- 2011 People in White
- 2006 The Making of Utopia

ASSASSINATION / ZAMACH



In naher Zukunft wird ein Führer der jüdischen Renaissancebewegung beerdigt, der von einem anonymen Mörder getötet wurde. Infolge seines symbolischen Todes entsteht der Mythos einer neuen, zum Aufbruch bereiten politischen Bewegung. **Zamach** ist der letzte Teil einer Trilogie und unterzieht den Traum von einer multinationalen Gemeinschaft und einer neuen polnischen Gesellschaft einem ultimativen Test.

In the near future we attend the funeral of the leader of the Jewish Renaissance Movement, who has been killed by an anonymous assassin. This symbolic death creates the myth of a new political movement ready to be implemented. **Zamach** is the last part of a trilogy and brings the dream about a multinational community and the brand-new Polish society to an ultimate test.

POL/ISR/NLD 2011, Blu-ray, 35', plOmeU
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Yael Bartana
Kamera / DoP Itai Neeman
Ton / Sound Daniel Meir

Yael Bartana, geboren 1970 in Israel, studierte in New York und Amsterdam. Sie lebt in Amsterdam, Berlin und Tel Aviv. Teilnahme an der documenta 12, 2007; Sao Paolo Biennale, 2010; Biennale di Venezia, 2011. Einzelausstellungen seit 2001 u.a. Tel Aviv Museum of Art; Van Abbemuseum, Eindhoven; Museum of Modern Art, Warschau; PS1, New York; Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

Yael Bartana, born in 1970 in Israel, studied in New York and Amsterdam. She lives in Amsterdam, Berlin and Tel Aviv. Participation in the documenta 12, 2007; Sao Paolo Biennial, 2010; Venice Biennale, 2011. Solo exhibitions since 2001 a.o. at the Tel Aviv Museum of Art; Van Abbemuseum, Eindhoven; Museum of Modern Art, Warsaw; PS1, New York; Annet Gelink Gallery, Amsterdam.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2011 **Zamach / Assassination**
- 2010 **Entartete Kunst Lebt!**
(Degenerate Art Lives!)
- 2006 **A Declaration**
- 2005 **Wild Seeds**
- 2003 **Freedom Border**
- 2000 **Profile**

BLACK AND WHITE RULE



Black and White Rule handelt vom menschlichen Versuch, Wirklichkeit durch Training und Disziplin in den Griff zu kriegen. Auf einem überdimensionalen Schachbrett folgen zwei Pudeln den Befehlen ihres Trainers, während ihre Bewegungen durch eine Camera Obscura im Büro einer Angestellten überwacht und aufgezeichnet werden. Aber dann wird plötzlich die geordnete Routine durchbrochen...

Black and White Rule deals with the human attempt to impose order and form onto reality through training and discipline. On an oversized chessboard, two poodles submit to the orders of their trainer while their actions are monitored by a camera obscura in an adjacent office. Suddenly the controlled routine is disrupted...

ISR 2011, 4K, 17'45",
keine Dialoge / no dialogue

Ein Film von / A film by Maya Zack
Kamera / DoP Stanislav Levor
Schnitt / Editor P.Z.
Ton / Sound Gilad Leshem
Musik / Music Ophir Leibovitch

Maya Zack, geboren 1976, studierte an der Tel Aviv University, der Academy of Art Jerusalem und an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee. Sie lebt in Tel Aviv. Teilnahme an der Moskauer Biennale für Junge Kunst 2012. Einzelausstellungen seit 2001 u.a. The Jewish Museum, New York; Alon Segev Gallery, Tel Aviv; Galeria Marie-Laure Fleisch, Rom; Galerie Natalie Seroussi, Paris.

Maya Zack, born in 1976, studied at the Tel Aviv University, the Academy of Art Jerusalem and at the Kunsthochschule Berlin-Weißensee. She lives in Tel Aviv. Participation in the Moscow Biennial for Young Art 2012. Solo exhibitions since 2001 included The Jewish Museum, New York; Alon Segev Gallery, Tel Aviv; Galeria Marie-Laure Fleisch, Rome; Galerie Natalie Seroussi, Paris.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2011 **Black and White Rule**
- 2007 **Mother Economy**
- 2005 **Concrete and Cement 2: Door to Door**
- 2004 **Meme 2. The Units**
- 2003 **Concrete and Cement 1: Preparations for the Ceremony**
- 2000 **Hier seid ihr zusammen**

CALICO



Träume und ihr Einfluss auf unser Leben sind im Laufe der Jahre immer wieder ein Thema gewesen. In vielen Kulturen dienen sie dazu, die Zukunft vorherzusagen und meist auch, die Gegenwart zu erklären. Der vollständig in Peru gedrehte Film **Calico** zeigt, ausgehend vom Mythos des Perseus, einen Menschen auf der Suche nach einem Weg, seinem traurigen Schicksal zu entkommen.

Over the years much has been said about dreams and their influence on our life. In many cultures dreams serve to predict the future and in many cases to explain the present as well. Based on the myth of Perseus, **Calico** was shot entirely in Peru and shows the main character's search for the key to his sad fate.

PER 2012, HD, 3'39",
keine Dialoge / no dialogue
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by
Mauricio Sanhueza Granda
Kamera / DoP Humberto Paz Burkli

Mauricio Sanhueza Granda, studierte an den Universitäten von San Marcos und Lima und an der School of Visual Arts Corriente, Alterna. Preisträger des Magmart VII International Video Festival, Neapel, 2012. Teilnahme am Babel International Video Festival, Peru 2012, und der Biennale der Kunstgrafik ICPNA, 2008. Einzelausstellung in der Bruno Galerie, Lima, 2011.

Mauricio Sanhueza Granda, studied at the Universities of San Marcos and Lima and at the School of Visual Arts Corriente, Alterna. Winner of the Magmart VII International Video Festival, Naples, 2012. He participated in the Babel International Video Festival, Peru 2012, and the Biennale of Graphics Arts ICPNA, 2008. Solo exhibition at Bruno Gallery, Lima, 2011.

Filmografie / Filmography
2012 **Calico**
2009 **My Old Man's Pistol**
2005 **N.I.B**
2003 **If You're not There**

THE CENTRIFUGE BRAIN PROJECT



The Centrifuge Brain Project ist eine fiktionale Dokumentation über wissenschaftliche Experimente mit Vergnügungsparkfahrten. Seit den 1970er Jahren erforschen Wissenschaftler deren Auswirkungen auf das menschliche Hirn. An die Ästhetik einer Fernsehdokumentation angelehnt wirft der Film einen ironischen Blick auf die ausufernde Suche der Menschheit nach größeren, besseren, schnelleren und höheren Bahnen ins Glück.

The Centrifuge Brain Project is a mockumentary about scientific experiments involving amusement park rides. Since the 1970s, scientists have been conducting research to study their effects on the human brain. Adapting the aesthetics of a television documentary, this film takes a tongue-in-cheek look at humanity's confusing search for bigger, better, faster and higher ways to happiness.

DEU 2011, HD, 6'35", enOF

Ein Film von / A film by Till Nowak
Kamera / DoP Ivan Robles Mendoza
Ton / Sound Andreas Radzuweit

Till Nowak, geboren 1980 in Bonn, studierte Mediendesign in Mainz und lebt in Hamburg. Teilnahme an der Seoul Media Art Biennale, 2012. Ausstellungen u.a. Forum Caixa, Barcelona; SIGGRAPH Gallery, Boston; Museum of Modern Art, Rio de Janeiro. Lichtinstallationen in Berlin, Neapel, Hamburg. Einzelausstellungen seit 2011 u.a. Galerie Rudolf Budja, Salzburg; Kunstforum Markert, Hamburg.

Till Nowak, born in 1980 in Bonn, studied media design in Mainz and lives in Hamburg. He participated in the Seoul Media Art Biennial, 2012. Exhibitions included Forum Caixa, Barcelona; SIGGRAPH Gallery, Boston; Museum of Modern Art, Rio de Janeiro. Light installations in Berlin, Naples, Hamburg. Solo exhibitions since 2011 included Galerie Rudolf Budja, Salzburg; Kunstforum Markert, Hamburg.

Filmografie / Filmography
2011 **The Centrifuge Brain Project**
(Deutscher Kurzfilmpreis 2012)
2009 **Unusual Incident: Windows**
Crossing in the Street
2007 **Souvenirs**
2006 **Tofu**

CIRCLE IN THE SAND



In naher Zukunft ziehen verwaahlte Landstreicher teilnahmslos durch ein vom Krieg zerstörtes Küstengebiet. Sie arbeiten sich durch die Überreste westlicher Kultur und leben in einer Art Magie: Eine Mischung aus Misstrauen und Langeweile, Abfall und Glamour im fahlen Glanz des Ruins: Spürt, wie die Brise durch euer Haar streicht - und die Welt zwischen euren Fingern zerrinnt.

In a ruined near-future, a band of listless vagabonds ambles across a war-torn coastal region. Rummaging, stuttering and smashing through the leftovers of Western culture, these ragged souls conjure up an unstable magic. Suspicion, boredom, garbage and glamour conspire in the languid pageantry of ruin: Feel the breeze in your hair and the world crumbling through your fingers.

USA 2012, 16mm, 46', enOF
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Michael Robinson
Schnitt / Editor Michael Robinson,
Mike Olenick

Ton / Sound Michael Robinson, Paul Hill

Besetzung / Cast Julia Austin, Rachel
Bernstein, Hajera Ghori, Douglas Martin,
James McHugh, Gennaro Panarello, Chad
Southard

Dekor, Kostüme / Set design, costumes
Dana Carter

Michael Robinson, geboren 1981,
studierte am Ithaca College und der Uni-
versität von Illinois, Chicago und lebt in
New York. Gewinner des Kazuko Trust
Awards, New York Film Festival, 2012.
Teilnahme an der Whitney Biennale,
2012. Ausstellungen u.a. The Walker Art
Center, Chicago; MoMA P.S.1, New York;
Whitechapel Art Gallery, London; Tate
Modern, London.

Michael Robinson, born in 1981,
studied at the Ithaca College and the
University of Illinois, Chicago and lives
in New York. Winner of the Kazuko
Trust Award, New York Film Festival,
2012. He participated in the Whitney
Biennial, 2012. Exhibitions included The
Walker Art Center, Chicago; MoMA
P.S.1, New York; Whitechapel Art
Gallery, London; Tate Modern, London.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2012 Circle in the Sand

2010 These Hammers Don't Hurt Us

2008 Carol Anne is Dead

2006 The General Returns From One
Place To Another

2003 Chiquitita And The Soft Escape

2001 Tidal

THE CONQUEST OF MEXICO



Inspiriert von Antonin Artauds Mexiko-Reise 1936 und seinem Text **Die Eroberung von Mexiko** arbeitet Javier Téllez mit Patienten einer psychiatrischen Klinik in Mexiko zusammen. Sie sind Koautoren, spielen ihre eigenen Rollen und treten auch als Figuren der mexikanischen Geschichte auf, etwa in der Rolle des Königs Moctezuma, des Eroberers Hernan Cortés oder des französischen Schriftstellers Antonin Artaud.

Inspired by Antonin Artaud's legendary trip to Mexico in 1936 and his text **The Conquest of Mexico**, Javier Téllez collaborated with outpatients of a psychiatric hospital in Mexico. They are co-writers of the script, play their own parts in the film and also appear as characters from Mexican history, like the ancient ruler Moctezuma, the conqueror Hernan Cortés and the French writer Antonin Artaud.

MEX/USA/DEU/CHE 2012, HD, 45',
esOmeU

Regie / Director Javier Téllez
Kamera / DoP Rui Xavier
Schnitt / Editor Ramon Rivera-Morett
Ton / Sound Roland Vajs

Javier Téllez, geboren 1969 in Venezuela,
lebt in New York und Berlin. Teilnahme an
der Biennale de Lyon, 2011, und der
dOCUMENTA (13), 2012. Ausstellungen
u.a. Palazzo Grassi, Venedig; Kunsthalle
Wien; Deichtorhallen, Hamburg. Einzelaus-
stellungen seit 1996 u.a. S.M.A.K., Gent;
Kunstverein Braunschweig; Fundação
Calouste Gulbenkian, Lissabon; Galerie
Figge von Rosen, Köln/Berlin.

Javier Téllez, born in 1969 in Venezue-
la, lives in New York and Berlin.
Participation in the Lyon Biennale,
2011, and in the dOCUMENTA (13),
2012. Exhibitions a.o. at the Palazzo
Grassi, Venice, Kunsthalle Wien and
Deichtorhallen Hamburg. Solo
exhibitions since 1996 a.o. at the
S.M.A.K., Ghent, Kunstverein
Braunschweig, Fundação Calouste
Gulbenkian, Lisbon; Galerie Figge von
Rosen, Cologne/Berlin.

Filmografie / Filmography

2012 The Conquest of Mexico

2008 Caligari und der Schlafwandler

2006 Oedipus Marshal

2005 The Greatest Show on Earth

1999 Bedlam (I Am Happy Because
Everybody Loves Me)

THE CURATOR



The Curator zeichnet ein glamouröses und groteskes Bild der Kunstwelt, deren uneingeschränkter Herrscher der Kurator ist. Ein Blick hinter die Kulissen einer oft als abgehobenen, elitären Blase wahrgenommenen, impulsge- steuerten Welt, bevölkert von Leuten, die sich mit Kunst und Künstlern schmücken, um ihren gesellschaftlichen Status aufzupolieren.

The Curator draws a glamorous and grotesque picture of the art world, where the curator reigns supreme. The film offers a “behind-the-scenes” look into an impulse-ridden world that is often perceived as a detached, elitist bubble dominated by people who wish to gain prestige by means of artworks and artists.

ISR 2011, HD, 4'25", enOF

Deutschlandpremiere / German Premiere

Regie / Director Marcus Shahar

Co-Regie / Co-Director Daniel Landau

Kamera / DoP Ben Hertzog

Schnitt / Editor Daniel Landau

Ton / Sound Daniel Meir

Marcus Shahar, geboren 1971 in Petach Tikva, studierte Linguistik und Kunstge- schichte an der Universität von Tel Aviv. Er lebt in Tel Aviv. 2009 Teilnahme an der Moskau Biennale und Nuit Blanche, Paris. Einzelausstellungen seit 2004 u.a. MOCA Hiroshima; The Petach Tikva Museum of Art; G.D.K Galerie, Berlin.

Marcus Shahar, born in 1971 in Petach Tikva, studied linguistics and art history at the University of Tel Aviv. He lives in Tel Aviv. In 2009 he participated in the Moscow Biennial and Nuit Blanche, Paris. Solo exhibitions since 2004 included MOCA Hiroshima; The Petach Tikva Museum of Art; G.D.K Gallery, Berlin.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2012 Seeds

2011 The Curator

2008 Freeze

2007 Salt&Ever

2004 Frogs

2001 Cripple

DANCE OF THE DEATH



Dance of the Death zeigt in nur drei Minuten das ganze Leben eines Mannes, von der Wiege bis zur Bahre... ein rasanter Totentanz, der deutlich macht, wie kurz und atemlos das Leben sein kann und dass man im Grunde keine Kontrolle über das Leben hat, auch wenn man das noch so gerne glauben will.

Dance of the Death shows the whole life of a man, from birth until death, in only three minutes... a rushing dance of the death that makes clear how short and breathless life can be and that we basically don't control anything, even though we always like to believe we do.

RUS 2012, HD, 3', enOF

Europapremiere / European Premiere

Ein Film von / A film by Yulia Novicheva

Kamera / DoP Karen Manaserjan

Musik / Music Camille Saint-Saëns

Yulia Novicheva, geboren 1987 in Ekaterinenburg, studierte Komposition, Zeichnung, Malerei und Fotografie an der Fakultät für Industrie-Design der Ural Academy of Architecture und Film an der Russian State University of Cinematography S. A. Gerasimov (VGIK). Sie lebt in Moskau.

Yulia Novicheva, born in 1987 in Ekaterinburg, studied composition, drawing, painting, and photography in the department of industrial design at the Ural Academy of Architecture and film at the Russian State University of Cinematography S. A. Gerasimov (VGIK). She lives in Moscow.

Filmografie / Filmography

2012 Ward No. 6

2012 Dance of the Death

2011 St. Matthew's Passion

2010 Room 27

DECEMBERS – NARRATING HISTORY



Zwei wichtige Aufstände in Gdansk fanden im Dezember statt, einer 1970, der andere 1981, beide dokumentiert durch Tausende von Fotografien. Der erste wurde von der polnischen Volksarmee niedergeschlagen, der zweite brachte anhaltendes Kriegsrecht. **Decembers – Narrating History** befasst sich mit den kleinen Geschichten des täglichen Lebens und ihrer Bedeutung für den Lauf der großen Geschichte.

Two important uprisings took place in Gdansk in December, one in 1970, the other in 1981. Both incidents are documented in thousands of photos. The first was brutally crushed by the Polish People's Army and the latter started a period of martial law. **Decembers – Narrating History** illuminates the discarded stories of everyday life and emphasizes their role in the fabric of history.

POL/DNK 2012, HD, 14'35'', enOF
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Maj Hasager
Schnitt / Editor Kristina Kvalvik,
Maj Hasager
Ton / Sound Ask Kaereby

Maj Hasager, geboren in Dänemark, studierte Fotografie und Kunst in Malmö und Glasgow. Teilnahme an der Guangzhou Triennale, 2008, und an der Liverpool Biennale, 2010. Einzelausstellungen seit 2002 u.a. CCA Laznia, Gdansk; Vollsmose Cultural Centre, Odense; Landings Projectspace, Norwegen; Galleri Populus Tremula, Island; Galleri Spegeln, Malmö; Emerged Space, Glasgow.

Maj Hasager, born in Denmark, studied photography and art in Malmö and Glasgow. Participation in the Guangzhou Triennial, 2008, and the Liverpool Biennial, 2010. Solo exhibitions since 2002 included CCA Laznia, Gdansk; Vollsmose Cultural Centre, Odense; Landings Projectspace, Norway; Galleri Populus Tremula, Iceland; Galleri Spegeln, Malmö; Emerged Space, Glasgow.

**Filmografie (Auswahl) /
Selected Filmography**
2012 **Decembers – Narrating History**
2011 *Two Within Close Range*
2010 *On Site*
2008 *To Whom It May Concern*
2007 *We've Met Before*
2006 *Stateless?*

THE DEFORMITY OF BEAUTY – A LAST DANCE WITH THE MÜTTER MAIDENS



The Deformity of Beauty - A Last Dance with the Mütter Maidens ist inspiriert durch einen Essay von David Hume und spielt im Mütter Museum of Anatomy in Philadelphia inmitten der in Formalin ausgestellten weiblichen Präparate. Eine schöne junge Frau deckt die Geschichten der Frauen auf und wird zur Zeugin der Geheimnisse dieser mysteriösen und unglückseligen medizinischen Wunder.

The Deformity of Beauty – A Last Dance with the Mütter Maidens is inspired by an essay by David Hume. It takes place among selected female anatomic specimens currently exhibited in the Mütter Museum of Anatomy in Philadelphia. The women's stories are revealed by a beautiful young woman who becomes the witness to the secrets of these mysterious and somehow unfortunate medical marvels.

GBR/USA 2011, HD, 20', enOF
Deutschlandpremiere / German Premiere

Regie / Director Valentina Lari
Kamera / DoP George Gibson
Schnitt / Editor Samantha Brockhausen
Herrmann
Ton, Musik / Sound, Music Glynn Cicada

Valentina Lari, geboren in Florenz, lebt in London und studierte dort Fotografie am Goldsmiths College. Sie gewann den World Experiment Cinema Award beim Amsterdam Film Festival 2012. Teilnahme am Human Right Nights Film Festival, Bologna. Ausstellungen u.a. Shoreditch's Town Hall, London; Guerilla Zoo, London; King's College, London.

Valentina Lari, born in Florence, lives in London where she studied photography at Goldsmiths College. In 2012, she won the World Experiment Cinema Award at Amsterdam Film Festival. She participated in the Human Rights Nights Film Festival, Bologna. Exhibitions included Shoreditch's Town Hall, London; Guerilla Zoo, London; King's College, London.

**Filmografie (Auswahl) /
Selected Filmography**
2011 **The Deformity of Beauty**
2008 *Post Mortem Souvenir*
2005 *In Loving Memory*
2001 *Giochi D'Ottobre (October Games)*
1998 *Scheinruhe*
1995 *Riflessi (Reflections)*

DISRUPTIVE DESIRES, TRANQUILITY, AND THE LOSS OF LUCIDITY



Erzählt wird die Liebesgeschichte zweier Teenager, ein flüchtiger Moment der Schönheit und eine einsame, animalische, abstossende, kurze, reine Erfahrung. Die beiden treffen sich in einer seltsam vertrauten Begegnung in einem medizinischen Labor. Wir hören Geräusche, aber keine Stimmen, ihr Gespräch wird in den Untertiteln wiedergegeben, wie in einem Roman.

The love story of two teenagers, an ephemeral moment of beauty and an experience that is solitary, brutish, nasty, short and pure. The two have a strangely intimate encounter in a medical lab room. We hear all kinds of noises but not their voices; their conversation can be read in the subtitles, like in a novel.

CHN 2012, HD, 21'50'', enOF
Europapremiere / European Premiere

Ein Film von / A film by Ran Huang
Kamera / DoP Liao Ni
Ton / Sound Tu Hao
Musik / Music Ran Huang, Zhang Jian

Ran Huang, geboren 1982 in Xichang, studierte Kunst am Goldsmiths College, London und am Birmingham Institute of Art and Design. Er lebt in Beijing. Teilnahme an der Guangzhou Triennale, 2012. Einzelausstellungen seit 2009 u.a. Space Station, Beijing; Prussian Projekte, Nottingham; George Polke Gallery, London; Long March Space, Beijing.

Ran Huang, born in 1982 in Xichang, studied art at Goldsmiths College, London and the Birmingham Institute of Art and Design. He lives in Beijing. Participation in the Guangzhou Triennial, 2012. Solo exhibitions since 2009 a.o. at Space Station, Beijing; Prussian Projekte, Nottingham; George Polke Gallery, London; Long March Space, Beijing.

Filmografie / Filmography

2012 **Disruptive Desires, Tranquility, and the Loss of Lucidity**

2010 **Blithe Tragedy**

2009 **The Next Round Is Real Life**

EVERY STORY IS IMPERFECT



Every Story Is Imperfect handelt von der Unmöglichkeit, im Angesicht sinnloser Gewalt zu kommunizieren. Der Film beginnt wie eine ganz normale Geschichte, wir hören im Radio einen Bericht über eine vermisste Frau, doch die Handlung löst sich immer mehr auf. Brüche kommen zum Vorschein, Unterbrechungen treten auf, bis schließlich Ort und Handlung völlig auseinanderfallen.

Every Story Is Imperfect deals with people's inability to communicate when confronted with random acts of violence. The film starts like a common story, we listen to a report in the radio about a missing woman, but then the plot slowly begins falling apart. Fractures and interruptions occur until finally, all congruity between action and place unravels.

NOR 2012, HD, 9', enOF
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Margarida Paiva
Ton, Musik / Sound, Music Tyler Futrell

Margarida Paiva, geboren 1975 in Portugal, studierte Kunst an den Akademien von Porto, Trondheim und Oslo. Sie lebt in Oslo. Zahlreiche Beteiligungen an Medienkunstfestivals. Einzelausstellungen seit 2003 u.a. ROM Kunst+Arkitektur, Oslo; Galeria Lab.65, Porto; Galleria Muratcentoventidue, Bari; Interkulturell Museum, Oslo.

Margarida Paiva, born in 1975 in Portugal, studied art at the academies of Porto, Trondheim and Oslo. She lives in Oslo. She participated in numerous Media Art Festivals. Solo exhibitions included ROM Kunst+Arkitektur, Oslo; Galeria Lab.65, Porto; Galleria Muratcentoventidue, Bari; Interkulturell Museum, Oslo.

Filmografie / Filmography

2012 **Every Story Is Imperfect**

2009 **Who Lives in My Head?**

2009 **Erase**

2007 **Untitled Stories**

2006 **Nightfall**

2004 **House of Stairs**

FERMENTITY / JÄSNINGEN



Jäsningen ist ein kurzes filmisches Drama über menschliche Identität. Wir schaffen Ideale, und unsere Ideale formen uns, aber wer entscheidet, welches Modell richtig ist? Der Film spielt in einer Klinik für geistig Behinderte und handelt von der Veränderung dort herrschender Normen. Der Hauptdarsteller, Pierre Bjorkman, ist auch im realen mit dem Down-Syndrom konfrontiert.

Jäsningen is a short drama about human identity. We create ideals and our ideals shape us, but who decides what the correct model is? The film is set in a clinic for the mentally disabled and deals with the transformation of the peer norm. Lead actor Pierre Bjorkman suffers from Down's syndrome in real life.

SWE 2011, HD, 9'06",
keine Dialoge / no dialogue
Deutschlandpremiere / German Premiere

Regie / Director Åsa Maria Bengtsson
Kamera, Schnitt / DoP, Editor
Ulf Södergren
Ton / Sound David Gülich
Musik / Music Magnus Jarlbo

Åsa Maria Bengtsson, geboren 1956 in Östersund, studierte Kunst an der Forum School Graphics in Malmö und lebt in Malmö. Ausstellungen u.a. im ICA, London; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago di Chile; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Maison de la Culture Plateau Mont-Royal, Montreal; Pusan Metropolitan Museum. Einzelausstellungen seit 1990, u.a. Moderna Museet, Malmö.

Åsa Maria Bengtsson, born in 1956 in Östersund, studied art at Forum School Graphics in Malmö. She lives in Malmö. Exhibitions included ICA, London; Museo de Arte Contemporáneo, Santiago di Chile; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Maison de la Culture Plateau Mont-Royal, Montreal; Pusan Metropolitan Museum. Solo exhibitions since 1990, a.o. Moderna Museet, Malmö.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

2011 For J
2011 Jäsningen / Fermentity
2006 Flow
2005 Vox Maris
2001 Out of Sync (About Melancholy)
1999 Time Waits for No One

THE FLOATING WORLD



The Floating World, das sind drei Filme, drei Welten, und eine einzige Frage: Wenn die Suche nach Spiritualität in der Natur und das Streben nach Besitz sich nicht mehr die Waage halten, geht dann unsere Welt unter? Ohne feste Handlung erzählt der Film in atemberaubenden Bildern die Geschichte der Menschheit, unserer Anwesenheit auf der Erde und die Vision einer ungewissen Zukunft.

The Floating World consists of three films, three worlds and a single question: If the pursuit of spirituality in nature and the longing for property in a mundane society are no longer in balance, is that the end of our world? Without a fixed storyline, the film uses breathtaking images to tell the story of humanity and our presence on earth as well as to create the vision of an uncertain future.

IRL 2013, HD, 15',
keine Dialoge / no dialogue
Weltpremiere / World Premiere

Ein Film von / A film by Clare Langan
Kamera / DoP Clare Langan, Robbie Ryan
Schnitt / Editor Tadhg O'Sullivan

Clare Langan, geboren in Dublin, studierte Kunst und Film in Dublin und New York. Hauptpreis der Internationalen Kurzfilm-tage in Oberhausen, 2007. Teilnahme an der Busan Biennale, 2010, und der Biennale de Lyon, 2007. Einzelausstellungen seit 1993 u.a. Metropolitan Museum of Photography, Tokyo; MoMA, New York; The Rubicon Gallery, Dublin; Galerie Anita Beckers, Frankfurt.

Clare Langan, born in Dublin, studied Art and Film in Dublin and New York. She won the First Prize at the International Short Film Festival in Oberhausen, 2007. Participation in the Busan Biennial, 2010, and the Lyon Biennale, 2007. Solo exhibitions since 1993 included the Metropolitan Museum of Photography, Tokyo; MoMA, New York; The Rubicon Gallery, Dublin; Galerie Anita Beckers, Frankfurt.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

2013 The Floating World
2012 State of Suspension
2010 The Wilderness
2007 Metamorphosis
2002 Glass Hour
1999 Forty Below

A GAME OF CHESS



Schach, das Lieblingsspiel der Avantgarden des 20. Jahrhunderts, zugleich kriegerischer Wettkampf und ästhetische Auseinandersetzung, dient hier als Basis für ein spannendes Figurenballett voller suggestiver Anspielungen und überraschender Wendungen.

Chess, the favorite game of the twentieth-century avant garde – both military contest and aesthetic argument – in turn, serves here as the basis for a thrilling ballet of figures, full of suggestive allusions and surprising turns.

MEX 2011, HD, 14'02",
keine Dialoge / no dialogue

Ein Film von / A film by Marcel Dzama
Kamera / DoP Adrian S. Bara
Schnitt / Editor Michael Dart Wadsworth,
Marcel Dzama

Marcel Dzama, geboren 1974 in Winnipeg, lebt in New York. Ehemaliges Mitglied des Künstlerkollektivs „The Royal Art Lodge“. 2006 Teilnehmer der Whitney Biennale. Einzelausstellungen seit 1998 u.a. Kunstverein Braunschweig; Musée d'Art Contemporain de Montréal; Pinakothek der Moderne, München; Galerie David Zwirner, New York; Galerie Sies + Höke, Düsseldorf.

Marcel Dzama, born in 1974 in Winnipeg, lives in New York. Former member of “The Royal Art Lodge”, a collaborative group of artists. Participation in the Whitney Biennial, 2006. Solo exhibitions since 1998 included Kunstverein Braunschweig; Musée d'Art Contemporain de Montréal; Pinakothek der Moderne, Munich; Galerie David Zwirner, New York; Galerie Sies + Höke, Düsseldorf.

Filmografie / Filmography

2011 **A Game of Chess**
2010 **Death Disco Dance**
2009 **The Infidels**
2005 **The Lotus Eaters**

THE GHOSTS



The Ghosts ist ein 2-Kanal-Video in Anlehnung an den italienischen „giallo“ Film. Es erzählt von einer Hypnotiseuse, die verlorene Momente aus der Erinnerung holt und ihren Patienten zurückgibt, so dass diese jene Momente aufs Neue erleben. Sie hat eine Methode entwickelt, dank der sie in die Tiefen des menschlichen Verstands abtauchen und dort versteckte Geister auffinden kann.

The Ghosts is a two-channel video in the form of an Italian “giallo” film. It tells the story of a hypnotist who retrieves lost lengths of time from peoples' memories and returns them to the patient as if they are experiencing these moments anew. The hypnotist has developed a method that allows her to dive into the deepest parts of the human mind and find the ghosts hidden there.

USA 2011, HD, 30', enOF

Ein Film von / A film by Sue de Beer
Kamera / DoP Jim Turner
Ton / Sound Chris Kilcullen

Sue de Beer, geboren 1973, studierte an der Columbia University und Parsons School of Design, New York. Sie lebt in New York. Ausstellungen u.a. im MOMA, New York; ZKM, Karlsruhe; Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Einzelausstellungen seit 2000 u.a. KW Berlin; MuHKA, Antwerpen; Whitney Museum, New York; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Galerie Christian Ehrentraut, Berlin.

Sue de Beer, born in 1973, studied at Columbia University and Parsons School of Design, New York. She lives in New York. Exhibitions a.o. MOMA, New York; ZKM, Karlsruhe; Schirn Kunsthalle, Frankfurt. Solo exhibitions since 2000 a.o. KW Berlin; MuHKA, Antwerp; Whitney Museum, New York; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; Galerie Christian Ehrentraut, Berlin.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2011 **The Ghosts**
2009 **Sister**
2007 **Permanent Revolution**
2006 **The Quickening**
2005 **Black Sun**
2004 **Disappear Here**

HAIR / WŁOSY



Aga und Andrzej leben im Krakau der siebziger Jahre in einer Kommune. Sie sind stark von der amerikanischen Hippiebewegung beeinflusst, doch die Realität im sozialistischen Polen macht daraus eine völlig andere Geschichte: Alle sind katholisch, Antikonsumverhalten ist obsolet, da die Läden leer sind, und als die beiden schließlich nach Indien reisen können, werden ihre Erwartungen schwer enttäuscht.

Aga and Andrzej live in a community in Krakow in the seventies. Although strongly inspired by the american hippie movement, the reality in socialistic Poland makes it a completely different story: anti-consumerism is obsolete because the shops are empty, their religion is Catholicism and what they find when they are finally able to travel to India doesn't meet their expectations.

POL/IND 2012, HD, 46', pLOmeU
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Agnieszka Polska
Kamera / DoP Michal Sosna
Schnitt / Editor Agnieszka Polska,
Beata Walentowska
Ton / Sound Igor Kłaczynski

Agnieszka Polska, geboren 1985 in Lublin, studierte Fotografie an der Academy of Fine Arts in Krakau und an der Universität der Künste, Berlin. Sie lebt in Krakau und Berlin. Ausstellungen seit 2007 u.a. Calvert 22 Gallery, London; KW, Berlin; Tate Modern, London.

Agnieszka Polska, born in 1985 in Lublin, studied photography at the Academy of Fine Arts in Krakow and at the Berlin University of Arts. She lives in Krakow and Berlin. Exhibitions since 2007 included Calvert 22 Gallery, London; KW, Berlin; Tate Modern, London.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

2012 **Hair / Włosy**
2011 *How the Work is Done*
2011 *Plunderer's Dream*
2010 *My Favourite Things*
2009 *The Forgetting of Proper Names*
2008 *Stahlville*

HAND-ME-DOWNS



Yto Barrada erzählt sechzehn „Mythen“ aus ihrer Familiengeschichte, die auf unzuverlässigen Erzählern und nicht nachprüfbaren Geschichten basieren, und illustriert diese anhand von Familienfilmen fremder Leute sowie Archiv-Aufnahmen aus dem letzten halben Jahrhundert in Marokko.

Yto Barrada digs into her family history and narrates sixteen “myths”, based on unreliable narrators and unverifiable stories, which she illustrates with strangers' home movies and archival films from the last half-century in Morocco.

MAR 2011, HD, 15', enOF

Ein Film von / A film by Yto Barrada
Schnitt / Editor Dominique Auvray

Yto Barrada, geboren 1971, lebt in Tanger. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2011. Deutsche Bank-Künstlerin des Jahres 2011. Ausstellungen u.a. Victoria & Albert Museum, London; Centre Georges Pompidou, Paris; MOMA, New York. Einzelausstellungen seit 2001 u.a. Fotomuseum Winterthur; MARCO, Rom; Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Rotterdam; Galerie Polaris, Paris.

Yto Barrada, born in 1971, lives in Tangier. Participation in the Venice Biennale, 2011. Deutsche Bank artist of the year 2011. Exhibitions a.o. Victoria & Albert Museum, London; Centre Georges Pompidou, Paris; MOMA, New York. Solo exhibitions since 2001 a.o. Fotomuseum Winterthur; MARCO, Rom; Jeu de Paume, Paris; Witte de With, Rotterdam; Galerie Polaris, Paris.

Filmografie / Filmography

2011 **Hand-Me-Downs**
2010 *Playground*
2009 *Beau geste*
2007 *The Botanist*
2005 *La Contrebandière (The Smuggler)*
2003 *Le Magicien (The Magician)*

HOME TIME SHOW TIME



In **Home Time Show Time** sehen ein paar Freunde fern und zappen sich durch verschiedene Serien. Dann verwandelt sich das Wohnzimmer in das Studio einer fiktiven Talkshow, doch läuft diese gleichzeitig auch auf dem Fernseher im Wohnzimmer. Beide Räume vermischen sich immer mehr. Am Ende betritt der Showmaster das Wohnzimmer und enttarnt die Runde als Realityshow.

In **Home Time Show Time** we see a couple of friends watching TV, channel-hopping through different daily soaps. The living room is then transformed into the studio of a fictional talkshow which is simultaneously running on the living room TV set. Both settings blend increasingly until the talkshow host finally enters, revealing the setting as a reality show.

ITA/DEU 2012, HD, 15', deOmeU

Ein Film von / A film by Rebecca Ann Tess
Co-Regie / Co-Director Philipp Bruns,
Kathrin Neusser

Kamera / DoP Sebastian Matthias

Ton / Sound Kai Holzkämper,
Silvan Oschmann

Musik / Music Boris Zdravkovski

Rebecca Ann Tess, geboren 1980, studierte Kunst an der Städelschule, Frankfurt, am Chelsea College of Art and Design, London, und an der Universität der Künste, Berlin. Sie lebt in Frankfurt. Ausstellungen u.a. im ZKM Karlsruhe und im National Museum of Contemporary Art, Seoul. Seit 2010 Einzelausstellungen im Nassauischen Kunstverein, Wiesbaden; Lampione, Frankfurt; Figge von Rosen Galerie, Köln/Berlin.

Rebecca Ann Tess, born in 1980, studied art at the Städelschule, Frankfurt, the Chelsea College of Art and Design, London and at the Berlin University of the Arts. She lives in Frankfurt. Exhibitions a.o. at ZKM, Karlsruhe and the National Museum of Contemporary Art, Seoul. Since 2010 solo exhibitions at Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; Lampione, Frankfurt; Figge von Rosen Galerie, Cologne/Berlin.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2012 **Home Time Show Time**

2010 **A Crime Must Be Committed**

2009 **Dad Dracula is Dead**

2008 **Orchids**

2007 **Flugplatz Altenburg – Nobitz**

2006 **Görlitz / Zgorzelec**

THE HOUSE / LA CASA



Basierend auf einer Kurzgeschichte des uruguayischen Schriftstellers Mario Levrero erzählt der Film von einem verlassenen Haus im Tigre-Delta des Rio Parana; eine surreale Geschichte seltsamer Vorfälle, illustriert durch die alleinige Präsenz von Insekten, Schatten, Reflektionen, Regen. Die möglichen Handlungen laden den Zuschauer ein, Charaktere und Vorfälle selbst neu zu erfinden.

Based on a short story by Uruguayan writer Mario Levrero, the principal character of this film is an abandoned house on the Tigre delta of the Rio Parana. The narrator tells a surreal tale about strange happenings; the action is highlighted by the presence of insects, shadows, reflections and rain. The possible scenarios invite the viewer to reinvent the characters and events in the film.

ARG 2012, HD, 30', spOmeU

Europapremiere / European Premiere

Ein Film von / A film by Paola Michaels
Kamera / DoP Ignacio Masslorems
Schnitt / Editor Sofia di Paola

Paola Michaels, geboren in Bogota, studierte Kunst, Medien und Fotografie in Kolumbien und Argentinien, sie lebt heute in Buenos Aires. Ihr Hauptthema ist quer durch alle Medien das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit. Teilnahme mit Videoinstallationen, Textilkunst, Fotografie und Animationsfilmen an Gruppenausstellungen in Argentinien, Kolumbien und Spanien.

Paola Michaels was born in Bogota and studied art, media and photography in Columbia and Argentina, where she lives today. No matter what media she uses, her main focus is the relation between reality and fiction. Group exhibitions with video installations, textile art, photography and animated films in Argentina, Columbia and Spain.

Filmografie / Filmography

2012 **La Casa / The House**

2011 **Chat de lágrimas**

2010 **Viewmaster**

2009 **Atte**

2008 **Plancton**

2007 **Mundo perdido**

I'M NOT THE ENEMY



I'm Not the Enemy erzählt von einem Kriegsheimkehrer, der sich in der wiedergefundenen heimatlichen Umgebung fremd fühlt. Hilflos einer psychotischen Familiensituation ausgeliefert, findet er keinen Halt mehr in einer Gesellschaft, welcher der reale Kriegszustand fremd und vielleicht sogar egal ist. Kann jemand aus einem Krieg wirklich jemals zurückzukehren?

I'm Not the Enemy is the story of a soldier who returns home after a war only to feel like a stranger. At the mercy of a psychotic family situation, he feels detached from a society which doesn't know anything about the real state of war and perhaps doesn't even care. Is it ever possible to return from war?

DEU 2011, HD, 13'30", enOmdU

Ein Film von / A film by Bjørn Melhus
Kamera / DoP Ben Brix

Bjørn Melhus, geboren 1966, studierte an der HBK Braunschweig und CalArts, Los Angeles. Seit 2003 Professor an der Kunsthochschule Kassel. Er lebt in Berlin. Zahlreiche Preise bei internationalen Filmfestivals. Einzelausstellungen seit 1999 u.a. Denver Art Museum; Kunsthalle Bremen; Goethe Institut, New York; Sprengel Museum, Hannover; Galerie Anita Beckers, Frankfurt.

Bjørn Melhus, born in 1966, studied at the HBK Braunschweig and CalArts, Los Angeles. Professor at the Kunsthochschule Kassel since 2003. He lives in Berlin. Won numerous awards at international film festivals. Solo exhibitions since 1999 included Denver Art Museum; Kunsthalle Bremen; Goethe Institut, New York; Sprengel Museum, Hanover; Galerie Anita Beckers, Frankfurt.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2011 **I'm Not the Enemy**
(Deutscher Kurzfilmpreis 2011)
- 2005 **Captain**
- 2003 **Auto Center Drive**
- 2001 **The Oral Thing**
- 1995 **Weit Weit Weg**
- 1990 **America Sells**

LOS ANGELES, WHERE IDEAS COME TO DIE



Parodie des Film noir und gleichzeitig Paraphrase von Walter Benjamins Vorstellungen von der Aura. Die temperamentvolle Ex-Diva Gloria, wütend über ein tot in ihrem Schwimmbad treibendes Filmsternchen, heuert einen Detektiv an, um die Identität des Mädchens herauszubekommen. In einer raffinierten Choreographie aus statischen Einstellungen und Porträts kreist der Film um die Stadt Los Angeles.

A parody of the film noir genre and at the same time a paraphrase of Walter Benjamin's ideas of the aura. Retired but spirited diva Gloria, upset at finding a young starlet dead in her swimming pool, hires a detective to investigate the girl's identity. A choreography of light and shadow composed of static vignettes and talking heads, this film revolves around Los Angeles.

USA 2012, HD, 6'09", enOF
Europapremiere / European Premiere

Ein Film von / A film by Judy Ross
Kamera / DoP Dino Dumandan,
Hugo Contreras, Dennis Nishi
Ton / Sound Dino Dumandan,
Dennis Nishi
Musik / Music Neven Dayvid

Judy Ross, geboren 1978 in Deutschland, studierte an der Universität der Künste, Berlin und an der Royal Danish Academy of Fine Arts, Kopenhagen. Sie lebt in Berlin. Teilnahme am Stuttgarter Filmwinter, 2006. Einzelausstellungen seit 1999 u.a. Banff Centre, Kanada; TÄT, Berlin; KunstWerk, Köln; Galerie Maurer, Frankfurt.

Judy Ross, born in 1978 in Germany, studied at the Berlin University of the Arts and at the Royal Danish Academy of Fine Arts, Copenhagen. She lives in Berlin. She participated in the Stuttgarter Filmwinter, 2006. Solo exhibitions since 1999 included Banff Centre, Canada; TÄT, Berlin; KunstWerk, Cologne; Gallery Maurer, Frankfurt.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2012 **Los Angeles, Where Ideas Come to Die**
- 2011 **The Filmmaker**
- 2010 **Ultimate Answers**
- 2007 **Erase the Image**
- 2006 **Pension Rita**
- 2003 **Die Freiheit fliegt nicht**

LOST SCENE NUMBER SIX: REANIMATIONS-EXPERIMENT 1. VERSUCH AM MENSCHEN



Eine, dem Film **Die Verlorenen** (1933) entnommene Szene, zeigt, wie eine junge Frau, die gerade ermordet wurde, wieder zum Leben erweckt wird. Aus dem Filmmaterial, das kürzlich in Sibirien entdeckt wurde, sollte ursprünglich ein kommerzieller Vampirfilm entstehen. Jetzt ist er Teil eines Restaurierungs- und Kunstprojektes mit dem Titel **The Lost**, mit dem sich Reynold Reynolds seit 2011 beschäftigt.

The scene is taken from the film **Die Verlorenen** (1933) and shows how a young woman who has just been murdered, is being resurrected. The material was recently uncovered in Siberia and was intended to become a commercial Vampire-movie. It has now become part of a restoration- and art-project, entitled **The Lost**, which preoccupies Reynold Reynolds since 2011.

DEU 1933/2013, HD, 8', deOF
Weltpremiere / World Premiere

Ein Film von / A film by Reynold Reynolds
Kamera / DoP Imogen Heath
Schnitt / Editor Reynold Reynolds
Musik / Music Ludwig van Beethoven

Reynold Reynolds, geboren 1966, studierte Physik in Colorado und Kunst in New York. Er lebt in Berlin. 2011 Teilnahme an der Videonale Bonn und der Transmediale in Berlin. Ausstellungen u.a. Sprengel Museum, Hannover; MOMA, New York; Wroclaw Contemporary Museum. Einzelausstellungen seit 2004 u.a. Videotage, Hong Kong; Kunsthalle Wien; Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

Reynold Reynolds, born 1966, studied physics in Colorado and art in New York. He lives in Berlin. In 2011 he participated in the Videonale Bonn and Transmediale Berlin. Exhibitions a.o. Sprengel Museum, Hannover; MOMA, New York; Wroclaw Contemporary Museum. Solo exhibitions since 2004 a.o. Videotage, Hong Kong; Kunsthalle Wien; Haus der Kulturen der Welt, Berlin.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2012 **Lost Scene Number Six: Reanimations-Experiment 1. Versuch am Menschen**
- 2010 *Six Easy Pieces*
- 2009 *Secret Machine*
- 2008 *Secret Life*
- 2007 *Six Apartments*
- 2002 *Burn*

MAD MIMES / BEZUMNYE PODRAZHATELI



Anthropologen entdecken die Überreste eines heidnischen Stammes in einem kleinen Waldstückchen entlang der Moskauer Ringstraße. Der Stamm muss ausschließlich von gesammeltem Abfall gelebt haben: Weggeworfene Gegenstände, Verkehrszeichen und Autoteile wurden als Materialien verwendet und in Rituale integriert, die das Leben an der Autobahn symbolisieren.

In a thin forest along the Moscow Ring Road, anthropologists discover artifacts of a pagan tribe. The tribe must have been entirely dependent on roadside trash collected along the highway: Discarded items, road signs and car parts were used and integrated in rituals that symbolically reflect the life of the road.

RUS 2012, DV, 30', ruOmeU
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Dimitri Venkov
Drehbuch / Script Dimitri Venkov,
Alexander Evangely, Leonid Studenikin
Kamera / DoP Margarita Kariuk
Ton / Sound Anton Kuryshev, Antonina Baever

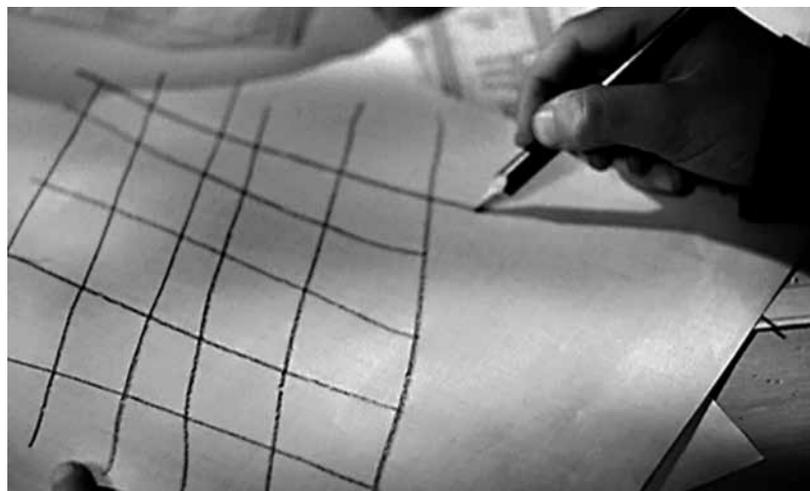
Dimitri Venkov, studierte an der University of Oregon und der Rodchenko Art School, Moskau. Er lebt in Moskau, produziert Dokumentar- und Fiktionsfilme, Video und Mixed Media Arbeiten, die seit 2007 in verschiedenen Ausstellungen und Festivals präsentiert wurden. **Mad Mimes** wurde mit dem Kandinsky Preis Junger Künstler des Jahres 2012 ausgezeichnet und u.a. auf Anthropologie- und Dokumentarfilmfestivals gezeigt.

Dimitri Venkov studied at the University of Oregon and the Rodchenko Art School, Moscow. He lives in Moscow. Since 2007 he has produced documentary and narrative films as well as video and mixed media works, which have been exhibited at various shows and festivals. His film **Mad Mimes** won the Kandinsky Prize Young Artist of the Year in 2012 and was shown at anthropology and documentary festivals.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2013 *I Wanted to Be Happy in the USSR* (in production)
- 2012 **Mad Mimes / Bezumnye podrazhateli**
- 2011 *The Chinese Room of Alan Turing*
- 2010 *In a Different Time*
- 2009 *Trajectory*
- 2007 *Echo of the Falls*

METEOR



Zusammengesetzt aus Spielfilmbildern, Fragmenten aus Volks- und Kunstmärchen und altem Science-Fiction-Material inszeniert **Meteor** die Lebens- und Vorstellungswelt eines Jungen an der Schwelle zur Selbstfindung. In der von medialen Reizen gespeisten, kindlichen Imagination beginnt eine phantasmatische Reise vom Kinderzimmer in einen künstlichen Kosmos.

Combining images from movies, fragments of folk- and fairytales and old science fiction material, **Meteor** tries to capture the life and mind of a boy at the threshold to self-discovery. His imagination, fed by the media, takes him on a phantasmatic journey from his bedroom into an artificial cosmos.

DEU 2011, 35mm, 15', enOF

Ein Film von / A film by

Christoph Girardet, Matthias Müller

Musik / Music Giacomo Puccini

Christoph Girardet, geboren 1966, studierte an der HBK Braunschweig. Einzelausstellungen u.a. Kunstverein Hannover; Sean Kelly Gallery, New York.

Matthias Müller, geboren 1961, studierte an der Universität Bielefeld und der HBK Braunschweig. Professor für experimentellen Film an der KHM, Köln. Organisierte zahlreiche Avantgardefilm-Events.

Christoph Girardet, born in 1966, studied at the HBK Braunschweig. Solo exhibitions included Kunstverein Hannover; Sean Kelly Gallery, New York.

Matthias Müller, born 1961, studied at the Bielefeld University and HBK Braunschweig. Professor for experimental film at KHM, Cologne. He has organized numerous avant-garde film events.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2011 **Meteor**

2009 *Maybe Siam*

2006 *Kristall*

2003 *Play*

2002 *Beacon*

1999 *Phoenix Tapes*

NEVER SLEEP WITH A STRAWBERRY IN YOUR MOUTH II



Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth II ist das Ergebnis von monatelangem arbeitsintensivem Kulissenbauen, Planen, Filmen, Editieren und digitalen Manövern. Wekuas Animationsbilder sind zwischen der Aufrichtigkeit der Selbstreflexion und den synthetischen Bildern der Popkultur angesiedelt. Die bildliche Vergegenwärtigung der Vergangenheit hilft, die Gegenwart besser zu bewältigen.

Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth II is the result of months of labour-intensive set building, filming, directing, editing, and digital manoeuvring. Situated between the sincerity of self-reflection and the synthetic imagery of pop culture, Wekua's animations create pictorial representations of the past that help us better comprehend and grapple with the present.

CHE 2012, HD, 6'20'', enOF

Europapremiere / European Premiere

Ein Film von / A film by Andro Wekua

Schnitt / Editor Andro Wekua, Salome Machaidze

Ton, Musik / Sound, Music

Felix Profos / Plan B

Andro Wekua, geboren 1977 in Georgien, studierte Philosophie und Kunst in Tbilissi und Basel. Er lebt in Berlin. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2011. Einzelausstellungen u.a. Kunsthalle Wien; Museum Friedericianum, Kassel; Castello di Rivoli, Turin; Le Magasin, Grenoble; Kunstmuseum Winterthur; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; Barbara Gladstone Gallery, New York/Brüssel.

Andro Wekua, born in 1977 in Georgia, studied philosophy and art in Tbilissi and Basel. He lives in Berlin. He participated in the Venice Biennale, 2011. Solo exhibitions included Kunsthalle Wien; Museum Friedericianum, Kassel; Castello di Rivoli, Turin; Le Magasin, Grenoble; Kunstmuseum Winterthur; Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam; Barbara Gladstone Gallery, New York/Brussels.

Filmografie / Filmography

2012 **Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth II**

2010 *Never Sleep with a Strawberry in Your Mouth*

2008 *By the Window*

2003 *Sicut Liliun Inter Spinis*
(Like a Lily in the Back)

THE NIGHT OF THE MOON HAS MANY HOURS



The Night of the Moon Has Many Hours erinnert an das Schicksal jener Menschen, die in Kolumbien in der Zeit grausamster Gewalttätigkeit in den neunziger Jahren Angehörige verloren haben. Ein junger Mann erwacht mitten in der Nacht. Er geht in die Dunkelheit hinaus und kommt an einen Fluss. Als er ins dunkle Wasser hineinwagt, entdeckt er tote Körper und birgt sie in einem rätselhaften nächtlichen Ritual aus den Fluten.

The Night of the Moon Has Many Hours recalls the plight of those who lost relatives between 1990 and 2000, during Colombia's period of cruel violence. A young man wakes up in the middle of the night. He steps out into the darkness and reaches a river. When he wades into the dark water, he discovers dead bodies and, in a mysterious nightly ritual, recovers them from the river's icy grasp.

COL/USA 2011, HD, 12',
keine Dialoge / no dialogue

Ein Film von / A film by Mauricio Arango
Kamera / DoP Juan Carlos Martinez
Ton / Sound Neil Benezra

Mauricio Arango, geboren in Kolumbien, lebt in New York und studierte an der Kunstakademie Salzburg sowie im Independent Study Program am Whitney Museum. Ausstellungen u.a. im Sao Paolo Museum of Contemporary Art; Artists Space, New York; Stills Gallery, Edinburgh; Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires; Museo de Arte Moderno de Medellín.

Mauricio Arango, born in Colombia, studied at the Academy of Fine Arts, Salzburg and participated in the Independent Study Program at the Whitney Museum. He lives in New York. Exhibitions included The Sao Paolo Museum of Contemporary Art; Artists Space, New York; Stills Gallery, Edinburgh; Espacio Fundación Telefónica de Buenos Aires; Museo de Arte Moderno de Medellín.

Filmografie / Filmography

- 2013 *We Will not Always Be Hyenas*
- 2012 *Everything Near Becomes Far*
- 2011 **The Night of the Moon Has Many Hours**
- 2004 *La Distancia (The Distance)*

THE NIGHTMAN COMETH / YE JIANG



Ye Jiang entführt uns in ein historisches Phantasie Reich. Nach der Schlacht ist ein alter Krieger verletzt und verlassen; er zweifelt, welchen Weg sein Schicksal nehmen soll. Drei Geister erscheinen. Sie verkörpern die Gefühle und Gedanken, die in seinem Innern aufeinanderprallen, als er sich entscheiden muss, ob er aufgeben oder weiterkämpfen soll.

Ye Jiang brings us to the realm of historical fantasy. An ancient warrior is seen wounded and forlorn after battle; he is in conflict about his path in life. Three ghost-like characters appear. They are symbols for the conflicting feelings and thoughts in the warrior's heart and mind when he has to decide whether to give up or continue fighting.

CHN 2011, HD, 19'21'', zhOmeU

Ein Film von / A film by Yang Fudong

Yang Fudong, geboren 1971 in Peking, studierte Malerei an der Akademie von Hangzhou. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2007. Ausstellungen u.a. im Museum of Fine Art, Houston; The National Art Museum of China, Peking; Minsheng Art Museum, Shanghai. Einzelausstellungen seit 2006 u.a. Parasol, London; Hara Museum, Tokyo; Marian Goodman Gallery New York/Paris.

Yang Fudong, born in 1971 in Beijing, studied painting at the Academy of Hangzhou. Participation in the Venice Biennale, 2007. Exhibitions a.o. at the Museum of Fine Art, Houston; The National Art Museum of China, Beijing; Minsheng Art Museum, Shanghai. Solo exhibitions since 2006 a.o. at Parasol, London; Hara Museum, Tokyo; Marian Goodman Gallery New York/Paris.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2011 **The Nightman Cometh / Ye Jiang**
- 2011 *One Half of August*
- 2010 *Fifth Night*
- 2008 *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest, Parts 4, 5*
- 2003 *Liu Lan*
- 2001 *Backyard – Hey, Sun Is Rising!*

NUMBER FOURTEEN, HOME / NUMMER VEERTIEN, HOME



In seinem Film **Nummer veertien, Home** schwimmt, radelt und rennt der holländische Künstler, Komponist und Iron Man Guido van der Werve auf der Spur Frédéric Chopins fast 1.800 Kilometer von der Kirche vom heiligen Kreuz in Warschau zum Friedhof Père Lachaise in Paris. Eine filmische Vision von Sehnsucht, Heimweh und Tod – melancholisch, oft schrullig und manchmal völlig abgedreht.

In his film **Nummer veertien, Home**, Dutch artist, composer and Iron Man Guido van der Werve swims, bikes and runs nearly 1,200 miles following Frédéric Chopin's steps, from Warsaw's Church of the Holy Cross to the Père Lachaise cemetery in Paris. A cinematic vision about longing, homesickness and death, gorgeously melancholy, occasionally flakey, intermittently batty.

NLD 2012, 4k DCP, 54', enOF
Deutschlandpremiere / German Premiere

Regie / Director Guido van der Werve
Kamera / DoP Ben Geraerts
Licht / Light Bartek Gburek, Piotr Gburek
Ton / Sound Arjan van Asselt, Rick Hendriks
Musik / Music Choir and Orchestra of the Warsaw Chamber Opera

Guido van der Werve, geboren 1977 in den Niederlanden, studierte Musik, Industriedesign, Archäologie und Kunst. Er lebt in Finnland und Amsterdam. Teilnahme an der Performa, New York, 2011 und der Sydney Biennale, 2012. Einzelausstellungen seit 2003 u.a. Secession, Wien; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; La Maison Rouge, Paris; Stedelijk Museum, Amsterdam; Monitor Gallery, Rom.

Guido van der Werve, born in 1977 in the Netherlands, studied music, industrial design, archeology and art. He lives in Finland and Amsterdam. Participation in the Performa, New York, 2011 and the Sydney Biennial, 2012. Solo exhibitions since 2003 a.o. at the Secession, Vienna; Künstlerhaus Bethanien, Berlin; La Maison Rouge, Paris; Stedelijk Museum, Amsterdam; Monitor Gallery, Rome.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2012 Nummer veertien, Home**
- 2011 Nummer dertien, emotional poverty in four effugium**
- 2007 Nummer acht. Everything is going to be alright**
- 2006 Nummer vijf (b). And I live my broken dreams**
- 2004 Nummer drie. Take step fall**
- 2003 Nummer twee. Just because I'm standing here doesn't mean I want to**

THE PARADE OF RITUALS AND STEREOTYPES



The Parade of Rituals and Stereotypes ist eine dunkle Folge faszinierender Animationen von Tonfiguren, in denen Menschen und Tiere bestürzende Szenarien von Folter, Demütigung und Maskerade durchleben, um so das Zusammenspiel von Brutalität und Schuld darzustellen. Narration wird hier in räumlichen Begriffen wie auf einer Bühne in Szenenbild, Tonspur und Handlung gedacht.

The Parade of Rituals and Stereotypes consists of a dark series of fascinating animations of clay figures in which humans and animals act out upsetting scenarios of torture, humiliation, and masquerade, mining the interplay of brutality and guilt. Narrative is conceived here in spatial terms such as setting, sound, and action, as on a stage.

SWE 2012, HD, 10'56'', enOF

Ein Film von / A film by
Nathalie Djurberg
Musik / Music Hans Berg

Nathalie Djurberg, geboren 1978 in Schweden, studierte in Göteborg und Malmö und lebt in Schweden und Berlin. Silberner Löwe auf der Biennale di Venezia, 2009. Einzelausstellungen seit 2002 u.a. Camden Art Centre, London; Walker Art Center, Minneapolis; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Kestnagesellschaft, Hannover; Centre Pompidou, Paris; Zach Feuer Gallery, New York.

Nathalie Djurberg, born in 1978 in Sweden, studied in Gothenburg and Malmö. She lives in Sweden and Berlin. Silver Lion at the Venice Biennale, 2009. Solo exhibitions since 2002 a.o. Camden Art Centre, London; Walker Art Center, Minneapolis; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam; Kestnagesellschaft, Hanover; Centre Pompidou, Paris; Zach Feuer Gallery, New York.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

- 2012 The Parade of Rituals and Stereotypes**
- 2011 Snakes Knows Its Yoga**
- 2009 The Experiment (Greed)**
- 2007 Camels Drink Water**
- 2006 The Natural Selection**
- 2004 Tiger Licking Girl's Butt**

PLANKTON



Ein Film über eine junge Frau und ihre Flucht vor sowie ihre Sehnsucht nach dem Meer, über gestrandete Matrosen und ein Rauschen im Radio.

A film about a young woman, her escape from but also her longing for the sea, about stranded sailors and a noise on the radio.

DEU 2012, HD, 12'50", deOmeU

Ein Film von / A film by Matze Görig
Co-Regie / Co-Director Lena Reinhold
Ton / Sound Benjamin Wellenbeck,
Ralf Milberg
Musik / Music Benjamin Wellenbeck,
Rocio Solis, Dirk Flatau

Matze Görig, geboren 1980 in Konstanz, studierte an der Akademie der Bildenden Künste München und lebt in Berlin. Mit dem Kollektiv Crucible eröffnete er 2010 den Berliner Projektraum Korsobad. Ausstellungen und Performances seit 2004 u.a. in der Galerie Traversee, München; Spiegelhalle, Konstanz; Kunstbau im Lenbachhaus, München; Städtische Kunsthalle Lothringer 13, München.

Matze Görig, born in 1980 in Konstanz, studied at the Academy of Fine Arts Munich and lives in Berlin. He opened the artist-space Korsobad with the collective Crucible in Berlin in 2010. Exhibitions and performances since 2004 included Galerie Traversee, Munich; Spiegelhalle, Konstanz; Kunstbau im Lenbachhaus, Munich; Städtische Kunsthalle Lothringer 13, Munich.

**Filmografie (Auswahl) /
Selected Filmography**
2012 Plankton
2009 D'effecta
2008 Neonichts
2007 12345
2006 Skotom
2003 Marco

RUMORS



Ausgehend vom griechischen Mythos der Medea beschreibt **Rumors** eine mythische Frau über Aussagen von Menschen ihrer Umgebung: schamlose Porträts von Mitgliedern des Königshofs sowie von Stereotypen unserer heutigen Gesellschaft. Die einzelnen Figuren werden durch Schauspieler und Laien verkörpert, die als Stimmen und als reale Akteure auftreten. Als Königreich dient ein Grand Hotel.

Based on the Greek myth of Medea, **Rumors** depicts a mythical woman by interviewing the people in her surroundings: these are shameless portraits of members of the royal court as well as stereotypes of our contemporary society. The characters are played and voiced by actors and laypersons. A Grand Hotel serves as the kingdom.

ITA 2012, HD, 19'46", itOmeU
Weltpremiere / World Premiere

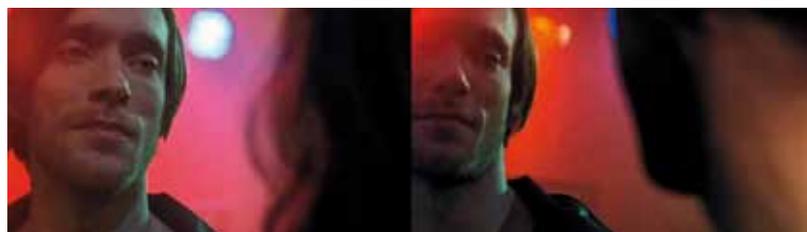
Ein Film von / A film by Marcella Vanzo
Kamera / DoP Pierluigi Laffi
Musik / Music Gak Sato

Marcella Vanzo, geboren 1973, studierte Anthropologie am University College, London und Kunst an der Accademia di Brera. Sie lebt in Mailand. Teilnahme an der Performa in New York, 2009 und der Prag Biennale, 2011. Einzelausstellungen seit 2003 u.a. Galleria Continua, San Gimignano; Castello di Ama per l'arte contemporanea, Siena; Italian Academy at Columbia University, New York.

Marcella Vanzo, born in 1973, studied anthropology at University College, London and art at Accademia di Brera. She lives in Milan. She participated in the Performa in New York, 2009 and the Prague Biennial, 2011. Solo exhibitions since 2003 included Galleria Continua, San Gimignano; Castello di Ama per l'arte contemporanea, Siena; Italian Academy at Columbia University, New York.

**Filmografie (Auswahl) /
Selected Filmography**
2012 Rumors
2010 Gris
2007 Summertime
2004 Utopia
2001 Lovesong
1999 Raid

SAMSTAG- SONNTAGMONTAG



In **SamstagSonntagMontag** tritt derselbe männliche Protagonist in verschiedenen Rollen auf – in Neuinterpretationen aus John Badhams **Saturday Night Fever**, Jean-Luc Godards **Le Mépris** und Stanley Kubricks **Shining**, jeweils als Splitscreen mit zwei Perspektiven. Mit jedem neuen Wochentag ändern sich Stimmung und Persönlichkeit der Hauptfigur radikal.

In **SaturdaySundayMonday**, the same male protagonist appears in different roles, each a new interpretation of key scenes from John Badham's **Saturday Night Fever**, Jean-Luc Godard's **Le Mépris** and Stanley Kubrick's **Shining**, shown as a splitscreen from two perspectives. Depending on the day of the week the mood and personality of the main character change radically.

Präsentation der Arbeit als Mehr-Kanal-Installation vom 24. - 28. April im Foyer des Kunstvereins München, Galeriestr. 4, 80539 München.

Presentation of this work as multi-channel installation in the foyer of the Kunstverein Munich from April 24 - 28, Galeriestr. 4, 80539 Munich.

DEU 2012, HD, 9'22", deOmeU

Ein Film von / A film by M+M

M+M steht für die künstlerische Zusammenarbeit von Marc Weis, geboren 1965, und Martin De Mattia, geboren 1963. Ausstellungen u.a. Folkwang Museum, Essen; Hamburger Kunsthalle; Pinakothek der Moderne, München. Zahlreiche Einzelausstellungen seit 1996, u.a. Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen; Museum für Fotografie, Berlin; Galerie Walter Storms, München.

M+M stands for the artistic collaboration between Marc Weis, born in 1965, and Martin De Mattia, born in 1963. Exhibitions included Folkwang Museum, Essen; Hamburger Kunsthalle; Pinakothek der Moderne, Munich. Solo exhibitions since 1996 include Wilhelm Hack Museum, Ludwigshafen; Museum of Photography, Berlin; Galerie Walter Storms, Munich.

Filmografie / Filmography

- 2012 **SamstagSonntagMontag**
- 2010 **Schlagende Wetter**
- 2009 **Montag**
- 2004 **Dance With Me, Germany**
- 2002 **Guten Morgen, Dr. Mad!**
- 2000 **Johanna-Zyklus**

SHORT HISTORY OF ABANDONED SCENES / PETITE HISTOIRE DES PLATEAUX ABANDONNÉS



Petite Histoire des Plateaux Abandonnés zeigt die architektonischen und kulturellen Überreste von Filmdrehen in der marokkanischen Wüste, die Hollywood-Studios gern als Szenenbild für Filme vom alten Rom oder unbekanntem Planeten nutzen. Nach dem Dreh zerfallen die einsamen Kulissen in der Wüste zu „alten Ruinen“, die von der lokalen Bevölkerung besucht werden.

Petite Histoire des Plateaux Abandonnés looks at the architectural and cultural remains of film shoots in the Moroccan desert, which Hollywood studios like to use as a stand-in for anywhere from ancient Rome to unknown planets. After the shoot, the props are abandoned in the desert to decay into “ancient ruins” to be visited by the local population.

MAR/ITA 2012, HD, 9', arOmeU

Regie / Director Rà di Martino
Kamera / DoP Hilario Isola, Antonio Rovaldi, Rà di Martino
Schnitt / Editor Rà di Martino
Ton / Sound Enrico Ascoli
Musik / Music Enrico Ascoli, Richard Strauss

Rà di Martino, geboren 1975 in Rom, studierte am Chelsea College und der Slade School of Fine Art und lebt in New York. Teilnahme an der Manifesta, 2008, und der Busan Biennale, 2006. Ausstellungen u.a. Tate Modern, London; PS1, New York; MCA Chicago; Palazzo Grassi, Venedig; Magasin, Grenoble. Einzelausstellungen seit 2003 u.a. Vartaj Gallery, Vilnius; CAV, Coimbra; Monitor Galerie, Rom.

Rà di Martino, born in 1975 in Rome, studied at Chelsea College and the Slade School of Fine Art and lives in New York. She participated in Manifesta, 2008, and Busan Biennial, 2006. Exhibitions included Tate Modern, London; PS1, New York; MCA Chicago; Palazzo Grassi, Venice; Magasin, Grenoble. Solo exhibitions since 2003 included Vartaj Gallery, Vilnius; CAV, Coimbra; Monitor Gallery, Rome.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

- 2012 **Petite Histoire des Plateaux Abandonnés**
- 2010 **If You See the Object, the Object Sees You**
- 2008 **The Nightwalker**
- 2006 **La Camera**
- 2004 **CanCan!**
- 2001 **Between**

THE SILK SILENCE OF THE WILD COTTON CANDY



The Silk Silence of the Wild Cotton Candy ist ein Flashback zurück in die Kindheit, aus der Perspektive einer jungen Frau. Eine surreale Mischung aus Traum und Realität. Erinnerungen, Wünsche und Träume werden mit der Gegenwart konfrontiert.

The Silk Silence of the Wild Cotton Candy is a flashback to childhood inside the head of a young woman. A surreal mix of dream and reality. Memories, wishes and dreams are confronted by the present.

BEL 2012, HD, 9'45",
keine Dialoge / no dialogue
Deutschlandpremiere / German Premiere

Regie / Director Nina Caspari
Co-Regie / Co-Director Adil El Arbi
Kamera / DoP Robrecht Heyvaert
Schnitt / Editor Adil El Arbi, Nina Caspari
Ton / Sound Ruben Debusschere,
Toon Jansegers (Think N Talk)
Musik / Music Zino van Hamersveld

Nina Caspari, geboren 1987 in Recklinghausen, studierte Kunst und Design an der AKI ArtEZ in Enschede und audiovisuelle Kunst an der Kunsthochschule Sint-Lukas in Brüssel. Teilnahme an der Internationalen Studententriennale in Istanbul, 2010, und an der Ausstellung 3=6 in Enschede.

Nina Caspari, born in 1987 in Recklinghausen, studied art and design at AKI ArtEZ in Enschede and audiovisual art at the Sint-Lukas Brussels University College of Art and Design. She participated in the International Student Triennial in Istanbul, 2010, and in the exhibition 3=6 in Enschede.

Filmografie / Filmography
2012 **The Silk Silence of the Wild Cotton Candy**
2011 La Graunch
2010 Absolute Grey

SING UNDER



Moderne Erzählung vom unausweichlichen Ende der Menschheit oder Jahrtausende alter Mythos der biblischen Sintflut? Der entmenschlichte Körper eines Mädchens erscheint in animalischem, organischem Rohzustand. Eine schwarze Flüssigkeit, Zeichen einer Vergiftung unbekanntes Ursprungs, die von ihrem Körper abgesondert wird, erzeugt Unbehagen und mündet schließlich in eine poetischen Vision.

The modern story of the unavoidable end of mankind or millennia-old legend of the biblical Flood? The dehumanized body of a girl appears in an animal, organic rough state. A black liquid secreted by her body, sign of an unknown poisoning, produces discomfort and finally coagulates into a poetic vision.

FRA 2012, HD, 10',
keine Dialoge / no dialogue
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Jung Hee Seo
Kamera / DoP Sylvain Briend
Ton / Sound Yannick Delmaire

Jung Hee Seo, geboren in Seoul, studierte in den USA, Südkorea und Frankreich. Sie lebt in Frankreich und Südkorea. Teilnahme an Festivals, Ausstellungen und Projektionen u.a. Le Fresnoy, Tourcoing; La trois, Liège; Scanner, Barcelona; Festival of Video Art, St. Petersburg.

Jung Hee Seo, born in Seoul, studied in the USA, South Korea and France. She lives in France and South Korea. Participation in festivals, exhibitions and screenings a.o. at Le Fresnoy, Tourcoing; La trois, Liège; Scanner, Barcelona; Festival of Video Art, St. Petersburg.

Filmografie / Filmography
2012 **Sing Under**
2011 Se-Weep
2009 Chassé-Croisé
2009 Cyclo
2008 Coalescence

SNAIL TRAIL



Snail Trail erzählt die Geschichte einer Schnecke, die das Rad erfindet und eine kulturelle Evolution der Beschleunigung durchläuft, um schließlich wieder zu ihrem Ursprung zurückzukehren.

Snail Trail tells the story of a snail that invents the wheel and passes through a cultural evolution of acceleration, only to finally end up where it started.

DEU 2012, HD, 3',
keine Dialoge / no dialogue

Ein Film von / A film by Philipp Artus
Musik / Music Philipp Artus,
Madalena Graça

Philipp Artus, geboren 1982 in Bremen, studierte Kunst, Animation, Musiktheorie und Medienkunst in Nantes und Köln. Visual Music Award 2012. Ausstellungs- und Festivalteilnahmen u.a. SIGGRAPH, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Kanazawa; European Media Art Festival, Osnabrück; Videoformes, Clermont-Ferrand; LUMINALE, Frankfurt.

Philipp Artus, born in 1982 in Bremen, studied art, animation, music theory and media arts in Nantes and Cologne. Visual Music Award 2012. Exhibition and festival participations included a. o. SIGGRAPH, Los Angeles; Museum of Contemporary Art, Kanazawa; European Media Art Festival, Osnabrück; Videoformes, Clermont-Ferrand; LUMINALE, Frankfurt.

Filmografie / Filmography

2012 **Snail Trail**

2011 **Notebook Phase**

2006 **Monologues**

THE SNORKS: A CONCERT FOR CREATURES



Der Film **The Snorks: A Concert for Creatures** ist Schlusspunkt eines rund um die Welt gedrehten Langzeitprojektes, das Forschung, Poesie, Rapmusik, Feuerwerk und eine urbane Legende zu einem halluzinatorischem Epos zusammenfasst, inspiriert durch die Entdeckung eines geheimnisvollen Territoriums und seiner Bewohner: der Welt der Tiefsee.

The film **The Snorks: A Concert for Creatures** is the final instalment of a long-term project. Shot around the world, it combines scientific research, poetry, rap music, fireworks and an urban legend into a hallucinatory epic inspired by the discovery of a mysterious world and its inhabitants – the deep sea.

FRA 2012, HD, 22'19'', enOmfrU

Ein Film von / A film by Loris Gréaud
Darsteller / Cast Charlotte Rampling,
David Lynch
Schnitt / Editor Clément Ottenwaelter,
Lise Fernandez
Ton / Sound Thomas Bonneau
Musik / Music Anti-Pop Consortium

Loris Gréaud, geboren 1979, studierte Musik am Conservatoire de Musique und Grafik an der ENSPAC, Paris. Er lebt in Frankreich. Prix Ricard 2005. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2011. Einzelausstellungen seit 2004 u.a. Pace Gallery, New York; ICA, London; Palais de Tokyo, Paris; Kunsthalle Wien; Kunsthalle St. Gallen; La Conservera, Murcia; Galerie Yvon Lambert, Paris.

Loris Gréaud, born 1979, studied music at the Conservatoire de Musique and graphic arts at the ENSPAC, Paris. He lives in France. Prix Ricard 2005. He participated in the Venice Biennale, 2011. Solo exhibitions since 2004 included Pace, New York; ICA, London; Palais de Tokyo, Paris; Kunsthalle Wien; Kunsthalle St. Gallen; La Conservera, Murcia; Yvon Lambert Gallery, Paris.

Filmographie / Filmography

2012 **The Snorks: A Concert for
Creatures**

2000 **Hors Pistes**

SONG TO THE FRONT



Der erste Film der **Vietnamese Classics Re-Cut Series** in dem die Künstlerin einen historischen vietnamesischen Kriegsfilm von 1973 verwendet, verwandelt einen selten gesehenen Schwarz-Weiß-Streifen in eine kleine Vignette; die Romantik des sozial-realistischen Melodrams wird so demontiert. Die jungen Soldaten, die ihre Leben für ihr Land opferten, werden zu dem Gott des Krieges geopfert Ungläubigen.

The first film from the **Vietnamese Classics Re-Cut Series**, in which the artist takes a historical Vietnamese war film from 1973, turns this rarely seen black and white feature into a small vignette and dismantles the aesthetic and romantic elements of the social-realist melodrama. The young soldiers who gave their lives for their country become the pagans sacrificed to the god of war.

VNM 2011, HD, 5'14", viOmeU
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Nguyen Trinh Thi
Regie / Director Tran Duc
Musik / Music Igor Stravinsky:
Le Sacre du Printemps

Nguyen Trinh Thi, geboren 1973, studierte Journalismus, Fotografie und Film an den Universitäten von Iowa und San Diego. Sie lebt in Hanoi. Teilnahme an den Internationalen Kurzfilmtagen Oberhausen. Ausstellungen u.a. Arthub, Bangkok; Tate Modern, London; Stenersen Museet, Oslo. Einzelausstellungen u.a. NhaSan Studio, Hanoi; Kuandu Biennale, Taipei.

Nguyen Trinh Thi, born in 1973, studied journalism, photography and film at the universities of Iowa and San Diego. She lives in Hanoi. Participation in the International Short Film Festival Oberhausen. Exhibitions a.o. at the Arthub, Bangkok; Tate Modern, London; Stenersen Museet, Oslo. Solo exhibitions a.o. at NhaSan Studio, Hanoi; Kuandu Biennale, Taipei.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

- 2012 I Died for Beauty
- 2011 Song to the Front
- 2011 Chronicle of a Tape Recorded Over
- 2009 Terminal
- 2008 93 Years, 1383 Days
- 2005 A Chungking Road Opening

SONNTAG 3 / SUNDAY 3



Der dritte Teil einer Reihe von Filmen über Sonntagsausflüge. In **Sonntag 3** hat der Hauptdarsteller ein Blind Date mit einer Unbekannten im Grand Café in Berlin. Die Frau entpuppt sich als... die Bundeskanzlerin.

The third part of a series of films about Sunday outings. In **Sonntag 3** the main character has a blind date with an unknown woman at the Grand Café in Berlin. And the woman is no-one other than... the German Chancellor.

DEU 2012, HD, 14', deOmeU

Ein Film von / A film by Jochen Kuhn
Schnitt / Editor Olaf Meltzer

Jochen Kuhn, geboren 1954 in Wiesbaden, studierte Kunst in Hamburg und ist Professor an der Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg. 1988-89 Stipendiat der Villa Massimo, Rom. Zahlreiche Einzelausstellungen seit 1978, u.a. Galerie im Artforum, Offenbach; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Künstlerhaus Hamburg; Sammlung Goetz, München.

Jochen Kuhn, born in 1954 in Wiesbaden, studied art in Hamburg and is a professor at the Filmakademie Baden-Württemberg, Ludwigsburg. 1988-89 scholar at the Villa Massimo, Rome. Many solo exhibitions since 1978, including Galerie im Artforum, Offenbach; Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Künstlerhaus Hamburg; Goetz Collection, Munich.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

- 2012 Sonntag 3
- 2008 Exit
- 1998 Neulich 1
- 1993 Silvester
- 1988 Robert Langner, Biographie
- 1975 Lauter Anfang

SOUNDS FROM BENEATH



Für **Sounds from Beneath** wurden die Mitglieder eines Chores von Bergleuten gebeten, die Geräusche bei der Arbeit unter Tage zu simulieren und auf einer stillgelegten Kohlengrube in Kent zu singen. Das politische und poetische Video erzählt, wie einem trostlosen, verlassenem Grubenstandort durch Gesang neues Leben eingehaucht wird.

For **Sounds from Beneath**, the artists asked a male coalminers' choir to remember the sounds they used to hear when they worked in the mine and sing them on top of a disused Kentish coal mine. The video, at once political and poetic, depicts the desolate disused mining site brought back to life through song.

GBR 2012, HD, 6'45", enOF

Ein Film von / A film by Mikhail Karikis,
Uriel Orlow
Ton, Musik / Sound, Music Mikhail Karikis

Mikhail Karikis, geboren in Griechenland, lebt in London und studierte an der Slade School of Fine Art. Teilnahme an der Manifesta, 2012. Einzelausstellung bei Arnolfini, Bristol, 2013.

Uriel Orlow, geboren in der Schweiz, studierte an der Slade School of Fine Art und lebt in Zürich und London. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2011. Einzelausstellung im Centre PasquArt, Biel, 2012.

Mikhail Karikis, born in Greece, lives in London and studied at the Slade School of Fine Art. He participated in Manifesta, 2012. Solo exhibition at Arnolfini, Bristol, 2013.

Uriel Orlow, born in Switzerland, studied at the Slade School of Fine Art and lives in Zurich and London. He participated in the Venice Biennale, 2011. Solo exhibition at Centre PasquArt, Biel, 2012.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

Mikhail Karikis

2012 Sea-Women

2010 Introduction

2004 The Shape of Breath

Uriel Orlow

2012 Remnants of the Future

2010 Water and Smoke

2006 In Concert

SWIMMING LESSONS



Swimming Lessons erzählt die Geschichten zweier junger Mädchen, die sehr unterschiedlich sind, sich aber gleichzeitig auf eine seltsame Weise ähneln. Wasser ist ein Schlüsselement im Leben beider. Eines der Mädchen erblindet und möchte Schwimmen lernen, bevor sie ihre Sehkraft verliert; das andere Mädchen hat seine Mutter verloren, die während einer Frühjahrsflut ertrank.

Swimming Lessons tells the stories of two teenage girls who are different but – at the same time – strangely similar. Water is a key element in both girls' lives. One girl is slowly going blind and would like to learn swimming before she loses her eyesight completely while the other girl lost her mother, who drowned during a spring flood.

USA 2013, HD, 25'39", enOF
Weltpremiere / World Premiere

Regie / Director Anna Gaskell
Kamera / DoP Ariel Nevarez
Schnitt / Editor Kjerstin Rossi
Ton / Sound John Tow

Anna Gaskell, geboren 1969 in Iowa, studierte Fotografie am Art Institute of Chicago und an der Yale University. Sie lebt in New York. Zahlreiche Einzelausstellungen seit 1997, u.a. im Wexner Center for the Arts, Ohio; White Cube, London; Castello di Rivoli, Turin; Museum of Modern Art, Oxford; Galerie Gisela Capitain, Köln.

Anna Gaskell, born in 1969 in Iowa, studied photography at the Art Institute of Chicago and Yale University. She lives in New York. Many solo exhibitions since 1997, including Wexner Center for the Arts, Ohio; White Cube, London; Castello di Rivoli, Turin; Museum of Modern Art, Oxford; Galerie Gisela Capitain, Cologne.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

2013 **Swimming Lessons**

2011 Sosw Ballet

2010 Acts

2009 Replayground

2007 Acting Lessons

2005 Erasers

TRABANTEN / SATELLITES



Trabanten zeigt fragmentarische Ausschnitte aus den Lebensgeschichten und Lebensräumen von Frauen zweier Generationen im Spiegel der medialen Vermittlung ihrer Zeit. Aus einigen Episoden alltäglichen Lebens entwickeln sich nahezu surreale Szenen, die auf kleine Fluchten, tatsächliche Freiheiten und Utopien verweisen.

Trabanten shows fragmentary glimpses into the lives and living spaces of women from two generations as mirrored by contemporary media. From just a few episodes of everyday life arise almost surreal scenes that refer to small escapes, actual liberties and utopias.

DEU 2013, HD, 68', deOmeU
Weltpremiere / World Premiere

Regie / Director Michaela Schweiger
Kamera / DoP Börres Weiffenbach
Schnitt / Editor Boris Gromatzki,
Kathrin Hembus, Michaela Schweiger
Ton / Sound Marko Weichler
Musik / Music Gregor Schwellenbach

Michaela Schweiger, studierte an der Universität der Künste, Berlin und an der Kunsthochschule für Medien Köln. Seit 2011 Professorin für Zeitbasierte Künste an der Kunsthochschule Halle. Sie lebt in Berlin und Halle. Einzelausstellungen seit 2000 u.a. Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl; Centre d'art La Passerelle, Brest; Neues Museum Weserburg, Bremen; Galerie Walbröl, Düsseldorf.

Michaela Schweiger, studied at the Berlin University of the Arts and at the Academy of Media Arts Cologne. Since 2011, professor for time-based art at the University of Arts and Design Halle. She lives in Berlin and Halle. Solo exhibitions since 2000 included Skulpturenmuseum Glaskasten, Marl; Centre d'art La Passerelle, Brest; Weserburg, Museum of Modern Art, Bremen; Galerie Walbröl, Düsseldorf.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2013 **Trabanten / Satellites**

2010 Begleiter

2008 Der Augenblick

2005 Zurück in die Stadt von morgen /
City of Tomorrow – Revisited

2004 Besuch bei Themroc /
Visiting Themroc

2000 The Passenger

TRAILER



Trailer ist eine experimentelle und alternative Lektüre des Rohmaterials zu dem Sciencefiction-Spielfilm **Piercing Brightness**. Als einer von drei aus demselben Material gemachten, parallelen Filmen untersucht er die Syntax des Galerie- und Kinokontexts, die Erzählstruktur von Kurzfilm und Spielfilm, die Codes und Wechselbeziehungen zwischen den verschiedenen Formen.

Trailer presents an experimental and alternative reading of footage from the science fiction feature film **Piercing Brightness**. One of three parallel films drawn from the same material, it interrogates the syntax of the gallery and cinema context, the narrative structure of short and long films and the codes and interrelation between the different forms.

GBR 2011, HD, 15'20'',
en/ur/ar/zhOmeU
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Shezad Dawood
Kamera / DoP Bartłomiej Sienkiewicz
Schnitt / Editor Katherine Lee
Sound / Ton Tom Drew
Musik / Music Acid Mothers Temple,
Alexander Tucker

Shezad Dawood, geboren 1974 in London von pakistanischen Eltern, studierte Fotografie und Bildhauerei am Royal College of Art und lebt in London. Teilnahme an der Biennale di Venezia, 2009. Ausstellungen u.a. Tate Modern, London; Saatchi Gallery, London; Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Einzelausstellungen seit 2002 u.a. Modern Art Oxford; Kino Kino, Sandnes; Paradise Row, London.

Shezad Dawood, born in 1974 in London of Pakistani parents, studied photography and sculpture at the Royal College of Art and lives in London. Participation in the Venice Biennale, 2009. Exhibitions a.o. at the Tate Modern, London; Saatchi Gallery, London; Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Solo exhibitions since 2002 a.o. at Modern Art Oxford; Kino Kino, Sandnes; Paradise Row, London.

Filmografie / Filmography

2012 Piercing Brightness

2011 Trailer

2011 New Dream Machine Project

2010 A Mystery Play

2008 Feature

TRANSOXIANA DREAMS



Transoxiana Dreams ist eine Mischung aus Dokumentarfilm und Märchen und erzählt mit den Augen einer kleinen Fischerstochter von den dramatischen Umweltveränderungen in der Aral-Region. Ihr Vater bricht eines Tages auf, um den See und neue Fischfanggebiete zu suchen und begegnet auf seinem Weg durch die Wüste bizarren Kreaturen, halb Mensch, halb Pferd: eine Hommage an die nomadische Vergangenheit seines Volkes.

Transoxiana Dreams, a mixture of documentary and fairy tale, illustrates the dramatic environmental changes in the Aral region as seen through the eyes of a fisherman's young daughter. One day, her father leaves to look for the lake and new fishing grounds. On his way through the desert he meets bizarre creatures, half horse, half human: a tribute to the nomadic past of his people.

KAZ 2011, HD, 23', ruOmeU

Ein Film von / A film by

Almagul Menlibayeva

Ton / Sound OMFO

Almagul Menlibayeva, geboren 1969 in Kazakhstan, studierte Fotografie an der Akademie für Kunst und Theater in Almaty. Sie lebt in Berlin und Kazakhstan. Teilnahme an der Sidney Biennale, 2012. Einzelausstellungen seit 2007 u.a.: Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerpen; Galerie Albert Benamou, Paris; Priska C. Juschka Fine Art, New York.

Almagul Menlibayeva, born in 1969 in Kazakhstan, studied photography at the Academy for Art and Theatre in Almaty. She lives in Berlin and Kazakhstan. She participated in the Sydney Biennale, 2012. Solo exhibitions since 2007 included Nassauischer Kunstverein, Wiesbaden; Museum van Hedendaagse Kunst, Antwerp; Galerie Albert Benamou, Paris; Priska C. Juschka Fine Art, New York.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2012 Kurchatov 22

2011 **Transoxiana Dreams**

2010 Milk for Lambs

2009 Exodus

2007 As the Oil Burns

2003 Steppen Baroque

VELOCITY



Ich dachte immer, ich hätte ein perfektes Gedächtnis. Ich wollte einen Film über Erinnerung, Zeichnen und Zeichnungen machen. Denn sie sind der einzige Beweis, den ich habe, dass manche Orte, Menschen und Dinge jemals existiert haben. Diese Zeichnungen möchte ich Ihnen zeigen.

I always thought I had a perfect memory. I wanted to make a film about memory, drawing and drawings. Because they are the only proof I have that some places, people and things ever existed. I wanted to show these drawings to you.

GBR 2012, 16mm, 6', enOF

Ein Film von / A film by Karolina Glusiec

Ton / Sound Zuzanna Ziolkowska

Musik / Music Krzysztof Matysiak,
Tadeusz Kulas

Karolina Glusiec, geboren 1986 in Lubin, studierte Animation am Royal College of Art, London, sowie audiovisuelle Kommunikation an der Academy of Humanities and Economics, Lodz. 2012 gewann sie den Jerwood Drawing Prize. Ausstellungen u.a. Museo Reina Sofía, Madrid; Galeria Imaginarium, Lodz; Royal College of Art, London; Centrum Kulturu Zamek, Poznan.

Karolina Glusiec, born 1986 in Lubin, studied animation at the Royal College of Art, London, and audiovisual communication at the Academy of Humanities and Economics, Lodz. She won the Jerwood Drawing Prize 2012. Exhibitions included Museo Reina Sofía, Madrid; Galeria Imaginarium, Lodz; Royal College of Art, London; Centrum Kulturu Zamek, Poznan.

Filmografie / Filmography

2012 **Velocity**

2011 p.e.r.f.o.r.m.a.n.c.e

2008 Karuzele

2006 Lesson

VIVE LE CAPITAL



In **Vive le Capital** geht es um Liebe und Hass zum Geld. Die Handlung kreiselt zwischen dem Monolog des Protagonisten, eines Brokers und Tänzern, die darauf szenisch reagieren. Drei von ihnen reisen in die Zeit von Cosimo de Medici und an die Ursprünge unseres Banksystems zurück; sie huldigen der französischen Revolution und verkörpern John Law, den ersten Anwender des Ponzi-Tricks.

Vive le Capital is a deliberation on a love/hate relationship with money. The plot pirouettes between the protagonist's soliloquy and dancers who respond in various transgressing behaviours. Three of them travel to the time of Cosimo De Medici and visit the roots of our banking system; they also pay homage to the French Revolution and embody John Law, who ran the first Ponzi scheme.

USA 2012, HD, 15'24", frOmeU
Deutschlandpremiere / German Premiere

Regie / Director Orit Ben-Shitrit
Kamera / DoP Chapin Hall
Schnitt / Editor Jeremy C. Hansen
Ton, Musik / Sound, Music
Timothy Korn

Orit Ben-Shitrit, geboren in Israel, Studium von Kunst und Tanz an der Bezalel Art Academy, Jerusalem, am London College of Communication und am Hunter College, New York. Sie lebt in New York. Ausstellungen seit 2003 u.a. MACRO Rom; Haifa Museum of Art; Guest Projects, London; Royal Academy of Art, London; White Box, New York.

Orit Ben-Shitrit, born in Israel, studied art and dance at Bezalel Art Academy, Jerusalem, London College of Communication and Hunter College, New York. She lives in New York. Exhibitions since 2003 included MACRO, Rome; Haifa Museum of Art; Guest Projects, London; Royal Academy of Art, London; White Box, New York.

Filmografie / Filmography

2012 **Vive le Capital**
2010 **Men Die and They Are not Happy**

WAKING THINGS



USA 2011, 16mm, 34', enOF
Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Melika Bass
Ton / Sound Melika Bass,
Mathew Paul Jinks
Musik / Music Mislav Cavajda,
Stephen Fiehn

Melika Bass, geboren in North-Carolina, studierte Literatur, Philosophie und anschließend Kunst am Art Institute of Chicago. Sie lebt in Chicago. Ausstellungen u.a. Museum of Contemporary Art Detroit; Segal Center for the Performing Arts, Montreal. Einzelausstellung am Museum of Contemporary Art Chicago, 2011.

Melika Bass, born in North Carolina, studied literature, philosophy and later art at the Art Institute of Chicago. She lives in Chicago. Exhibitions included Museum of Contemporary Art Detroit; Segal Center for the Performing Arts, Montreal. Solo exhibition at Museum of Contemporary Art Chicago, 2011.

In einem Haus mitten in der Wildnis erwartet eine rätselhafte Familie von Aussteigern Besuch von Fremden und bereitet ein Festmahl für sie vor. Während der rituellen Vorbereitungen zeigen Schatten den wahren Charakter jedes einzelnen Individuums: mal bedrohlich, mal verletzt, mal ausgelaugt. Es sind Überlebende einer alten Tradition: Blut um Blut.

In a house in a primeval wood, a mysterious family of misfits prepares a seasonal feast for a visiting party of strangers. As they shuffle through ritualistic preparations, shadows reveal the true character of each individual: one menacing, one wounded and one worn. They are the stewards of an old tradition, blood for blood.

Filmografie (Auswahl) / Selected Filmography

2012 **Nocturama**
2011 **Waking Things**
2008 **Songs from the Shed**
2006 **Bulb in the Head**
2005 **Story Ever Told**
2004 **Asleep in the Deep**

Y



Ein Balkankriegsveteran, inzwischen obdachloser Alkoholiker, träumt, er sei ein Baum und wachse in den Ruinen seines Hauses, das bei einem Bombenangriff zerstört wurde... Während die Katastrophe des Balkan-Krieges sich langsam im kollektiven Gedächtnis auflöst, bleiben die realen Ereignisse für immer vom Schleier eines Alptraums verdeckt, aus dem wir gerade aufwachen und den wir dennoch sofort wieder vergessen.

A veteran of the Balkan war, now a homeless alcoholic, dreams that he is a tree growing inside the ruins of his house, which was destroyed in a bombing raid... While the disaster of the war in the Balkans slowly dissolves in the collective memory, the real events will remain forever blurred by the veil of a nightmare that we are still waking from but still already starting to forget.

ESP/SRB, 2012, XDCam Cinealta, 93',
sr/caOmeU

Deutschlandpremiere / German Premiere

Ein Film von / A film by Dionis Escorsa
Ton / Sound Alfredo Costa Monteiro
Musik / Music Johann Sebastian Bach

Dionis Escorsa, geboren 1970 in Tortosa, lebt in Barcelona und Berlin. Zusammenarbeit mit dem Kollektiv Rotor. Ausstellungen u.a. Hangar, Barcelona; 40Cube Gallery, Rennes; CCCB, Barcelona; Islands 6 Art Center, Shanghai; Netherlands Media Art Institute, Amsterdam; Fundacion Tomie Ohtake, Sao Paulo. 2009 Einzelausstellung bei Dispari & Dispari Projects, Reggio Emilia.

Dionis Escorsa, born 1970 in Tortosa, lives in Barcelona and Berlin. Collaborations with the collective Rotor. Exhibitions included Hangar, Barcelona; 40Cube Gallery, Rennes; CCCB, Barcelona; Islands 6 Art Center, Shanghai; Netherlands Media Art Institute, Amsterdam; Fundacion Tomie Ohtake, Sao Paulo. In 2009 solo exhibition at Dispari & Dispari Projects, Reggio Emilia.

Filmografie (Auswahl) /

Selected Filmography

2012 Y

2008 The Lost Mother

2007 Barely a House

2004 Room Service for Bombed Buildings

2003 Theatre of Agony

1999 Media Silence



KÜNSTLICHES UND VORGEFUNDENES

Eine Frau und vier Männer betreten an einem Samstag-nachmittag das Time-Life Gebäude an der Sixth Avenue in New York City: Marie Desert, Gerard Malanga, Jonas Mekas, John Palmer und Andy Warhol. Vorbei an den Wandgemälden von Josef Albers tragen sie ihre schweren Koffer zum Aufzug. Im 44sten Stock erwartet sie Henry Romney, Vizepräsident der Rockefeller Foundation, und bringt sie in sein Büro.

Es ist der 25. Juli 1964. Das Thermometer zeigt 33 Grad Celsius, Lyndon B. Johnson billigt den Einsatz der Nationalgarde gegen schwarze Demonstranten in Harlem, US-Kriegsschiffe beschießen Ziele in Nordvietnam, und Ranger 7 schickt die ersten Bilder vom Mond zur Erde. Henry Romneys Besucher sehen aus dem Fenster nach Süden zum Empire State Building. Mekas und Palmer öffnen die Koffer und packen die Geräte aus. Sie setzen den Schwenkkopf aufs Stativ, schrauben die Adapterplatte an der Kamera fest, arretieren die Adapterplatte auf dem Schwenkkopf, setzen das Angénieux Zoomobjektiv in die Kamera und breiten den Dunkelsack aus. In einem Kodakkarton sind zwölf Büchsen Schwarzweißmaterial, genug für fast sieben Stunden Laufzeit. Beide kennen die Arbeit, nur die Kamera ist neu für sie. Die CM-74 von Auricon ist keine der üblichen 16mm-Reportagekameras. Sie ist für 1200 Fuß Kassetten konstruiert, kann parallel den Ton aufbelichten und läuft bei 24 Bildern pro Sekunde 35 Minuten ohne Unterbrechung.

Kurz vor Einbruch der Dämmerung ist alles fertig. Romney löscht das Licht in seinem Büro und Jonas Mekas drückt auf den Auslöser. Es ist 20:06 Uhr.

Andy Warhols achtstündiges Werk **Empire** von 1964 zeigt die obere Hälfte des Empire State Buildings von der Abenddämmerung bis zum frühen Morgen. Das Gebäude ist zentralperspektivisch kadriert, und jenseits der erleuchteten Fassade ist der Rest des Bildes fast schwarz. In unregelmäßigen Abständen sieht man am linken Bildrand Druckbelichtungen und Entwicklerflecken. Alle fünfunddreißig Minuten müssen die Filmkassetten gewechselt werden, und ein paar Mal wird das Licht im Zimmer erst dann gelöscht, wenn die Kamera bereits wieder läuft. Für wenige Sekunden

sieht man in der Spiegelung des Fensters Andy Warhol und den Kameramann Jonas Mekas. Und je länger wir hinsehen, umso mehr interessieren wir uns für die Abweichungen, für die Fehler im Bild. Der Film wird mit 24 Bildern pro Sekunde gedreht – vorgeführt wird er aber mit 16 Bildern pro Sekunde, das heißt, aus dem Sechseinhalb-Stunden-Film wird bei der Vorführung ein Acht-Stunden-Film. Warhol schneidet nichts weg, dramatisiert nichts, nennt seinen Film eine Beobachtung der vergehenden Zeit und untersagt die Vorführung von Ausschnitten. In allen Verzeichnissen, auch in der Library of Congress, läuft die Arbeit unter der Rubrik Dokumentarfilm. Aber was ist das, ein Dokumentarfilm?

„Dokumentarfilme – oder wie immer ihre Regisseure sie bezeichnen wollen, sind nicht meine liebste Art von Kino. Ich traue den kleinen Halunken nicht über den Weg. Und ich traue den Motiven derer nicht, die meinen, dass Dokumentarfilme Spielfilmen überlegen seien; die behaupten, dass Dokumentarfilme die Wahrheit gepachtet hätten. Ich traue ihrem überzogenen und völlig unverdienten Status bürgerlicher Wohlanständigkeit nicht.“¹

“ALL MY FILMS ARE ARTIFICIAL, BUT THEN EVERYTHING IS SORT OF ARTIFICIAL, I DON'T KNOW WHERE THE ARTIFICIAL STOPS AND THE REAL STARTS.”

Andy Warhol

Kann man **Empire** als wohlanständigen, bürgerlichen Film sehen? Hat er die Wahrheit gepachtet? Ein Dokumentarfilm ist ein Dokumentarfilm. Das hat etymologisch natürlich mit einem Dokument zu tun, einer Urkunde, die einen bestimmten Sachverhalt beweisen soll. Aber ist ein illuminiertes Blatt aus dem Falkenbuch Friedrich des Zweiten ein Dokument mittelalterlicher Jagd oder ein Werk der bildenden Kunst? Ist die eine Hälfte der Videoinstallation **Re-Enactment** von Francis Alÿs ein Dokumentarfilm, ein Werk der bildenden Kunst oder gar beides? Ist **Lou Reed's Berlin** von Julian Schnabel ein Dokumentarfilm, **Before Night Falls** dessel-

ben Regisseurs ein Spielfilm, oder gehören beide Filme zur bildenden Kunst, weil der Regisseur ja Künstler ist?

„Kann ein Dokument Kunst sein? Es kann – wenn es über sich selbst hinausweist. Wenn es ihm über seinen zeitgenössischen Ausdruck hinaus gelingt, bei seinen Betrachtern Bilder von zeitloser Qualität hervorzurufen. (...) Ein dokumentarisches Zeugnis – ob Fotografie oder Film – und ein Werk der bildenden Kunst können nun dasselbe sein. Die Kunstgeschichte und die Geschichte des Dokumentarfilms berühren sich.“²

1988 drehen Nicolas Humbert und Werner Penzel einen Dokumentarfilm über den englischen Musiker Fred Frith, **Step Across the Border**. In diesem Film erzählt Jonas Mekas die Geschichte vom Schmetterlingseffekt. Eben jener Jonas Mekas, der ein Vierteljahrhundert zuvor für die Kameraarbeit bei **Empire** verantwortlich war. Der Film ist erfolgreich, und mit dem Geld aus Einspielergebnissen und Filmpreisen gehen Humbert und Penzel ihr nächstes Projekt an: **Middle of the Moment**. Über zwei Jahre begleiteten sie Artisten des französischen Cirque O, Tuaregs in der Sahara und den amerikanischen Schriftsteller Robert Lax. Der ehemalige Filmkritiker und Drehbuchautor lebt nun als Einsiedler auf einer griechischen Insel, und das Material über ihn ist zu reich, oder auch zu sperrig, als dass es in **Middle of the Moment** Platz fände.

Sie drehen weiter mit Robert Lax, nur die Reisen auf dem Landweg nach Griechenland sind nicht mehr möglich. In Kroatien und Bosnien tobt der Bürgerkrieg. Die Filmemacher fahren nach Süditalien und nehmen die Autofähre nach Griechenland. 1999, zu Beginn des Kosovokrieges, wird die 3-Kanal-Videoinstallation im Haus der Kunst in München uraufgeführt: **Three Windows, Hommage an Robert Lax**.

Der erste Abschnitt ist noch auf Super-16 Film gedreht, alles Folgende dann aus Budgetgründen mit Mini-DV, zum Teil parallel mit drei Kameras. In Schwarzweiß zeigen sie auf drei Leinwänden Fragmente des Alltags von Robert Lax. Einen Stuhl, ein Bett, das Gesicht eines alten Mannes, seine Hände, ein Glas Tee, den Besuch bei einem Friseur. Einmal geht eine Katze im ersten Bild rechts aus dem Bild und kommt von links im nächsten Bild wieder zum Vorschein. Im Off hören wir die Stimme von Robert Lax, der seine eigenen Texte liest.

„Sometimes I've tried to see more than I saw (and have tried to forget what I've seen) sometimes I've tried to see less than

I saw (and have tried to forget what I've seen).“ In den Auslassungen zwischen den Fragmenten vergeht Zeit.

„Wir mussten ein Zeitmaß finden, das stimmte. Warum uns das mit einer linearen Filmerzählung nicht möglich schien, lag daran, dass sowohl seine Art der Wahrnehmung wie auch seine Dichtung ganz stark von der Gleichzeitigkeit von Momenten geprägt ist. Und durch seine ganz eigene Art von Rhythmus und Zeitmaß.“³

Humbert und Penzel sind Absolventen der Münchener Hochschule für Fernsehen und Film. Die Filmhochschulen und die Akademien der Bildenden Künste sind auf verschiedenen Grundstücken errichtet worden. Aber in beiden Institutionen geht es, zumindest in der Videokunst, um beides: Um bildende Kunst und Film. Nur so gut wie nie gemeinsam. Warum das ist? Keine Ahnung. Vielleicht ist es enttäuschte Liebe oder mangelndes Vertrauen.

Wenn wir aber all dem trauen würden, was wir mögen, gäbe es keine Eifersucht. Ohne Eifersucht kein Drama. Ohne Drama kein Film. Oder doch? Was ist mit dem beobachtenden Dokumentarfilm? Trauen wir ihm mehr als allen anderen Filmgattungen und sind deshalb umso zorniger, wenn dieses Vertrauen enttäuscht wird? Oder sind wir im Gegenteil enttäuscht, wenn ein achtstündiges Filmdokument wie **Empire** nichts dramatisiert und deshalb ziemlich langweilig ist?

Donnerstag, der 29. Januar 2004. Das Thermometer pendelt um die Null-Grad-Marke, und ein Schneesturm bringt den Verkehr in weiten Teilen Deutschlands zum Erliegen. In Berlin startet an diesem Tag der neue Spielfilm von Julian Schnabel. **Before Night Falls** erzählt episodisch vom dramatischen Leben des kubanischen Schriftstellers Reinaldo Arenas, und die Kritik lobt einhellig die „visuelle Kraft“ des Regisseurs. Am gleichen Tag fährt Julian Rosefeldt nach Berlin-Reinickendorf in eine leerstehende Textilfabrik. Es ist der erste Drehtag zu **The Soundmaker (Trilogie des Scheiterns I)**. Die Vorbau-truppe hat in zehn Tagen die kalte, leere Halle in ein provisorisches Studio verwandelt, die Scheinwerfer sind eingerichtet, der Dolly steht auf der Schiene, die Arriflex ist auf dem Schwenkkopf montiert, das Magazin geladen. Die Dreharbeiten beginnen. Aber was sind das für Dreharbeiten? Geht es um einen Dokumentarfilm, der die Arbeit eines Geräuschemachers beschreibt? Oder um einen Spielfilm, der vom Alltag eines Menschen in seiner Wohnung erzählt, der zufällig Geräuschemacher ist?

Es geht um drei Filme, die parallel auf drei Leinwänden zu sehen sind. Zu Beginn sehen wir links und rechts die Arbeit des Geräuschemachers, links als Topshot, rechts zentralperspektivisch von vorne. Auf der Leinwand in der Mitte bewegt sich der gleiche Mann in seinem Einzimmerapartment. Er geht auf die Toilette, setzt sich an den Tisch, steht wieder auf, setzt sich aufs Sofa und die Kamera begleitet ihn nicht etwa bei seinen Gängen, sondern bewegt sich in autonomen Fahrten in der immer gleichen Bewegung von rechts nach links und wieder zurück.

Erstaunlich genug, dass wir auf allen drei Bildern den gleichen Mann in seiner roten Jacke sehen. Noch erstaunlicher, dass er die Geräusche, die wir auf dem mittleren Bild erwarten würden, in den beiden anderen Einstellungen künstlich erzeugt. Aber das ist ja sein Beruf als Foley Artist. Er sieht offensichtlich sein eigenes vorhergehendes Tun auf einem Monitor und synchronisiert dazu die Schritte, das Zurechtrücken des Stuhls, das Eingießen in ein Glas und später dann eigentümliche Räumarbeiten, das Auftürmen aller Einrichtungsgegenstände, bis das Apartment unbewohnbar erscheint. Der Geräuschemacher macht die Schrittgeräusche im Sitzen, er raschelt und knistert, hantiert mit Gefäßen und Hölzern und macht für uns die Ungleichzeitigkeit von Bild- und Tonaufnahme sichtbar. Rosefeldt erzählt von der Herstellung einer Erzählung.

Am Ende der 3-Kanal-Installation zoomt die Kamera des mittleren Bildes zurück und zeigt das Apartment als Studiodekoration und mitten in dieser Dekoration ist als Teil dessen auch der Raum des Geräuschemachers eingebaut. Die Kameracrew arbeitet, der Kranfahrer bewegt die Kamera des Topshots im Kreis und wir sehen gleichzeitig im linken Bild die sich drehende Szenerie. Das heißt nichts anderes, als dass wir uns am Ende des Loops durchaus im Dokumentarischen wiederfinden, in der Beobachtung einer Spielfilmcrew, die ihr Handwerk offensichtlich beherrscht. Aber so gesehen wäre jeder Spielfilm zugleich Dokumentarfilm, weil er ja die Schauspieler bei ihrer Arbeit beobachtet. Und genau hier wird jeder Versuch der Unterscheidung in Vorgefundenes und Künstliches ein wenig unübersichtlich. Unvermutet stehen wir wieder am Anfang der Überlegungen – so wie Rosefeldts Geräuschemacher in seiner Endlosschleife.

Heiner Stadler

1 Marcel Ophüls „Closely Watched Trains“, in: American Film 11,2 1985.

2 Bernhart Schwenk in Sprechen über Film, München: etk Verlag, 2013.

3 Werner Penzel in einem Gespräch mit Aghata Lavras, Februar 1999, in: Three Windows, Hg. Bernhard Moosbrugger, München: belleville Verlag, 1999.

ESSAY

THE ARTIFICIAL AND THE FOUND

On a Saturday afternoon, a woman and four men enter the Time-Life building on Sixth Avenue in New York City: Marie Desert, Gerard Malanga, Jonas Mekas, John Palmer and Andy Warhol. Passing the murals by Josef Albers, they carry their heavy bags to the elevator. On the 44th floor, Henry Romney, Vice President of the Rockefeller Foundation is expecting them. He escorts them into his office.

It is July 25, 1964. The thermometer has reached 33 degrees Celsius; Lyndon B. Johnson has approved the deployment of the National Guard against black demonstrators in Harlem, US warships are bombing targets in North Vietnam and Ranger 7 is sending the first images of the moon back to the earth.

Henry Romney's visitors look out the window, south toward the Empire State Building. Mekas and Palmer open the bags and unpack equipment. They set the swivel head on a tripod, screw the adapter plate tightly onto the camera, lock the adapter plate onto the swivel head, attach the Angénieux zoom lens to the camera and spread out the changing bag. They have twelve boxes of black and white film in a Kodak carton, enough for circa seven hours of runtime. Both know the work, only the camera is new to them. The Auricon CM-74 is not one of the usual 16mm reportage cameras. It is constructed for 1200 foot cassettes, can record sound in parallel and runs for 35 minutes without interruption at 24 frames per second.

Shortly before dusk, everything is ready. Romney extinguishes the lights in his office and Jonas Mekas pushes the shutter. It is 8:06 p.m.

Andy Warhol's eight-hour work **Empire** from 1964 shows the upper half of the Empire State Building from the evening twilight until the early morning. The building is framed in central perspective and almost everything beyond the illuminated facade is black. At irregular intervals, one sees fogging and development spots. The film cassettes must be changed every thirty-five minutes. A few times, the light in the room must first be turned off when the camera is already running. For a few

seconds, one sees Andy Warhol and cameraman Jonas Mekas reflected in the window. And the longer we look, the more interesting become the deviations, the mistakes in the image. The film is made with 24 frames per second – but it is screened with 16 frames per second. This means that six and a half hours of film material become an eight-hour long film. Warhol does not cut anything, does not dramatize anything, names his film an observation of passing time and prohibits it from being excerpted. In all catalogues, even in the Library of Congress, the work is categorized as a documentary film. But what is that, a documentary film?

“Documentaries – or however their directors want to call them, are not my favorite type of films. I don't trust these rascals an inch. And I don't trust the motives of people who say that documentaries are better than feature films; who claim that documentaries have a monopoly on truth. I don't trust their exaggerated and completely undeserved status of bourgeois respectability.”¹

“ALL MY FILMS ARE ARTIFICIAL, BUT THEN EVERYTHING IS SORT OF ARTIFICIAL, I DON'T KNOW WHERE THE ARTIFICIAL STOPS AND THE REAL STARTS.”

Andy Warhol

Can one watch **Empire** as a respectable bourgeois film? Does it have a monopoly on truth? A documentary film is a documentary film. Etymologically, this is of course related to a document, a certificate that should prove certain facts. But is an illuminated sheet from the Falcon Book of Frederick II a document about medieval hunting or a work of fine art? Is the one half of the video installation **Re-Enactment** from Francis Alÿs a documentary film, a work of fine art or even both? Is **Lou Reed's – Berlin** by Julian Schnabel a documentary film, **Before Night Falls** from the same director a feature film or should both films be seen as fine art because their director is an artist?

“Can a document be art? It can – when it points to something beyond itself. When it succeeds in getting beyond its contemporary expression to invoke images of timeless quality in viewers. (...) A documentary witness – whether photography or film – and a work of fine art can be one and the same. Art history and the history of the documentary film touch each other.”²

In 1988, Nicolas Humbert and Werner Penzel made a documentary film about the English musician Fred Frith, **Step Across the Border**. In this film Jonas Mekas tells the story about the butterfly effect. This is the same Mekas who had been responsible for the camera work in **Empire** a quarter of a century before. The film is a success, and with the box-office revenues and money from film prizes, Humbert and Penzel begin their next project: **Middle of the Moment**. For two years, they accompany artists of the French Cirque O, Tuaregs in the Sahara and the American author Robert Lax. The former film critic and screenwriter now lives as a hermit on a Greek island and the material about him is too rich – or too unwieldy – for it to be included in **Middle of the Moment**.

They continue to film with Robert Lax, but land travel to Greece is no longer possible. In Croatia and Bosnia, the civil war is raging. The filmmakers drive to southern Italy and take the ferry to Greece. In 1999, at the beginning of the Kosovo war, the three-channel video installation is premiered in Munich's Haus der Kunst: **Three Windows, Hommage an Robert Lax**.

The first part is filmed on Super-16 film; everything else – for financial reasons – on Mini-DV, sometimes parallel with three cameras. In black and white, they show fragments from Robert Lax's everyday life on three screens. A chair, a bed, the face of an old man, his hands, a glass of tea, a visit to the barber. On one occasion, a cat walks out of the first screen on the right and enters the next screen from the left. Off-camera, we hear the voice of Robert Lax, who reads his own texts.

“Sometimes I've tried to see more than I saw (and have tried to forget what I've seen) sometimes I've tried to see less than I saw (and have tried to forget what I've seen).” Time passes during the omissions between the fragments.

“We had to find a time scale that fit. The reason why that didn't seem possible with linear film narration was because both his manner of perception as well as his poetry is strongly characterized by the simultaneity of moments. And through his completely personal manner of rhythm and time scale.”³

Humbert and Penzel are graduates of the University of Television and Film Munich. The film schools and Academies of Fine Arts are built on different pieces of land. But in both institutions, at least in regard to video art, it is a question of both fine arts and film. But almost never together. Why? No idea. Maybe it has to do with disappointed love or a lack of trust.

But if we trusted everything that we liked, there would be no jealousy. Without jealousy, no drama. Without drama, no film. Or could there be? What is it with the observational documentary film? Do we trust it more than all other film genres and are thus all the more angry if this trust is disappointed? Or are we disappointed when on the contrary, an eight-hour film document like **Empire** doesn't dramatize anything and is rather boring in the end?

Thursday, January 29, 2004. The thermometer fluctuates around zero degrees and a snowstorm brings traffic in many parts of Germany to a standstill. In Berlin on this day, Julian Schnabel's new feature film starts. **Before Night Falls** narrates episodes from the dramatic life of Cuban writer Reinaldo Arenas. Critics unanimously praise the director's “visual force”. On the next day, Julian Rosefeldt goes to an abandoned textile factory in Berlin-Reinickendorf. It is the first day's filming of **The Soundmaker (Trilogy of Failure I)**. In ten days, the set-up crew has transformed the cold, empty hall into a temporary studio. The spotlights are set up, the dolly is on its track, the Arriflex is mounted on its swiveling head, the magazines are loaded. Filming begins. But what kind of filming is this? Is this a documentary that describes the work of a soundmaker? Or a feature film about the everyday life of a man in his flat who just happens to be a soundmaker?

Three films are shown in parallel on three screens. At the beginning we see the work of the soundmaker on the left and right, on the left from the top and on the right in central perspective. On the screen in the middle, the same man moves around in his one-room flat. He uses

the toilet, sits on the table, gets up again and sits on the sofa. The camera does not accompany him as he moves around but moves autonomously back and forth from right to left and back again.

It is astonishing enough that we see the same man in his red jacket on all three screens. But it is even more amazing that he artificially creates the noises that we would expect to hear on the middle screen – on the two other screens. But this is his job as a Foley artist. He apparently watches his own previous actions on a monitor and synchronizes his steps, his adjusting of the chair, his pouring liquid into a glass and later, the peculiar cleanup work, the towering up of all furnishings until the flat seems to be uninhabitable. The soundmaker makes the step sounds in sitting, he rustles and crackles, fiddles around with containers and pieces of wood and shows us the lack of synchronization between image and sound recordings. Rosefeldt tells us about the production of a story.

At the end of the three-channel installation, the camera zooms back from the middle screen and shows the flat as a studio set and in the middle, in this set, the soundmaker's room is installed as part of it. The camera crew works, the crane operator moves the topshot camera in a circle and we see at the same time the scenery revolving on the left-hand screen. This means nothing other than that we find ourselves at the end of the loop in a documentary mode, observing a camera crew that obviously knows its craft. But seen in this way, any feature film would simultaneously be a documentary film because it observes actors as they work. And precisely here, every attempt to differentiate between the found and the artificial becomes somewhat unclear. We unexpectedly stand at the beginning of our reflections again – just like Rosefeldt's soundmaker in his infinite loop.

Heiner Stadler

1 Marcel Ophüls “Closely Watched Trains”, in: American Film 11,2 1985.

2 Bernhart Schwenk in Sprechen über Film, publ. by etk, Munich 2013.

3 Werner Penzel in a conversation with Aghata Lavra in February 1999. in: Three Windows, Ed. Bernhard Moosbrugger, München: belleville Verlag, 1999.

ESSAY

JENSEITS DER KLAS- SISCHEN ERZÄHLZEIT. FILM- UND VIDEO- INSTALLATIONEN IM MUSEALEN RAUM

Nach allgemeinem Verständnis definiert sich eine Erzählung vor allem darüber, dass sie einen Anfang und ein Ende hat. Variieren kann, wie der Inhalt angeordnet ist, ob die Geschichte linear erzählt wird oder ob der Rezipient zeitlich und inhaltlich unterschiedliche Fragmente präsentiert bekommt, die er dann zuordnen muss. Auch kann die Geschichte ein eindeutiges Ende haben oder offen bleiben – immer aber findet sie zwischen dem Beginn und dem Ende eines Buches oder Filmes Platz.

Narrationen im Ausstellungsraum sind diesem Reglement nicht verpflichtet. Die Bedingungen des Zeigens bringen es mit sich, dass man äußerst selten genau zum Anfang einer Erzählung den Raum betritt; viel häufiger steigt man an einem zufälligen Punkt in eine Geschichte ein, von dem man nicht weiß, wo er sich in der erzählten Zeit befindet. Das kann irritierend sein, mitunter auch frustrierend. Doch bei genauerer Betrachtung bietet der Ausstellungsraum als solcher die Gelegenheit, die klassische Form von Narration mit einer festgelegten Erzählzeit aufzubrechen, sich über das Schema von Anfang, Mitte, Ende hinwegzusetzen und andere, neue Formen des Erzählens zu schaffen.

1-Kanal-Installationen erinnern vom formalen Aufbau her oft an das Kino: eine Leinwand an einer Wand, davor der Raum des Zuschauers. Die lineare Aneinanderreihung von Szenen, unabhängig von ihrer zeitlichen Verortung, ist durch das Format bedingt. Und dennoch: Bereits bei dieser dem Kino so verwandten Vorführsituation brechen die Künstler aus der klassischen Erzählzeit eines Filmes aus, der Zeit also, die man benötigt, um ein Buch zu lesen oder einen Film anzuschauen.

Videoinstallationen wie die eines David Claerbout entreißen eine Fotografie durch die Animation einzelner Gegenstände im Bild dem erstarrten Moment, bringen sie wieder in einen Zeitfluss und verharren dabei doch in der Spannung zwischen stillstehender und fließender Zeit. Auf den ersten Blick

zeigt beispielsweise **Vietnam, 1967, near Duc Pho (Reconstruction after Hiromishi Mine)** (2001) nur die Fotografie eines Flugzeuges, das fast senkrecht in der Luft zu stehen scheint und zerbirst. Man erkennt keine Anzeichen der Ursache, dennoch ist klar: Dieses Flugzeug wird abstürzen, mitten in eine grüne Landschaft. Ein eingefrorener Moment eines verhängnisvollen Missverständnisses, denn die Aufnahme dokumentiert, wie ein Flugzeug beim Versuch zu landen durch den irrtümlichen Beschuss der eigenen Streitkräfte zum Absturz gebracht wird. Erst bei längerer Betrachtung wird man gewahr, dass sich das Bild bewegt. Die Wolken ziehen weiter, das Licht verändert sich, nur das Flugzeug stürzt nicht ab. Unerbittlich verstreicht die Zeit nach dem Irrtum, der fixiert, aber nicht mehr rückgängig zu machen ist. Ein unauflösbarer Widerspruch: Zeitebenen, die nicht zusammenpassen, eine Erzählung, die ihre Komplexität in einem fast stillstehenden Bild enthüllt; die Reflexion über das Verhältnis zwischen dem Moment und der Zeit, vom Stillstehen des einen und dem Vergehen der anderen.

In anderer Weise übersteigen die Videoinstallationen von Teresa Hubbard und Alexander Birchler die klassische Erzählzeit. Sie präsentieren Geschichten ohne Anfang und Ende, deren Protagonisten, in einer Endlosschleife gefangen, ihre Handlungen unendlich weiterführen: so die Frau in **Single Wide** (2002), die immer wieder mit ihrem Pickup in das Single Wide, ein mobiles Fertighaus, krachen wird, dann aus dem Auto herausklettert, durch das Haus läuft, um dieses am anderen Ende zu verlassen, ins Auto zu steigen und wieder in das Haus hineinzufahren. Oder das Mädchen in **House with Pool** (2004), das tagsüber in das Haus einer Frau – vielleicht ihrer Mutter – eindringt, dort mit Variationen das gleiche Stück am Klavier spielt wie an anderer Stelle die Frau, daraufhin, als es befürchtet, entdeckt zu werden, wegrennt, um sich bei Einbruch der Dunkelheit wieder am Pool einzufinden, dort zu übernachten und sich am nächsten Morgen wieder ins Haus zu schleichen. Dem Künstlerduo geht es nicht wie Claerbout um eine Art Zeitparadox, sondern vielmehr um das Erzeugen einer zirkulären Geschichte, die den Betrachter so gefangen nimmt, dass er bleiben möchte, um das Geheimnis, das er empfindet, zu lüften. Das Format des Loops steigert die Rästelhaftigkeit der Erzählung insofern, als der Betrachter über den Anfang und das Ende im Unklaren gelassen wird. Welches Ereignis vor welchem Ereignis stattgefunden hat, bleibt der Entscheidung des Betrachters überlassen und führt dazu, dass er den Loop immer wieder ansieht, auf der Suche nach der Lösung, die er nicht finden wird. Was bleibt, ist die Erkenntnis, dass nicht eine, sondern im Gegenteil viele mögliche Lösungen für die Erzählung von

House with Pool gefunden werden können, und dass diese Erkenntnis die Faszination nicht mindert, sondern steigert.

Im Gegensatz zu 1-Kanal-Installationen ist bei Multi-Kanal-Installationen von vornherein klar, dass es sich weder um eine rein lineare Erzählung handeln kann, noch dass die Erzählzeit nach einem Durchgang definitiv beendet ist. In seiner Arbeit **Muster (Rushes)** (2012), die für die dOCUMENTA(13) entstand, widmet sich Clemens von Wedemeyer dem Benediktinerkloster Breitenau bei Kassel, das erst vom Kloster zum Gefängnis, dann zum Arbeitslager während des Zweiten Weltkrieges, dann zum Mädchenerziehungsheim und schließlich zu einer offenen psychiatrischen Einrichtung wurde. Bei der dreikanaligen Installation, deren Screens als Dreieck im Raum aufgebaut sind, wird relativ schnell klar, dass man, um die Komplexität der Arbeit zu begreifen, ei-

gentlich alle Inszenierungen der drei gezeigten geschichtlichen Momente einzeln anschauen müsste: die Befreiung des Arbeitslagers durch die Alliierten im Jahr 1945, die Dreharbeiten für einen Film im Jahr 1970, der an Ulrike Meinhofs Film **Bambule** angelehnt ist, der wiederum die Missstände in Mädchenheimen anprangerte und die Schließung des Heimes im ehemaligen Kloster bewirkte, und einen Schulausflug zu eben jenem Kloster im Jahr 1990. Abschließend würde man um das Dreieck herum gehen, um die Filme in Verbindung zueinander zu sehen. Erst in dieser Verschränkung erkennt man, dass die Protagonisten in allen drei Zeitebenen in unterschiedlichen Rollen wieder auftauchen, und nimmt wahr, dass sich der Sound des einen Screens an manchen Stellen extrem gut mit dem Bild des anderen Screens deckt. Wedemeyer zeigt klare erzählte Zeiten, Abschnitte in der Historie. Doch das Ganze der Installation löst die Klarheit der Erzählung auf und macht durch Wiederkehr und Überlagerungen deutlich, wie komplex nicht nur Geschichten, sondern auch die Historie eines einzelnen Ortes sein kann.

Findet bei Wedemeyer trotz aller Aufsplitterung der Narration in verschiedene Stränge noch eine klare Auseinandersetzung mit Linearität und der jeweiligen Erzählzeit statt, spielt sie bei den Installationen einer Künstlerin wie Pipilotti Rist kaum noch eine Rolle: Ihre Figuren durchstreifen die farbrächtigen Welten in gleichmäßigen, verlangsamten Bewe-

gungen, begleitet von traumtänzerischer Musik. Oft umfassen einen die Installation, bei denen ein ganzer Raum zum Screen wird und sich der Betrachter bereitwillig auf eines der Kissen sinken lässt, um in die „sinnlichen Sinneswelten“¹, wie es die Kuratorin Chrissie Iles so schön formuliert, einzutauchen. Die Zeitlichkeit, die Reihenfolge spielt bei einer Arbeit wie **Homo sapiens sapiens** (2005) oder **Lungenflügel** (2009) keine Rolle mehr. Man verliert das Gespür für die Zeit und erlebt Momente eines neugierigen und entdeckenden Sehens, die unendlich weiter gehen könnten. Es geht nicht darum, eine Erzählung en detail nachzuvollziehen, die Aussage generiert sich auf eine abstraktere Weise über das Eintauchen und Aufsaugen der Bilder.

Den Narrationen, die Künstler auf verschiedenste Arten für den musealen Raum formen – sei es als 1-Kanal- oder Multi-

Kanal-Arbeit – liegt meist auf Grund der jederzeit zugänglichen Räume die ständige Präsenz des Bildes zu Grunde. Die Erzählungen zeigen ein Bewusstsein für den Ort der Präsentation wie für die Zeit des Betrachters und sind ein Versuch, Narration so zu gestalten, dass sie auch in einem Museum mit vielen anderen Werken einen intensiven Sehprozess auslösen. Die Rezeption solcher Narrationen geht in der Regel über die einmalige Erzählzeit, also einen einfachen Rezeptionsprozess hinaus. Die Werke fordern, dass man länger bleibt, um zu erkennen, was die Narration eigentlich entfalten kann. Nicht umsonst werden

die meisten Film- und Videoarbeiten als Installation bezeichnet, ein Begriff, der zu gleichen Teilen an den Raum und die Zeit gebunden ist. An den Raum im Sinne einer bewussten Einrichtung bis ins letzte Detail und an die Zeit, weil das Dispositiv „musealer Raum“ es ermöglicht, den Begriff der Erzählzeit als Option des Betrachters zu begreifen, der entscheiden muss, wie tief er in eine Erzählung einsteigt. Das ist eine Herausforderung. Aber wenn man sich darauf einlässt, erschließt sich die Raffinesse und Komplexität von Narration, die zeitgenössische Künstler in Film und Video heute gestalten – jenseits der klassischen Erzählzeit.

Franziska Stöhr

¹ Chrissie Iles: „You Are a Queen – Die selbstlosen Räume von Pipilotti Rist“, in: Pipilotti Rist. Augapfelmassage, Hayward Publishing (Hg.), München: Prestel Verlag, 2012, S. 106.

ESSAY

BEYOND CLASSICAL NARRATIVE TIME. FILM AND VIDEO INSTALLATIONS IN MUSEUMS

A story, or narrative, is generally understood to have a beginning and an end. What can vary is how the content is arranged, whether the story is told linearly or whether recipients are presented with fragments of different narrative strands from different times that they must piece together themselves. In addition, the story can have a clear ending or it can remain open – but it always takes place between the beginning and end of a book or film.

Narrations in exhibition rooms are not obliged to uphold these rules. The conditions under which they are shown are such that viewers hardly ever enter the room right at the beginning of the story; they mostly enter at random and do not know where they are precisely in the context of the narrative time. This can be irritating, even frustrating. Yet on closer examination, the exhibition room as such offers the opportunity to break with the classical form of narration with its fixed narrative time, to ignore the formula consisting of a beginning, middle and end and to create new forms of storytelling.

From their formal structure, one-channel installations are often reminiscent of cinema: a screen on the wall; in front of it, the place reserved for the audience. The linear sequence of scenes, regardless of their temporal location, is contingent on the format. Despite this, even in such a presentation, which is so related to the cinema, artists break away from the classical narrative time of the film; the time that one needs to read a book or view a film.

Video installations like those by David Claerbout snatch photos from their frozen moment in time by animating individual objects in the picture, bringing them again into the flow of time and thus persisting in the tension between stationary and streaming time. At first glance, for example, **Vietnam, 1967, near Duc Pho (Recon-**

struction after Hiromishi Mine) (2001) only shows a photo of an airplane that seems to hover vertically in the air, only then to explode. There is no apparent cause for this, but one thing is clear: The airplane will crash, in the heart of a green landscape where closer inspection reveals camouflaged huts or tents. A frozen moment of a disastrous misunderstanding, because the recording documents how an airplane crashes after being bombarded by friendly fire upon attempting to land. Only after watching the film for an extended period is it clear that the image is moving. The clouds move on, the light changes, only the airplane does not crash. Time passes inexorably after the mistake. It is fixed, but can no longer be reversed. It is an inextricable contradiction: Temporal levels that do not fit together, a narrative that reveals its complexity in an image that seems to stand still, a reflection on the relationship between the moment and time, on the standstill of the one and the passing of the other.

The video installations of Teresa Hubbard and Alexander Birchler, on the other hand, transcend classical narrative time in another manner. They present stories without beginning or end whose protagonists are caught in an endless loop and carry out their actions till the end of time, like the woman in **Single Wide** (2002), who will crash her pickup again and again into the Single Wide, a prefabricated mobile home, climb out of the car, walk through the house, only to leave it at the other end, get into her pickup and crash into the mobile home again. Or the girl in **House with Pool** (2004), who enters the house of a woman – perhaps her mother – during the day, plays variations of the same piece on the piano as elsewhere the woman, when she fears being discovered, runs away only to find herself later next to the pool in the evening twilight. She sleeps there and sneaks into the house again the next morning. The artist duo is not concerned about creating a type of time paradox, as is Claerbout, rather to create a circular story that viewers get so caught up on that they want to stay in order to find the answer to the secret that they sense. The loop format increases the narrative enigma insofar as viewers are left in the dark about the beginning and end. Which event happens before which remains up to beholders to decide and leads them to watch the loop over and over, searching for the solution they will not find. What remains is the realization that not one solution, but many possible solutions for the **House with Pool** can be found and that this knowledge does not reduce the fascination, but increases it.

In contrast to one-channel installations, multi-channel installations make it clear right from the beginning that no purely linear narrative is being handled as well as that narrative time is definitely not over after only one viewing. In his work **Muster (Rushes)** (2012), which was created for the dOCUMENTA (13), Clemens von Wedemeyer dedicates his work to the Benedictine Abbey

of Breitenau in Kassel, which was converted from a monastery into a prison, then into a labor camp during World War II, then to a reform school for girls and finally to an open psychiatric facility. In this three-channel installation whose screens are placed triangularly in the room, it soon becomes clear that to grasp the complexity of the work, all of the films of the three historical moments should be viewed separately: the liberation of the labor camp by the Allies in 1945, the shooting of a film in 1970 that is based on Ulrike Meinhof's film **Bambule**, which itself denounced the abuses in the reform house for girls and ultimately

led to its closure in the former monastery, and a school outing to the same monastery in 1990. Following this, one would have to walk around the triangle and watch the films in connection with each other. Only in this connection does one see that the protagonists reappear in different roles in all three temporal levels and one can perceive that in some places, the sound on one screen fits extremely well with the images in another. Wedemeyer presents clear narrative times; periods in history. But the entirety of the installation dissolves the clarity of the narrative and uses repetition and overlays to clearly show how complex not only stories but also the history of a single place can be.

Despite all the fragmentation into different narrative strands that Wedemeyer's works show, there is still a clear confrontation with linearity and the respective narrative time. In the installations of an artist like Pipilotti Rist, however, these hardly play any role. Her figures roam through colorful worlds in smooth, slow movements, accompanied by dreamlike music. Viewers are often enveloped by these installations, in which an entire room becomes a screen and viewers happily sink into cushions in

order to immerse themselves into the "sensual realms"¹, as curator Chrissie Iles so beautifully puts it. In a work like **Homo sapiens sapiens** (2005) or **Lungenflügel** (2009), the passage of time or sequence no longer plays a role. Viewers lose any feel for time and experience moments of a curious and discovered seeing that could go on forever. The issue is not understanding a story in detail; the statement is generated in a much more abstract manner via the immersion and absorption of the images.

THE WORKS DEMAND THAT VIEWERS REMAIN LONGER IN ORDER TO RECOGNIZE WHAT THE NARRATION CAN ACTUALLY DEVELOP.

The narrations that artists create in the most varied manners for museums – be they one-channel or multi-channel – are almost always based on the constant presence of an image due to the fact that the rooms can be entered at any time. The narratives show an awareness of the place where they are being presented as well as of the viewer's time and are an attempt to shape narratives such that they trigger an intensive viewing process – even in a museum that contains many other works. The reception of such stories usually extends beyond a one-off narrative time, i.e. beyond a simple process of reception. The works demand that viewers remain longer in order to recognize what the narration can actually develop. It's not a coincidence that most film and video works are designated as installations, a term that is related equally to room and time. To room in the sense of it being a deliberate setup down to the last detail and to time, because the "museum room" as a setting enables "narrative time" to be understood as an option of viewers, who must decide how deeply they wish to get involved in the story. This is a challenge. But making the decision to engage opens up the sophistication and complexity of narration that contemporary artists are creating today in film and video – beyond classical narrative time.

The narrations that artists create in the most varied manners for museums – be they one-channel or multi-channel – are almost always based on the constant presence of an image due to the fact that the rooms can be entered at any time. The narratives show an awareness of the place where they are being presented as well as of the viewer's time and are an attempt to shape narratives such that they trigger an intensive viewing process – even in a museum that contains many other

works. The reception of such stories usually extends beyond a one-off narrative time, i.e. beyond a simple process of reception. The works demand that viewers remain longer in order to recognize what the narration can actually develop. It's not a coincidence that most film and video works are designated as installations, a term that is related equally to room and time. To room in the sense of it being a deliberate setup down to the last detail and to time, because the "museum room" as a setting enables "narrative time" to be understood as an option of viewers, who must decide how deeply they wish to get involved in the story. This is a challenge. But making the decision to engage opens up the sophistication and complexity of narration that contemporary artists are creating today in film and video – beyond classical narrative time.

Franziska Stöhr

¹ Chrissie Iles: "You are a Queen – the selfless rooms of Pipilotti Rist", in: Pipilotti Rist. Augapfelmassage, Hayward Publishing (publ.), Munich, Germany: Prestel Verlag, 2012, p. 106.

RETROSPEKTIVE

ISAAC JULIEN

GEGEN DAS DIKTAT DES KONFORMISMUS: SCHÖNHEIT UND POLITIK BEI ISAAC JULIEN

Stilleben exquisiter Landschaft, opulente Interieurs, tanzende Körper - bei Isaac Julien begleitet das Auge des Malers selbst schwierigste Themen. Seine Filme betören die Sinne und kitzeln gleichzeitig die grauen Zellen, faszinierende formale Kompositionen, hart am Abgrund der Wirklichkeit gebaut. Mit kurzem Haar und breitem Lächeln, maßgeschneidertem Anzug und perfekten Manieren ist Julien der Ästhet unter den heutigen Künstlern: jedes Filmstill ein Gemälde, jeder Körper eine Skulptur, jede Bewegung ein Tanzschritt. In **WESTERN UNION: Small Boats** (2007) schmiegen sich die Körper der Tänzer in den Sandstein der sizilianischen Küste, in **Fantôme Afrique** (2005) reiben sie sich vor der Kamera an der sonnengemeißelten Lehmarchitektur Burkina Fasos. Alle Filme Juliens bestehen aus perfekten Tableaux, sorgfältig ausgeleuchtet und komponiert, selbst wenn sie Dokumentarisches zeigen. Wirklichkeit wird zum Film im Film, Fiktion zur Medienkunst, Kunst zu Politik: Die Grenzen zwischen allen Genres werden künstlerisch und künstlich aufgehoben.

In **Ten Thousand Waves**, 2010 auf der Sydney Biennale vorgestellt, dann im Münchner Museum Brandhorst und demnächst im New Yorker MoMA zu sehen, geht Julien in der Radikalität seiner verführerischen Ästhetik noch einen Schritt weiter. Auf den neun im Ausstellungsraum verteilten Leinwänden verknüpft er eine chinesische Götterlegende aus dem 15. Jahrhundert mit aktuellen Ereignissen. Etwa der rücksichtslosen Flutung ganzer Dörfer im chinesischen Bergland für energiegewinnende Stauseen. Oder dem tragischen Unfalltod von 23 illegalen chinesischen Gastarbeitern vor neun Jahren in Nordwestengland. Dialoglos, aber mit begleitenden Gedichten, aus dem Kino vertrauten Filmstars und einem Gastauftritt des chinesischen Künstlerkollegen Yang Fudong, springt er zwischen Gestern und Heute, Legende und Wirklichkeit, Politik und Poesie. Göttin Masu taucht plötzlich in den Filmkulissen des kolonialen Shanghai wieder auf, traditionelle Legenden und die Kinogeschichte

Chinas treffen sich, Kostümszenen in Filmdekors wechseln ab mit aktuellen Stadtimpressionen. Und immer wieder Aufnahmen vom Making Of im Trickstudio, wo Assistenten wie Puppenspieler die Marionette Masu alias Maggie Cheung wie im Kung-Fu-Film an Fäden, die im fertigen Film unsichtbar sein werden, durch die Lüfte lenken.

Film im Film ist für Julien ein wichtiges Stilmittel - nur wenn die Mechanik der Produktion sichtbar bleibt, versteht man, dass auch Schönheit inszeniert sein will, ein filmisches Artefakt und Verfremdungseffekt. Und dass sie Abgründe hat: Hinter jedem Tableau steckt das Auge der Kamera, hinter jedem Trick harte Arbeit, hinter jedem Märchen raue Wirklichkeit.

Schönheit dient Julien als Vehikel für politische Inhalte. Das wird nicht gern gesehen in der zeitgenössischen Kunst. „Was mich heutzutage am meisten nervt“, erklärte Julien kürzlich, „ist nicht die herrschende Political Correctness der aktuellen Gegenwartskunst, sondern die neue Aesthetical Correctness, das Diktat des ästhetischen Konformismus. Dagegen bin ich regelrecht allergisch.“

Der ausgebildete Maler und Absolvent von Kunstakademien in London und Brüssel ist Anti-Konformist in Leben und Werk. Als Schwarzer und Homosexueller, verkörpert er gleich zweimal Minderheit. Und verstößt um so gezielter gegen alle guten kulturellen Sitten, wenn er hinter gewollt polierter Fassade politische Gewalt beschreibt, Migration und Ausbeutung, koloniales Trauma und rassistische Geschichtsklitterung. **True North** (2004) ist eben nicht nur Inszenierung schwarzer Schönheit im Packeis, sondern erzählt die Geschichte von Matthew Henson, dem farbigen Koch des Nordpol-Expeditionsführers Robert Peary, der 1909 noch vor Peary als erster den Pol erreichte, was die weiße Forschungselite lange leugnete. **Paradise Omeros** (2002), ebenfalls eine 3-Kanal-Arbeit, klammert afroamerikanische Völkerwanderung und westliche Zivilisationskritik, autobiografische Elemente und aktualisierte mythische Stoffe zusammen.

Immer bleibt Julien, dessen Eltern von der Karibik-Insel Santa Lucia stammen, hart an der eigenen Geschichte. Hautfarbe, Herkunft, Historie, Homosexualität – intimes Material für universal verständliche Kunst. Julien seziert die offenen Wunden des postkolonialen Alltags, denn schließen kann er sie nicht. Schönheit heilt keine Wunden.

Bekannt wurde er mit seinem ersten, auch in Deutschland vertriebenen Kinofilm **Looking for Langston** (1989), der in wunderbarem Schwarzweiß gedrehten Biographie eines

schwulen Dichters im Harlem der dreißiger Jahre. Es folgte 1991 **Young Soul Rebels**, für den er beim Filmfestival von Cannes mit der Camera d'Or ausgezeichnet wurde: Im London der siebziger Jahre geraten zwei befreundete DJs, die abends einen Radiosender für Soulmusik betreiben, inmitten der Londoner Rassenunruhen in den Strudel einer Gewalttat. Doch ist **Young Soul Rebels** eben kein Krimi, sondern eine verspielt erzählte Gesellschaftsstudie, gleichzeitig übermütig, anarchisch und kritisch, den Zuschauer fesselnd und auf Distanz haltend.

Nach **Young Soul Rebels** bog Julien angesichts der Probleme, Geld für seine künstlerisch innovativen, aber kommerziell verpuffenden Projekte zu finden, wieder in jene Kunstszene ab, aus der er gekommen war. Dazu steht er noch heute: „England ist einfach zu nahe an Hollywood, das englische Kino ist viel zu kommerzlastig.“ Anderes als mit Massengeschmack kompatiblen Mainstream zu produzieren, ist in England bis heute schwierig bis unmöglich. Das uns vertraute britische Kino – von Joseph Losey über Nicolas Roeg bis Mike Figgis – mag in seinen besten Momenten durchaus einen spezifischen Zungenschlag haben, aber letztendlich gehorcht es den Konventionen kommerziellen Erzählkinos.

Und mit denen hat Julien längst radikal gebrochen. Jeder seiner Filme, auch der Langfilme, zeigt die Handschrift des bildenden Künstlers, der sich um das Sprengen der Grenzen erzählerischer Konvention bemüht. **Frantz Fanon: White Mask Black Skin** (1996) über den Erfinder der postkolonialen Psychoanalyse, mischt Dokumentarisches mit Spielszenen und rutscht doch nie in billige Dokufiktion oder telephiles Reenactment ab. **Derek** (2008), eine Hommage an den homosexuellen Underground-Künstler und Filmpionier Derek Jarman, verbindet unveröffentlichtes Interviewmaterial und das Aufreihen von Familienfilmen mit dem fiktiven Brief der Schauspielerinnen Tilda Swinton an Jarman, der sie mit der weiblichen Hauptrolle in **Caravaggio** (1986) bekannt gemacht hatte. Swintons Brief, ihr Besuch in Jarmans Haus am Meer und ihre Spaziergänge durch das heutige London schenken dem Film seinen melancholischen Grundton und sorgen gleichzeitig dafür, dass er immer zeitgenössisch bleibt, ohne jede Nostalgie. Juliens Heimat bleibt der Kunstbetrieb, der allein ihm völlige künstlerische Freiheit garantiert. Denn er betont ausdrücklich: „Ich bin nicht an Kino interessiert, sondern an einer bisher ungesesehenen, völlig neuen Filmsprache.“ Obwohl er mindestens ebenso aufwendig arbeitet wie andere filmende Stars der Szene, etwa Bill Viola oder Doug Aitken, und für **Ten Thousand Waves** vier Jahre und bis zu hundert Mitarbeiter am Set brauchte,

weiß er, dass seine fertigen Arbeiten dennoch anders aussehen als die der Kollegen.

Denn Julien ist ein Intellektueller, kein Gefühls-Zampano. Schönheit auf den ersten Blick wird auf den zweiten konzeptuell gebrochen; er beruft sich weder auf verquaste New-Age-Mystik noch auf barocken Überwältigungskitsch. Seine Filme halten den Betrachter auf Distanz, Struktur und Installation verhindern alle dramaturgischen Eindeutigkeiten. Auch im Multiscreen-Verfahren übliche theatralische Effekte, etwa das visuelle Verknüpfen der Leinwände, um den filmischen Raum zu vergrößern, kommen nur bedingt vor. Stattdessen wird der Raum in Fragmente, sprich Einzelbilder, zerlegt. Wenn in **WESTERN UNION: Small Boats** afrikanische Boat People, Touristen an den Stränden Siziliens und das Andenken an Viscontis **Il Gattopardo** (1963) zur filmischen Einheit zusammenfinden, dann dank des Einsatzes menschlicher Körper, nicht dank dramaturgischer Spitzfindigkeiten. Bewegung durch Raum ist für Isaac Julien nie bloß Fortbewegung – sie ist Tanz.

Der Körper definiert die Beziehung zwischen Individuum und Natur, aber auch die Kommunikation untereinander. Schon **The Long Road to Mazatlan** (1999), die übermütige Reise dreier Drag Queens in eine mexikanische Stadt an der Pazifik-Küste, besteht fast ausschließlich aus Tanzszenen, Persiflagen von Inkunabeln kultigen Männerkinos, etwa Hockneys Universum in **A Bigger Splash** (1967), Gus Van Sants **My Own Private Idaho** (1991) oder Warhols **Lonesome Cowboys** (1968). Und auch seine nächste Arbeit, gedreht in den Finanzzentren der Welt, nähert sich im Tanzschritt einem äußerst politischen Thema, dem **Kapital** von Karl Marx. Film ist bei Julien Kulturkampf, gewürzt mit Performance, Poesie, Politik, postkolonialer Theorie, Psychoanalyse und Zivilisationskritik: Julien ist ein Tüftler, seine Werke funktionieren wie Puzzles, die der Betrachter – ohne explizite Anleitung durch den Künstler – im Kopf selbst zusammensetzen muss. Das ist nicht immer leicht, die verführerische Schönheit der Bilder wirkt manchmal wie ästhetische Täuschung. „Mich interessiert nun mal das Basteln, das Suchen nach neuen Formen. Ich kann und will mich nicht auf Ausschließlichkeiten beschränken.“ Erst recht nicht auf Konformismus, ästhetisch wie politisch.

Heinz Peter Schwerfel

Aktualisierte Fassung eines Textes über Isaac Julien aus dem Kunstmagazin „Art“. Alle Zitate aus Gesprächen des Künstlers mit dem Autor.

RETROSPECTIVE

ISAAC JULIEN

AGAINST THE DICTAT OF CONFORMITY: BEAUTY AND POLITICS IN THE WORKS OF ISAAC JULIEN

A still-life of an exquisite landscape, opulent interiors, dancing bodies – with Isaac Julien, a painterly eye accompanies even the most difficult themes. His films beguile the senses and tickle the gray cells at the same time. They are fascinatingly formal compositions, constructed at the edge of the abyss of reality. With short hair and a broad smile, custom-tailored suits and perfect manners, Julien is the aesthete among today's artists: Every filmstill is a painting; every body a sculpture; every movement a dance step. In **WESTERN UNION: Small Boats** (2007), the bodies of dancers nestle into the sandstone of the Sicilian coast. In **Fantôme Afrique** (2005), they rub against the sun-chiseled adobe architecture in Burkina Faso directly in front of the camera. All of Julien's films consist of perfect tableaux, painstakingly illuminated and composed even when they are of a documentary nature. In film, reality becomes film, fiction becomes media art and art becomes politics: The boundaries between all genres are artistically and artificially overridden.

In **Ten Thousand Waves**, which was shown in 2010 in the Sydney Biennale, then in Munich's Brandhorst Museum – and which will soon be showing in New York's MoMA, Julien goes even a step further in the radicalness of his seductive aesthetics. Using nine screens distributed throughout the exhibition room, he connects a 15th century Chinese legend of the gods with current events. For example, the ruthless flooding of entire villages in Chinese mountain regions to create energy-generating reservoirs. Or the tragic accidental death of 23 illegal Chinese migrant workers in northwest England nine years ago. Using no dialogue, but accompanying his film with poems, film stars and a guest appearance by his Chinese artistic colleague Yang Fudong, Julien jumps between

the past and the present, between legend and reality, politics and poetry. The god Masu suddenly appears in the film sets of colonial Shanghai; traditional legends and China's film history intersect; costumed scenes in a film decor alternate with current metropolitan impressions. Again and again, we also see making-of footage in the trick studio, where puppeteers steer the marionette Masu alias Maggie Cheung through the air – just like in a Kung Fu film – with strings that will be erased in the finished film.

Film in film is an important stylistic tool for Julien – only when the mechanics of the production remain visible does one understand that beauty wants to be staged – as a cinematic artifact and as an alienating effect. And that it has unplumbed depths: The eye of the camera is behind every tableau; hard work behind every trick; harsh reality behind every fairy tale.

For Julien, beauty serves as a vehicle for political content. This is not encouraged in contemporary art. “The thing that bothers me most,” Julien recently explained, “is not the prevailing Political Correctness in current contemporary art, but the new Aesthetical Correctness; the dictat of aesthetic conformity. I am absolutely allergic to this.”

The trained painter and graduate of art academies in London and Brussels is an anti-conformist both in life and work. Black and gay, he represents two minorities at once. And he violates all good cultural customs all the more targetedly when he describes political violence behind polished facades, i.e. migration and exploitation, colonial traumas and racist historical misrepresentation. **True North** (2004) is not just production of black beauty in pack ice, but also tells the story of Matthew Henson, the African American cook of North Pole Expedition Leader Robert Peary, who reached the pole first in 1909 – before Peary –, a fact long denied by white elitist researchers. **Paradise Omeros** (2002), likewise a three-channel work, integrates African American migration with criticism of Western Civilisation and adds autobiographical elements and current mythical material.

Julien, whose parents come from the Caribbean island of Santa Lucia, always remains close to his own autobiography. Skin colour, origin, history, homosexuality: intimate material for universally comprehensible art. Julien dissects the open wounds of post-colonial daily life because he cannot close them. Beauty does not heal any wounds.

The artist first became known through his debut film – also distributed in Germany – **Looking for Langston** (1989), a wonderful black-and-white biography of a gay poet in Harlem during the thirties. This was followed by **Young Soul Rebels** (1991), for which Julien was awarded the Camera d'Or at the Cannes Film Festival: In nineteen-seventies London, two DJs who are friends and have a radio station that plays soul music in the evening end up involved in a maelstrom of violence during the London race riots. But **Young Soul Rebels** is not a thriller, however, but a playful study of society – cocky, anarchic and critical all at once, which both captivates the audience and keeps it at bay.

Faced with the problems of raising money for his artistically innovative but commercially disappointing projects, Julien returned after **Young Soul Rebels** to the art scene he was previously involved in. He still firmly upholds this decision: “England is simply too close to Hollywood; English cinema is much too commercial.” Producing films that are not compatible with mainstream tastes is difficult to impossible in England today. The British cinema we know – from Joseph Losey to Nicolas Roeg to Mike Figgis – may certainly in its best moments have a specific tone, but it ultimately obeys the conventions of commercial narrative film.

Julien broke radically with this long ago. Every one of his films, even the feature-length films, shows the signature of a visual artist who attempts to explode the boundaries of narrative convention. **Frantz Fanon: White Mask Black Skin** (1996), about the originator of post-colonial psychoanalysis, mixes documentary with fictional scenes but never slips into cheap docu-fiction or reenactment. **Derek** (2008), an homage to the gay underground artist and film pioneer Derek Jarman, mixes unpublished interview material and series of family films with a fictitious letter by actress Tilda Swinton to Jarman, who made her famous by giving her the female lead role in **Caravaggio** (1986). Swinton's letter, her visit to Jarman's house by the sea and their walks through today's London lend the film its melancholic hue while simultaneously ensuring that it always remains contemporary, without any nostalgia. Julien's true home remains the art world, which is the only thing that guarantees him complete artistic freedom. He emphasizes explicitly, “I am not interested in cinema but in a previously unseen, completely new film language.” Although his films are just as elaborate as any works by other filming star artists – such as Bill Viola or Doug Aitken –, and although he needed four years and up to 100 employees

on the set of **Ten Thousand Waves** at any given time, he knows that his finished works look different from those of his colleagues.

The reason is that Julien is an intellectual, not a big shot who wallows in emotion. Beauty at first glance is conceptually broken at second glance; the artist refers neither to new-age mysticism nor to overpowering baroque kitsch. His films keep the viewer at a distance; structure and installation prevent all dramaturgical clarity. Even the conventional theatrical effects found in multi-screen projections, such as visually linking the screens in order to enlarge the cinematic space, are only used to a limited extent. Instead, the space is dismantled into fragments, i.e. individual images. When African boat people, tourists on Sicilian beaches and an acknowledgement of Visconti's **Il Gattopardo** (1963) are combined into cinematic unity in **WESTERN UNION: Small Boats**, this is due to the use of the human body, not to dramaturgical sophistry. For Isaac Julien, movement through space is never simply movement – it is dance.

The body defines the relationship between the individual and nature – but also communication among others. Even **The Long Road to Mazatlan** (1999), which describes a high-spirited journey by three drag queens in a Mexican city along the coast, consists almost exclusively of dance scenes; persiflages of incunabula of iconic male cinema like Hockney's universe in **A Bigger Splash** (1967), Gus Van Sant's **My Own Private Idaho** (1991) or Warhol's **Lonesome Cowboys** (1968). His next work, likewise filmed in major financial centers of the world, approaches an exceptionally political theme, Karl Marx's **Kapital**, with a dance step.

For Julien, film is cultural struggle spiced with performance, poetry, politics, post-colonial theory, psychoanalysis and a critique of civilisation: He is a do-it-yourselfer: his films function like puzzles that viewers must put together in their own minds – with no explicit directions from the artist. This is not always easy; the alluring beauty of his images sometimes seems like aesthetic shallows, not intellectual deep sea. But this is an optical illusion. “I am interested in tinkering, in searching for new forms. I cannot and will not limit myself to exclusivities.” And especially not in regard to conformity, either aesthetic or political.

Heinz Peter Schwerfel

Updated version of a text on Isaac Julien from the art magazine “Art”.
All quotes taken from conversations between the artist and the author.

RETROSPEKTIVE / RETROSPECTIVE
ISAAC JULIEN
FILME / FILMS



THE ATTENDANT

GBR 1993, 7'59", 35MM, ENOF

Ort des Geschehens in **The Attendant** (1993) ist ein Museum, genauer gesagt Wilberforce House im englischen Hull, das der Geschichte der Sklaverei gewidmet ist. Das Museum, das wirklich in Hull steht, wird durch Isaac Julien zu einem surrealen Ort. Thema des Films sind die sexuellen Fantasien eines schwarzen Museumswärters mittleren Alters, die durch einen jungen weißen Besucher hervorgehoben werden. Die Geschichte findet größtenteils abends statt, wenn das Museum geschlossen hat. Während der Wächter durch die Ausstellungsräume läuft, wird das riesige Gemälde **Skaven an der Westküste Afrikas** des französischen Künstlers François-Auguste Biard aus dem 19. Jahrhundert zum Leben erweckt. Die melodramatische Szene eines weißen Herrn, der sich über einen sterbenden schwarzen Sklaven beugt, verwandelt sich in eine zeitgenössische sadomasochistische Orgie in Lack und Leder... Eine andere Filmszene spielt in einem Saal, in dem Soft-Core-Zeichnungen von Tom of Finland hängen, einer der vielen Bezüge in dem Film zur zeitgenössischen Kunst.

Holland Cotter, The New York Times (24. November 2006), übers. v. Sabine Hentschel

The Attendant (1993) is actually set in a museum: Wilberforce House in Hull, England, which is devoted to the history of slavery. It's a real place, though in Isaac Julien's hands it looks surreal. The plot revolves around sexual fantasies aroused in a middle-aged black male museum guard – or attendant – by a young white male visitor. Much of the action takes place after closing time. As the guard paces the galleries, a huge 19th century painting titled **Slaves on the West Coast of Africa**, by the French artist François-Auguste Biard, comes to life, its melodramatic scene of a white master bending over a dying black slave transformed into an up-to-date, leather clad sadomasochistic grouping... Another scene plays in a gallery hung with soft-core drawings by Tom of Finland, one of many references to the contemporary art in the film.

BALTIMORE

GBR 2003, 12'43", 16MM, DVD TRANSFER, ENOF

Inspiziert von Blaxploitation-Filmen, die er während des Drehs seines Dokumentarfilms **Baadasssss Cinema** sah, übernimmt Julien Stil, Gesten, Sprache und Bilderwelten des Genres für eine Arbeit, die sich nur schwer in eine Kategorie einordnen lässt. Mit dem schwarzen Schauspielerveteran und Regisseur Melvin Van Peebles in der Hauptrolle war **Baltimore** ursprünglich zumindest teilweise als Hommage an dessen Filme gedacht. Er führt drei Museen in Baltimore mit Blaxploitation-Filmen zusammen, die mit coolen Sprüchen und hartem Leben das Symbol der Black-Empowerment-Bewegung darstellen, der Van Peebles 1971 mit **Sweet Sweetback's Baadasssss Song** zum Aufstieg verhalf. **Baltimore** ist ironisch und funky, nostalgisch und futuristisch, ruppig und weich. Seine Hauptmerkmale sind eine schnelle Kameraführung und das beharrliche formelle Spiel mit der linearen Perspektive, welche zudem als Hommage an Piero della Francesca und insbesondere an das Gemälde eines unbekannten Künstlers um 1500 mit dem Titel **Ansicht einer idealen Stadt** im Walters Art Museum dient.

Inspired by blaxploitation movies while he was filming his documentary **Baadasssss Cinema**, Julien appropriates the styles, gestures, language and iconography of the genre to create a work that defies easy categorization. Starring veteran black actor and director Melvin Van Peebles, **Baltimore** was designed in part as homage to Van Peebles' movies. It unites three Baltimore museums with blaxploitation cinema, the tough talking, hard-living symbol of black empowerment that Van Peebles helped usher in with his 1971 movie **Sweet Sweetback's Baadasssss Song**. **Baltimore** is ironic and funky, nostalgic and futuristic, rough and fine. It is characterized by oscillation and an insistent formal play with linear perspective which also pays homage to Piero della Francesca and more particularly, a painting of unknown authorship, c.1500 known as **View of an Ideal City** which features in the collection of the Walters Art Museum.

DEREK

GBR 2008, 78', DIGITAL VIDEO, ENOF

In seinen Filmen, die ein Sinnbild für seine Generation sind, stellt Derek Jarman immerzu Zeit und Kunst in Frage. Jarman war Maler in einer Zeit, in der das London der 60er Jahre die Kunsthauptstadt der Welt war. Jarman war jedoch auch Filmmacher, womöglich eine der bedeutendsten Figuren des britischen Independent-Films in den Siebzigern, Achtzigern und Neunzigern. Als Homosexueller genoss er die Freuden der Gay-Liberation-Bewegung, erlebte aber auch die Tragik von AIDS und hielt als teilnehmender Beobachter all das mit Stift oder Kamera fest, was sich vor seinen Augen abspielte – von Punk bis Margaret Thatcher. Heute dienen diese Bilder dazu, seine Kunst in seiner Zeit zu verorten. Es gibt jedoch auch Bilder von Jarman selbst, als er verstärkt Medienaufmerksamkeit erlangte, und – das Band, das alles zusammenhält – ein ganztägiges Interview mit Colin MacCabe aus dem Jahr 1990. Es ist seine Flaschenpost, eine Bestandsaufnahme seines Lebens aus dem Blickwinkel seines Todes, ein Talisman für die Zukunft. Das Hier und Jetzt wird in Isaac Juliens Dokumentarfilm durch einen Brief von Tilda Swinton an Jarman dargestellt, den sie als Stimme aus dem Off liest – ein betörender Erzählfaden durch den Film, der Jarmans Leben näher an eine neue Generation, an ein neues Publikum führt.

Derek Jarman's films constantly interrogated time and art, and epitomised his own era. He was a painter, part of that moment that made sixties London a capital of the art world, and a film-maker, perhaps the single most crucial figure of British independent cinema through the seventies, eighties and nineties. He lived as a gay man surfing the joys of Gay Liberation and the sorrows of Aids and as a participant observer, noting with pen or camera all that passed before him – from punk to Margaret Thatcher. Now those images serve to place his art in his time. There are also images of Jarman himself, as he erupted into the viewfinder of the news media. And, as the thread from which it is all woven, a day long interview in 1990 with Colin MacCabe. It is his message in a bottle, a survey of his life from the point of view of his death, a talisman for the future. – The present in Isaac Julien's documentary is represented by a letter written to Derek by Tilda Swinton and read by her as a voiceover which provides a beguiling narrative thread throughout the film, bringing his life closer to a new generation, a new audience.

FRANTZ FANON, BLACK SKIN WHITE MASK

GBR 1996, 73', 35MM, ENOF

In diesem Spiel-/Dokumentarfilm erzählen Interviews, Rekonstruktionen und Archivmaterial die Lebens- und Arbeitsgeschichte des einflussreichen anticolonialistischen Schriftstellers Frantz Fanon, der unter anderem **Schwarze Haut, weiße Masken** und **Die Verdammten dieser Erde** verfasst hat, und während des Unabhängigkeitskrieges von Frankreich als Psychiater in Algerien tätig war. Der Anstoß für das Filmprojekt war, für die Anerkennung der Originalität und Widersprüchlichkeit dieses großen Denkers einzutreten. Geplant war der Film als Reflektion über das wiederaufflammende Interesse an Fanons Ideen zur Bildenden und Performance-Kunst der Schwarzen. Die Bewegung der schwarzen Kunst in Großbritannien und Nordamerika suchte nach einer umfassenderen Grundlage für die Reflektion über den schwarzen Körper und dessen Darstellung. Während des Drehs wurde der Filmauftrag auf weitere Aspekte von Fanons Einfluss und Erbe erweitert.

Interviews, reconstructions and archive footage tell in a drama-documentary the story of the life and work of the highly influential anti-colonialist writer Frantz Fanon, author of **Black Skin, White Masks** and **The Wretched of the Earth** and a psychiatric doctor in Algeria during its war of independence with France. The impetus for the film project was to restore to academic and artistic discourses a recognition of both the originality and contradictory nature of this major thinker. It was initially conceived as a reflection on the revival of interest in Fanon's ideas in black visual and performance arts. The black arts movement in Britain and North America had sought a more substantial basis for reflection on the black body and its representations. In development, the film's mandate became broader to include other aspects of Fanon's influence and legacy.

THREE, 1999

USA 1999, 14', 16MM, VIDEO TRANSFER, ENOF

Three entstand in Zusammenarbeit mit den Choreographen Bebe Miller und Ralph Lemon, die neben der britischen Schauspielerin Cleo Sylvestre auftreten, und erkundet Aspekte der Begierde durch Tanzbewegungen und symbolisch aufgeladene Bilder. Diese Bilder werden ihren sozialen, kulturellen oder religiösen Hintergründen gegenübergestellt, wodurch eine Erzählung entsteht, die auf interdisziplinäre Codes zurückgreift und sie kommentiert. So zielt Julien in seiner Arbeit unter anderem tatsächlich darauf ab, Grenzen zwischen künstlerischen Disziplinen aufzubrechen, indem er sie in einem exponentiellen Dialog vereint. Die Zusammenarbeit, durch die der Film entstand, ist sein wichtigstes Element – Film, Tanz, Fotografie, Musik, Theater, Malerei und Bildhauerei werden aufgezeigt, kommentiert und in einer poetischen Landschaft zu einer stark bildlichen Geschichte verwoben.

Produced in collaboration with and featuring choreographers Bebe Miller and Ralph Lemon along with British actress Cleo Sylvestre, **Three** explores aspects of desire through dance movements and symbolically weighted images. These are juxtaposed with their social, cultural or religious sources thereby reifying a narrative which draws on and comments on interdisciplinary codes. Indeed, one of the objectives of Julien's oeuvre is to break down the barriers which exist between different artistic disciplines by uniting them in an exponential dialogue. As such the collaborative nature of this work is one of its most important elements, drawing from and commenting on film, dance, photography, music, theatre, painting and sculpture and uniting these in a poetic landscape to construct a powerfully visual narrative.

YOUNG SOUL REBELS

GBR/FRAU/DEU/ESP 1991, 105', 35MM, DTF

Der junge Soul-DJ Chris wird in einen Mord verwickelt ... Der Film spielt 1977, während des silbernen Thronjubiläums der Königin. Mit seinem Partner Caz betreibt der junge schwarze Londoner DJ aus einer Garage im East End einen illegalen Radiosender namens Soul Patrol. Als ein Freund der beiden in einem Londoner Park umgebracht wird, wird Chris wegen Mordes verhaftet. **Young Soul Rebels** wurde 1991 auf den Filmfestspielen in Cannes mit dem „Semaine de la Critique“-Preis ausgezeichnet und war der Ausgangspunkt für die Karriere von Sophie Okonedo. Weitere Schauspieler: Valentine Nonyela und Mo Sesay.

Young soul DJ Chris becomes implicated in a murder... Set in 1977, during the week of the Queen's Silver Jubilee. Together with his partner Caz, Chris, a young black London DJ, runs pirate radio station Soul Patrol from an East End garage. When a mutual friend is murdered whilst cruising in a London park, Chris is arrested for the murder. **Young Soul Rebels** was awarded the Semaine de la critique prize at the Cannes Film Festival in 1991 and launched the career of Sophie Okonedo. Also starring Valentine Nonyela and Mo Sesay.

RETROSPEKTIVE / RETROSPECTIVE

ISAAC JULIEN

INSTALLATIONEN / INSTALLATIONS



Fantôme Créole ist eine 4-Kanal-Installation, die Räume in Afrika und in der Arktis einander gegenüberstellt. Die beiden Schauspieler/Protagonisten – Vanessa Myrie, die auch in **Baltimore** zu sehen ist, und der Tänzer Stephen Galloway – stellen keine ausgearbeiteten Charaktere dar, sondern dienen lediglich als Verbindungsglieder zwischen den Szenen in afrikanischen Städten und Wüsten sowie zwischen dem arktischen Norden und dem ausgedörrten Süden. Der Mangel an erzählerischer Verbindung steht für einen intellektuellen Plan für Themen, die diese Orte verbinden, sowie für Juliens Beschäftigung mit einer „kreolisierten“ Vision – die Entstehung neuer Ideen aus Bewegungen und Verbindungen zwischen Orten. Durch die „trennende Gegenüberstellung“ (beim Film spricht man von „Parallelmontage“) wird der Zuschauer in die Lage versetzt, Bedeutung zu gestalten und, durch die Positionierung der Screens, die den Zuschauer zwingt, sich zu bewegen, die Gesamtheit der Präsentation zu begreifen und den festen Ort in Frage zu stellen, den Arbeiten mit nur einem Screen vorgeben.

Fantôme Créole is a four-screen installation which juxtaposes African and arctic spaces. The two actor-protagonists (Vanessa Myrie, who also appears in **Baltimore**, and dancer Stephen Galloway) are not characters with dialogue and implied interiority, rather they serve to link scenes together between African city- and desert-scapes, and between the arctic north and the arid south. The lack of narrative connection signals an intellectual proposition concerning issues connecting these spaces, as well as Julien's interest in "creolised" vision - to create new ideas from the movements and connections between spaces. The "disjunctive juxtapositions" (in film parlance, "parallel montage") put the spectator in the position of constructing meaning and, through a positioning of screens which forces the viewer to change position to grasp the totality of the presentation, challenge the fixed position that single-screen work entails.



FANTÔME CRÉOLE

2005, 4-Kanal-Installation,
16mm, DVD Transfer, Ton,
23'

WESTERN UNION: SMALL BOATS

2007, 5-Kanal-Installation,
35mm, DVD Transfer, Ton,
18'22"



Neben **True North** (2004) und **Fantôme Afrique** (2005) ist **WESTERN UNION: Small Boats** (2007) die letzte Installation einer Trilogie, die den Einfluss des – kulturellen und physischen – Orts durch die Gegenüberstellung unterschiedlicher Regionen der Erde erkundet. Die 5-Kanal-Installation erzählt die Geschichte von Fahrten über das Mittelmeer. Die Fahrten und Geschichten der sogenannten „Clandestines“, die vor Krieg und Hunger in Libyen fliehen. Wie manche Europäer – laut Walter Benjamin „Engel“ –, können diese Menschen als Wirtschafts-Wanderarbeiter betrachtet werden, die Zeugen zerrütteter moderner Hoffnungen und Träume sind und nun über das Meer fahren. Einige werden nie ankommen, einige nie zurückkehren. Aufbauend auf dem Thema Reisen, Exkursion und Expedition entstand **WESTERN UNION: Small Boats** zu einer Zeit, als alle neuen Entwicklungen in der globalen Telekommunikation und der Technologie gefeiert wurden. Eine der wichtigsten Fragen, die dieser Fortschritt aufwirft, ist die Rolle, die der Einzelne in diesem Informationsfluss spielt. Fragen zur Bewegung von Menschen und Körpern und zu deren persönlichen Geschichten kommen zur passenden Zeit, wenn Einwanderungsgesetze täglich für Diskussionsstoff sorgen und die Beziehungen zwischen Ländern umfassend diskutiert werden.

WESTERN UNION: Small Boats (2007) forms the final installment of a trilogy which also includes **True North** (2004) and **Fantôme Afrique** (2005), exploring the impact of location – both cultural and physical – to resounding effect through a juxtaposition of opposing global regions. The five-channel installation tells the stories of journeys made across the seas of the Mediterranean. The journeys and stories of so-called "clandestines" who leave Libya, escaping wars and famines. They can be seen as economic migrant workers, along with certain Europeans – Angels in Walter Benjamin's terms – who bear witness to modernity's failed hopes and dreams, and who now travel across oceanic spaces some never to arrive or return. Expanding the themes of voyages, excursions and expeditions, **WESTERN UNION: Small Boats** is being produced at a time when advances in global telecommunications and new technologies are continually celebrated. One of the major questions arising from this development is the part individuals may play in this flow of information. Questions surrounding the circulation of human lives, the movements of bodies, and their personal stories, are timely when immigration policies generate controversy on a daily basis, and the relationships between nations are the source of much debate.



HANS ULRICH OBRIST IM GESPRÄCH MIT DAVID LYNCH

Hans Ulrich Obrist: Ich würde gerne beim Anfang anfangen... damit, wie alles begann, wie Sie zur Kunst kamen oder die Kunst zu Ihnen.

David Lynch: Ich habe diese Geschichte schon oft erzählt. Ich denke, in der achten Klasse war ich ganz gut in den Wissenschaften. Dann sind wir umgezogen, von Boise in Idaho nach Alexandria in Virginia. Ich bin dann an eine High School gekommen und von der neunten bis zur letzten Klasse in Wissenschaften unterrichtet wurden. Kurz danach lernte ich vor dem Haus meiner Freundin einen Jungen namens Toby Keeler kennen. Wir waren nicht auf derselben Schule; er ging auf eine Privatschule. Wir haben uns unterhalten, und er erzählte mir, dass sein Vater Maler sei. Ich dachte zuerst an einen Anstreicher, aber er meinte einen Kunstmaler. Damit hat er in meinem Kopf eine Explosion ausgelöst. Ab dieser Millisekunde wollte ich nur noch Maler werden. Am Wochenende drauf besuchte ich seinen Vater in seinem Atelier in Georgetown. Und kurz danach fing ich an, in einer Drogerie zu arbeiten. Von meinem Vater bekam ich die Hälfte der Miete für ein Zimmer im Atelier von Bushnell Keeler, Tobys Vater. So kam ich während meiner Schulzeit an ein Atelier und begann zu malen.

HUO: Das waren die Anfänge. Was waren damals Ihre Einflüsse? Sie haben ja schon Edward Hopper erwähnt und...

DL: Na ja, ich mochte Hopper sehr, aber ich hatte echt keine Ahnung vom Malen und hatte deswegen auch keine Vorbilder. Das änderte sich, als ich Francis Bacons Werke in der Marlborough Gallery in New York sah.

HUO: Wow! Wann war das?

DL: 1966.

HUO: Das war Ihre Erleuchtung!

DL: Ja, eine der vielen. Ich war auf der Kunstakademie, als wir nach New York fuhren. Ich habe mehrere Kunstakademien besucht. Als ich noch in der High School war, ging ich am Wochenende in die Corcoran. Dann war ich an der des Boston Museum. Dann an der Pennsylvania Academy of Fine Arts. Selbst in Europa war ich. Ich wollte eigentlich bei Oskar Kokoschka lernen, aber die Reise wurde abgebrochen, und wir fuhren zurück. Statt drei Jahre Europa war ich nach zwei Wochen wieder zu Hause. Ich bin ein großer Verehrer von Francis Bacon. Aber ich mag organische Phänomene, und ich sage immer, dass mich die Stadt Philadelphia am meisten beeinflusst hat. Ich glaube, ich hatte mit zwanzig meine erste eigene Idee in Philadelphia.

SIE SAGTEN AUCH, DASS ES IN DER STADT KEINE LIEBE GAB, DASS SIE KRANK WAR.

HUO: Sie haben mal ein großartiges Interview mit Mark Cousins für die BBC gemacht, in dem Sie sagten, Philadelphia sei eine beängstigende Stadt.

DL: Ja. Als ich in Philadelphia lebte – ich bin gerade erst wieder dort gewesen –, war es eine einzigartige Stadt. Es war nicht New York. Der Architekturstil war ein bisschen anders, und da herrschte diese unglaubliche Stimmung, wirklich unglaublich, und unglaubliche Industriebauten. Und da gab es diese dicke Schicht Angst. Die Stadt war korrupt, angsteinflößend. Sie war ein bisschen verrückt und so... wahnsinnig.

HUO: Sie sagten auch, dass es in der Stadt keine Liebe gab, dass sie krank war.

DL: Philadelphia hat ja den Beinamen City of Brotherly Love, die Stadt der brüderlichen Liebe. Aber das war absolut nicht zu spüren, als ich dort lebte.

HUO: Welches ist Ihr erstes Werk aus Philadelphia?

DL: Ich mag Maschinen und ich mag Fleisch. Also habe ich Dinge gemacht wie eine Frau, die halb Staubsauger, halb Frau war, und sowas. Alles war ein bisschen Mechanik, ein bisschen Fleisch. Maschinen und Fleisch. Da stand ich drauf.

HUO: Das war vor den Filmen?

DL: Ja. Da war ich im Atelier und ging dann zurück an die Akademie. In einem großen Atelier habe ich zum ersten Mal... Ich arbeitete gerade an einem Gemälde, ein Garten bei Nacht.

Es war fast ganz schwarz, mit ein bisschen Grün. Ich studierte das Bild und hörte aus dem Bild einen Wind, und es bewegte sich. Ich dachte, „Oh, ein Bild, das sich bewegt.“ So kam ich zu meinem ersten Film. An der Akademie fand jedes Jahr ein Wettbewerb für experimentelle Malerei und Bildhauerei statt. Ich drehte einen einminütigen Film in einer Schleife, der auf einen Screen mit plastischen Köpfen projiziert wurde, mit einer Sirene im Loop und...

HUO: „Six Men Getting Sick“!

DL: „Six Men Getting Sick“, genau.

HUO: Das ist ein großartiges Werk – neben dem Film die Skulptur des Gemäldes, alles zusammen.

DL: Alles zusammen, ja.

HUO: Erzählen Sie mehr davon!

DL: Also, es war eigentlich ein Experiment, denn es war ja für den Wettbewerb für experimentelle Malerei und Bildhauerei. Aber es war, na ja, ich... ich weiß immer noch nicht, wie man über Malerei spricht, denn es geht ja meistens nicht um Worte – auch wenn ich Worte in Gemälden mag. Es hat nicht viel mit mir oder irgendetwas Intellektuellem zu tun. Eigentlich weiß ich gar nicht, warum ich den Film so gemacht habe. Ich weiß nicht, warum ich die Sirene eingebaut habe. Ich weiß nicht, warum er so geworden ist. Ich denke, er musste einfach so werden. Das habe ich also getan, und es hat zweihundert Dollar gekostet, was heute vielleicht zwei Millionen Dollar wären. Ich fand das viel zu teuer und wollte aufhören. Aber ein Mann namens H. Barton Wasserman hat den Film gesehen. Er war früher Student, besuchte aber die Ausstellung. Er war

ziemlich betucht und wollte mich engagieren, um ein Werk für sein Haus zu machen. Mit derselben Art von Screen. Er wollte einen Projektor laufen lassen und das Bild nach Belieben anstellen. Und er gab mir tausend Dollar.

HUO: Das war Ihr erster Mäzen.

DL: Ja, mein erster Mäzen. Aber das ist eine ganz andere Geschichte. Ich habe nämlich zwei Monate lang an einer Animation gearbeitet. Nur ein 100 Fuß Film. Ich kaufte mir eine neue Kamera – eine Bolex –, und als der Film vom Entwickeln zurückkam, sah man nur ein einziges verschwommenes Etwas. Kein einziges Bild war darauf. Ich erzähle immer gerne, dass meine Freundin und mein Freund Jack damals dachten, dass ich mich jetzt vielleicht umbringe. Aber seltsamerweise war ich glücklich. Ich weiß nicht, warum. Ich rief Bart an und erzählte ihm, was passiert war, und er sagte, „Das ist ja furchtbar.“ Ich aber sagte, „Nein, das ist es nicht. Ich bekomme Ideen für eine Animation und die Live-Action gleich mitgeliefert. Kann ich etwas anderes für dich machen?“ Er sagte, „Ja, mach was du willst und schick mir einen Abdruck.“ So entstand der Kurzfilm „The Alphabet“.

HUO: Genau, und kurz danach kam dann „The Grandmother“, richtig?

DL: Gleich danach „The Grandmother“. Und „The Alphabet“ und das Drehbuch für „The Grandmother“... Wissen Sie, hätte ich den Film für Bart gemacht, hätte ich „The Alphabet“ nicht gemacht.

HUO: Der Zufall spielt also immer eine Rolle.

DL: Zufall ist das, was alles antreibt.

HUO: Sie sagten, Bacon war Ihre Offenbarung für die Malerei. Gab es auch eine ähnliche für die Filme?

DL: Nein. Aber ich mochte auch andere. Ab dem Moment, wo ich ihn entdeckt hatte, mochte ich Edward Kienholz. Er gehört heute zu meinen Favoriten. Bacon und Kienholz haben viel gemeinsam und...

HUO: Kienholz war unglaublich. Ich habe ihn während meiner Studienzeit kennengelernt. In Berlin. Ich war 18 und ging zu ihm nach Hause und klopfte an die Tür. Seine „Interiors“ sind großartig.

DL: Ja, ganz großartig. Ich finde „Illegal Operation“ am besten, und vor Kurzem habe ich „Five Car Stud“ gesehen. Davon hatte ich vorher nur gehört.

HUO: Also hat Sie eigentlich die Kunst mehr inspiriert als der Film.

DL: Ja. Ich hatte ja auch keine Ahnung vom Film. Aber da ich von der Malerei kam, waren Filme für mich immer so etwas wie bewegliche Gemälde mit einer Geschichte.

HUO: Wie kam Ihnen die Idee zu „Eraserhead“?

DL: Ich weiß nicht... Ich kann mich nicht mehr erinnern, wie ich das Drehbuch schrieb. Ich konnte nicht Schreibmaschine schreiben und habe es auch nie gelernt. Also hat meine erste Frau, Peggy, die Drehbücher für mich getippt. Ich schrieb sie mit der Hand, aber ich kann mich an dieses nicht mehr erinnern. Ich wurde am Center for Advanced Film Studies am AFI hier in der Greystone Mansion in Beverly Hills angenommen. Ich kam mir vor, wie man so

schön sagt, als wäre ich gestorben und in den Himmel gekommen. Es war unglaublich.

HUO: Aha.

DL: Pro Jahr wurden fünfzehn Studenten aufgenommen. Ich war im zweiten Jahr dort. Wir waren also dreißig Studenten und bekamen die Gelegenheit, einen Film zu drehen. Das erste Jahr habe ich aber ganz auf einen Film namens „Gardenback“ verschwendet. Für „Gardenback“ habe ich ein Drehbuch geschrieben und wollte den Film machen. Aber irgendjemand... ich glaube... sagt Ihnen der Name Caleb Deschanel etwas? Caleb ist ein großartiger Kameramann. Er hat auch ein paar Episoden von „Twin Peaks“ gedreht. Er las mein Drehbuch und zeigte es einem Produzenten. Der sagte, „Naja, es sind nur 34 Seiten oder so. Ich mache daraus einen...“ Für ihn war es ein Horrorfilm. Aber es musste ausgearbeitet werden, um Spielfilmlänge zu haben. Ich habe also ein Jahr darauf verschwendet, mit einem Typen namens Frank Danielle zu arbeiten. Das war der Dekan, und dann war da noch Gil Dennis, der immer noch am AFI arbeitet. Aber ich konnte mich nicht dafür erwärmen, den Film länger zu machen. Er wurde immer normaler und immer langweiliger. Am ersten Tag des zweiten Jahres habe ich dann die Akademie geschmissen. Deswegen dachte sich Frank, na ja, wenn David etwas schmeißt, machen wir etwas falsch. Er holte mich zurück und fragte, „Was willst du machen?“ Ich sagte, „Ich will ‚Eraserhead‘ machen.“ Er sagte, „Dann machst du ‚Eraserhead‘.“ Die Villa war aus Stahlbeton und hatte 55 Zimmer. Sie lag auf einem Hügel, darunter waren die Stäl-

le. Ich nahm Dienstmädchenzimmer, Heuboden, den Bereich, wo das Holz gelagert wurde, Garagen und Ställe in Besitz. Und ich hatte ein winzig kleines Filmstudio – die Ausstattung, die ich brauchte.

HUO: Ein Paradies?

DL: Ein Paradies. Dort arbeitete ich über vier Jahre und habe da auch gewohnt. Die Akademie lief nur zwei Jahre, aber ich durfte bleiben. Es war ein Traum. So habe ich dann „Eraserhead“ gedreht. Es hat lang gedauert, weil ich immer wieder pleite war.

HUO: Ist „Eraserhead“ biographisch?

DL: Nein, nicht richtig biographisch, obwohl die Leute das immer behaupten. Dieser Film hat mein Leben natürlich beeinflusst; mein Leben hat darin eine Rolle gespielt, aber er hat nichts mit mir zu tun.

HUO: (Pause) Das ist faszinierend. Wie eine wissenschaftliche Formel, die ungelöst ist – bis heute.

DL: Ungelöst. Na ja, der Film kam aus meiner Zeit in Philadelphia. Er spielt in einer Industrieumgebung. Ich mag Fabriken und Fabrikarbeiter und Fabrikgebäude. Ich steh auf Rauch und Feuer und Fabriklärm. Das habe ich in „Eraserhead“ aufgenommen, und das Innere kam, denke ich, aus meiner Erinnerung an Philadelphia.

HUO: Sie sprechen viel über Erinnerung... Ich glaube, sie spielt in Ihren Arbeiten eine wichtige Rolle, oder nicht?

DL: Die Erinnerung ist schon eine tolle Sache. Man sagt, im Vedischen

heißt Erinnerung „smrti“. Im Transzendentalen, Einheitlichen ... gibt es die Erinnerung an alles, was je gewesen ist, die Erinnerung an alles, das ist, und die Erinnerung an alles, was je sein wird. Das ist Erinnerung.

HANS ULRICH OBRIST IN CONVERSATION WITH DAVID LYNCH

Hans Ulrich Obrist: I would like to begin with the beginning... how it all started: how you came to art or how art came to you.

David Lynch: Well, I've told the story a bunch of times before, but I must have done OK in science in the eighth grade. And then we moved. My family moved to Alexandria, Virginia from Boise, Idaho. And I signed up for a science 9th, 10th, 11th, and 12th high school. Pretty soon after that, one night, on the front lawn of my girlfriend's house, I met a boy named Toby Keeler. He didn't go to my school. He went to a private school. And we were talking and he told me his father was a painter. And at first I thought he meant like a house painter, but then he said, "No, fine art painter" and a bomb went off in my head. And in that millisecond, I only wanted to be a painter. I went the next weekend to visit his father in his studio in Georgetown. And pretty soon I started working in the drug store. My father told me he would pay half to rent a room in the studio of Bushnell Keeler, his father. And so I had a studio during high school and started painting.

HUO: That was the beginning and who were your influences at that time? I mean you mentioned Edward Hopper and...

DL: Well, I liked Hopper, for sure, but I didn't really know anything about painting, and so I didn't have any heroes, I think, until I saw Francis Bacon's work at the Marlborough Gallery in New York.

HUO: Wow, when was that?

DL: 66

HUO: So that was an epiphany!

YOU ALSO SAID THERE WAS AN ABSENCE OF LOVE IN THE CITY. IT WAS SICK.

DL: Yes, that was another one. I was in art school when we went up to New York City. I went to different art schools. I went to the Corcoran on the weekends in high school. Then I went to the Boston Museum school. Then I went to the Pennsylvania Academy of Fine Arts. And I even went to Europe. I was going to go study with Oskar Kokoschka but that was an aborted trip and we came back. Instead of three years over there, we came back in 15 days. So, I really love Francis Bacon. But I like organic phenomena and the biggest influence I always say was the city of Philadelphia. When I went to Philadelphia, I think I got my first original idea when I was 20 in Philadelphia.

HUO: There is this great interview you did with Mark Cousins for the BBC. In this interview you talk about Philadelphia being kind of a fearful, scary city.

DL: Yes. Philadelphia, when I was there – I just recently went back

there – was unique. It wasn't New York. The style of the architecture was a bit different and it had incredible mood, just incredible, and incredible industrial buildings. And it had a thick layer of fear, and it was a corrupt city and a fearful city, it was kind of insane and there was a lot of... I felt a lot of insanity.

HUO: You also said there was an absence of love in the city. It was sick.

DL: It is called the City of Brotherly Love, Philadelphia. But it was absolutely the reverse when I was there.

HUO: What's the first piece that you did there?

DL: I like machines and I like flesh, so I was doing things there that were like a woman that was half vacuum cleaner, half woman or something like this. And everything was a little bit mechanical with flesh. It was machines and flesh. That's what I liked.

HUO: So that was before the films?

DL: Yes. And that's when I was in a studio and I went back to the academy. It was in a large studio where I first... I was working on a painting of a garden at night: it was mostly black, but it had some green. And I was studying this painting and from the painting I heard a wind and the painting started to move. And I said, "Oh, a moving painting." And that led to my first film. Every year at the academy they had an experimental

painting and sculpture contest, and I made a one-minute film on a loop, on a sculptured screen, with a loop of a siren going and...

HUO: “Six Men Getting Sick”!

DL: “Six Men Getting Sick”, yes.

HUO: It’s a great piece because there is the film and the sculpture of the painting, it’s all together.

DL: All together, yes.

HUO: Can you tell us more?

DL: Well, it was an experiment, because it was the experimental painting and sculpture contest, but it was, you know, I... Even now, I don’t know how people talk about painting, because it’s a mostly wordless thing – even if I do like words in paintings. It doesn’t have much to do with me or with any kind of intellectual thing. It’s just, I don’t even know why I made this film the way it was. I don’t know why I had a siren with it. I don’t know why it was the way it was. I just... it... that’s the way it had to be, I guess. And so, that’s what I did, and it cost \$200, which is like the equivalent of maybe \$2,000,000 now. And I said this is way too expensive and I was going to quit, you know, doing that. But a man named H. Barton Wasserman saw it. He was a former student, but he came to the show. And he was a fairly wealthy gentleman, and he wanted to commission me to do a piece for his house. Same idea, sculptured screen. And he could set up a projector and turn on the painting, you know, any time we wanted. And so he gave me a \$1000.

HUO: So, he was your first patron.

DL: He was my first patron, yes. And that’s another whole story, because I worked for two months on a piece of animation. It was just a 100 foot roll. I bought a new camera – a Bolex – and when I took the film in to get developed, I got it back from the lab and it was a solid blur. There was not an image on it. And I always say that my girlfriend and my friend, Jack, they thought I would maybe commit suicide. But I was, strangely, very happy. I don’t know why. And I called Bart and said what had happened and he said, “Oh, that’s terrible”. I said, “No.” I said, “I’m getting ideas for an animation and live action combo. Can I do something different for you?” And he said, “Yeah, just do whatever you want and give me a print.” So that led to the short film called “The Alphabet”.

HUO: Right, and soon after it came the “The Grandmother”, no?

DL: Right after that “The Grandmother”. And “The Alphabet” and the script for “The Grandmother”... see, if I had made the film for Bart, I wouldn’t have made “The Alphabet”.

HUO: So chance plays a role, always.

DL: Fate is a very big part of the driving machine.

HUO: Now, you mentioned Bacon as a revelation for painting. Was there a revelation for cinema, similar to that?

DL: No, no. No, but I liked other people. I liked – when I discovered him – Edward Kienholz; he is one of my favorites now. Bacon and Kienholz have a lot in common and...

HUO: Kienholz was amazing. I met him when I was a student. It was in Berlin. I was 18, and I went to his house and knocked on his door. His interiors are incredible.

DL: Yes, I know. They are incredible. My favorite is “Illegal Operation”, and then I just saw “Five Car Stud”. I had only heard about it before.

HUO: Yes. So, it was more art really than cinema that inspired you.

DL: Yes, and I didn’t really know anything about cinema, that’s for sure. But, coming into it from painting, it just seemed like, I don’t know, it always kind of was like a moving painting, I guess, with a story.

HUO: How did you invent “Eraserhead”?

DL: I don’t know...I don’t remember writing the script. I could never type. I didn’t learn how to type. So, Peggy, my first wife, she typed the scripts for me. So I wrote longhand, but I don’t remember writing it. I got accepted to the Center for Advanced Film Studies at AFI here at the Greystone Mansion in Beverly Hills. As they say: I thought I had died and went to Heaven. It was so incredible.

HUO: Ah.

DL: And there were 15 students accepted per year. I was there the second year. So there were 30 students and we were given the chance to make a film. But my first year was totally wasted on a film called “Gardenback”. And this “Gardenback”: I wrote a script, I wanted to make this film, but somebody, I think... Do you know the name Caleb Deschanel? Caleb is a great cinematog-

rapher and he also directed some episodes of “Twin Peaks”. And he read my script and showed it to a producer. And the producer said “Well, it’s only 34 or something pages. I want to make this into a...” He saw it as a horror film. But, it has to be fleshed out, it had to be feature length. So I wasted a year working with this guy, Frank Danielle, who was the Dean, and another guy, Gil Dennis, who still works at the AFI. But I just never got behind fleshing it out. It just got more and more normal and more and more boring. So, the second year, the first day of the second year, I quit the school. And because I quit, Frank felt, well, if David quits something, we are doing something wrong. So he brought me back and said, “What do you want to do?” and I said, “I want to make ‘Eraserhead’.” So he said, “You’ll make ‘Eraserhead’.” The mansion was a 55-room, reinforced-concrete mansion on a hill and down below there were the stables. And I took over the maid’s quarters, the hayloft, the woodpile area, the garages, the stalls. And I had a mini film studio – all the equipment I needed.

HUO: It was a paradise?

DL: A paradise. And I worked there for more than four years. And I actually lived down there. The school was only two years, but they let me stay. And it was such a dream. And so I made “Eraserhead”. But it took a long time because I kept running out of money.

HUO: Is it biographically?

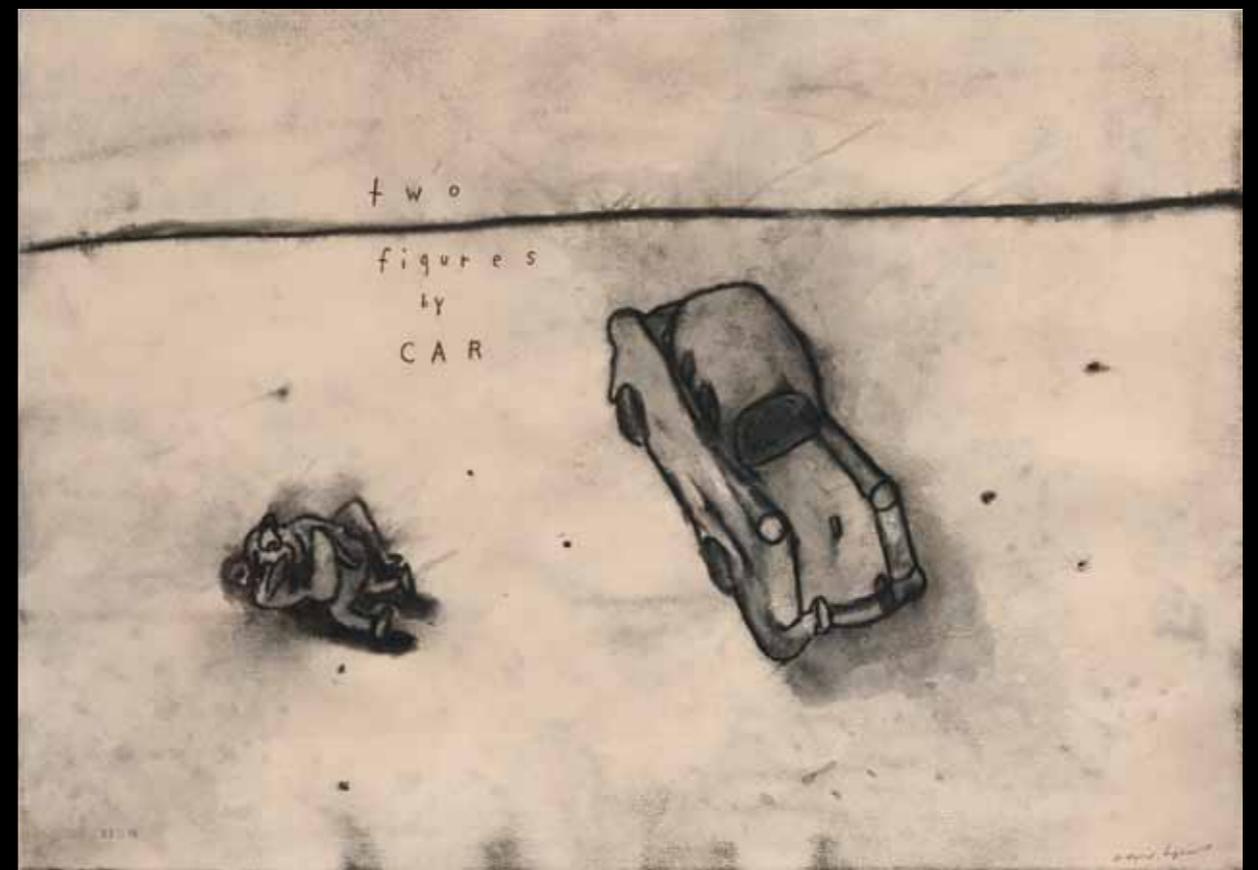
DL: It’s not really biographical, but people say it is. Obviously, it’s affected by my life; my life played into it, but it doesn’t have anything to do with me.

HUO: (pauses) Well, that’s fascinating. It’s like a scientific formula that is never solved – it’s still not solved.

DL: Not solved. Well, it came out of my time in Philadelphia. “Eraserhead” takes place in an industrial neighborhood. I like factories, and factory workers, and factory homes. I like smoke and fire and the sounds of the factories. And this is all through “Eraserhead” and the interiors were interiors that came from my memory, I guess, of Philadelphia.

HUO: You are talking a lot about memory... and I have a feeling memory plays an important role in your work, no?

DL: Well, memory is really a magical thing. They say memory in Vedic language is “smrti”. And in the transcendent, in the unified field... there is the memory of everything that has ever been, the memory of everything that is now, and the memory of everything that will ever be. That’s memory.



SOMEBODY ELSE'S MEMORY IN MY HEAD: DIE AUSWIRKUNGEN FILMISCHER BILDER AUF DAS KOLLEKTIVE ASIATISCHE GEDÄCHTNIS

In den letzten zwanzig Jahren, inmitten des Aufschwungs asiatischer Kunst, hat eine Generation von Künstlern historische Ereignisse auf eine neue Weise zu betrachten gelernt – mithilfe des Mediums Film, der zu einem Brennpunkt des zeitgenössischen Kunstdiskurses wurde. Noch vor wenigen Jahren sind Neue Medien und Kinofilme von den Regierungen in China, Singapur, Vietnam und Indien reglementiert und zensiert worden; inzwischen aber haben nationale Grenzen genauso wie behördliche Kontrollen an Bedeutung verloren: Ob legal oder illegal, auch in diesen Ländern ist der ungehinderte Zugang zu Filmen und Videos einfach geworden. Und so werden genau jene filmischen Stilmittel, die früher angeblich sittenwidrig oder aufrührerisch waren und deshalb der Zensur bedurften, heute eifrig in den Kunst- und Filmakademien gelehrt. In Ländern also, die noch vor kurzem von internationalen Diskursen ausgeschlossen waren, vermittelt sich heute über den Blick anderer Nationen ein Bild der eigenen historischen Realität, das mit den persönlichen Erfahrungen oft wenig gemeinsam hat. Indem nun diese fremden Bilder hinterfragt werden, hat sich in den letzten Jahren ein auffälliger Trend herausgebildet: Gleichzeitigkeiten von Tradition und Moderne, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft haben nationale Identität und kollektives Gedächtnis auf den Prüfstein gestellt.

Somebody Else's Memory in My Head ist eine Gemeinschaftsausstellung von 13 asiatischen Videokünstlern, die Genres und Stilmittel des Kinos adaptieren und experimentell nutzen, um so eine bildliche und sinnbildliche Sprache zu erzeugen. Die Interpretationen von kollektivem Gedächtnis, die sie dabei liefern, stehen einerseits für das Einsetzen von Veränderungen und legen zugleich nahe,

dass diese gar nicht stattfinden. Es ist eine Arbeit, die den Betrachter in einen Modus der Zeitlosigkeit versetzt, der Aussichten auf Fortschritt als illusionär erscheinen lässt.

Durch Querverweise auf historische Fakten, fiktive Erzählungen und das Medium Film ist **Somebody Else's Memory in My Head** der Versuch, Bilder für Schlüsselbegriffe des 21. Jahrhunderts zu finden: Beschleunigung, Raum-Zeit-Verdichtung, Globalisierung. Viele der Arbeiten erkunden das, was für den Historiker Michel de Certeau der „Nicht-Gedanke“ der Geschichtsschreibung ist: die zeitliche Dimension von Geschichte. Das wirft Fragen auf, die etwa lauten: Wie lässt sich Zeitlichkeit definieren? Wie bringt der Film in der zeitgenössischen Kunst die Beziehung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft neu zur Sprache? Wie illusionär ist der Begriff des Fortschritts in unterschiedlichen Kulturen?

Mehrere Arbeiten benutzen das Genre Erzählung als Mittel, um Einschluss und Ausschluss, Erinnern und Vergessen darzustellen und vor allem die Wirklichkeit in Frage zu stellen. In **Disruptive Desires, Tranquility, and the Loss of Lucidity** (2012) von Huang Ran gibt der Dialog der Akteure eine bedrohliche und genauso naiv wirkende Kindheit wieder; das Setting ist klinisch, hat aber auch etwas Verspieltes. Der Künstler konfrontiert Gewissheiten mit Surrealem, wobei Kino zu einem möglichen Medium für ein alternatives Gedächtnis wird. **Trailer** (2012) von Shezad Dawood, eine 15-Minuten-Version von dessen eigenem Spielfilm **Piercing Brightness**, reagiert unmittelbar auf die Entfremdung des Künstlers, der als Migrant aus Pakistan ins Vereinigte Königreich kommt; Zeit und Erinnerungen werden verzerrt, und so wird die Diaspora in Form von Bruchstücken suggestiver Bilderwelten neu definiert. **Ye Jiang/The Nightman Cometh** (2011) von Yang Fudong ist ein historischer Fantasiefilm über einen alten Krieger nach dem Kampf, der von drei modern gekleideten Geistern aus der Zukunft heimgesucht wird. Der Künstler selbst ordnet seinen Film der Kategorie des „Neo-Realismus“ zu und lässt aktuelle zeitgenössische Geschehnisse einfließen. Auch mit diesem Werk ist Fudong auf den Spuren des Schwarzweißfilms unterwegs, indem er unterschiedliche Zeiten miteinander verschmelzen lässt und historische Fiktion und Wahrheiten neu interpretiert. Und auch in **Gaze** (2009) von Wang Jianwei geht es um Verzerrungen von Geschichte. Wie in einem Kinofilm orchestriert und verschmelzt Jianwei historische Szenen aus China und schafft so ein Tableau von „Charakteren“, die auf eine Bühne geschichtet werden und in all

ihren äußerlichen Unterschieden Gemeinsamkeiten aufweisen. Kleidung wird ebenso in Zhu Jias Film **Zero** (2012) als Mittel zu historischer Identitätsbildung eingesetzt. Der gewöhnliche Verlauf der Zeit wird aufgehoben, indem Alter und Lebensphasen einer Frau anhand von Kleidungsstücken aus unterschiedlichen Epochen illustriert werden. Der Alterungsprozess erfolgt ohne logische Abfolge; verspiegelte Kulissen erzeugen Verdoppelungseffekte, doch der Eindruck von Entwicklung bleibt eine Täuschung.

Heavenhell (2009) von Chris Chong Chan Fui ist eine Neuinterpretation des Films **High and Low** von Akira Kurosawa aus dem Jahr 1963. In zwei Versionen greift er Kurosawas Porträt des berühmten, gewaltbereiten Rotlichtbezirks im japanischen Yokohama der sechziger Jahre wieder auf. Zuerst simuliert er das Original, dann folgt eine Inszenierung mit den heutigen Bewohnern; Geschichte und Gedächtnis werden in das kollektive Bewusstsein der Zuschauer zurückgeholt. Fiktive Darstellung von Geschichte in einer zeitgenössischen Interpretation untersucht auch Ming Wong in **After Chinatown** (2012). Hier werden Elemente von Roman Polanskis **Chinatown** von 1970 rekonstruiert. Der Künstler erforscht seine Identität, indem er – gemeinsam mit den Zuschauern – in die Ikonografie des amerikanischen Films eintaucht.

All diesen Filmen liegen historische Werke zugrunde, die Beweismaterial bzw. Nicht-Beweismaterial sind und gleichzeitig Wandel, Instabilität und Unbeständigkeit offenlegen – symbolische Brücken zwischen Veränderung und Kontinuität, die die Bedeutung des Wandels in der östlichen Philosophie hervorheben. Der Animationsfilm **Lie** (2006) von Sun Xun besteht vor allem aus inszenierten Nachrichten aus den Fünzigern, die von Chinas Fortschritten bei der Raketenforschung handeln. Auch hier werden historische Fakten mithilfe von Fiktionen hinterfragt. Fingiertes Archivmaterial mit nostalgischer Anmutung charakterisiert Zhou Tiehais Film **Will/We Must** (1997). Ein Pekingener Künstlerkollektiv aus dem Jahr 1997 wird in einem stilisierten Stummfilm aus den Anfängen des Kinos porträtiert. **Will/We Must** ist nicht nur witzig, sondern war auch seiner Zeit voraus; jeder Kunstschaffende kennt diesen Film – er wirkt wie ein Skript für Echtheit und Dramaturgie, das von den heutigen Artplayern gespielt wird. Auch **Montage Structure** (2006) von Zhou Xiaohu ist auf formale Fragestellungen ausgerichtet. Durch den Einsatz von Nachrichtenmaterial und Filmsequenzen anderer legt der Künstler die Strukturen sozialer Kontrolle im Schneiderraum offen.

Neubearbeitungen als künstlerische Ausdrucksform prägen die gesamte Ausstellung; sie sind nicht nur als eine Hommage an das Kino gedacht, sondern markieren auch den Paradigmenwechsel, den die Videokünstler mit der Verbindung von historischen Fakten und zeitgenössischer Fiktion vollzogen haben. In **From Father to Son: A Rite of Passage** (2009) dekonstruiert Dinh Q. Lê die Auftritte der Schauspieler Martin Sheen und Charlie Sheen als Soldaten in den Vietnamkriegsfilmen **Platoon** und des sieben Jahre später gedrehten **Apocalypse Now** und stellt sie einander gegenüber. Aus beiden Filmen entnommenes und neu komponiertes Material vereint Vater und Sohn als Schauspieler. Immer wieder spielen sie das Trauma und die Sinnlosigkeit des Vietnamkriegs durch, und während dabei auch die Vater-Sohn-Beziehung beleuchtet wird, geben sie so einen Einblick in das Erbe und die Allgegenwärtigkeit dieses Krieges in den Köpfen der Generation des Künstlers. In **Song to the Front** (2011) konzentriert sich Nguyen Trinh Thi im physischen wie im bildlichen Sinn auf den „blinden“ Soldaten. In ihrer Version eines Propagandafilms für den Vietnamkrieg werden erneut die Psychologie des Kriegs und das Opfern der Jugend zum Thema. Cheng Rans **Lothalgia** (2012) ist eine Überarbeitung von Andrei Tarkovskys **Nostalgia**, in der eine kreisförmige Erzählung darin endet, dass der Buchstabe N von „Nostalgia“ durch ein L ersetzt wird. Cineastische und poetische Elemente greifen in dem Film ineinander und mischen sich mit rätselhaften Szenen; Anspielungen auf die Monotonie, die zum realen Leben gehört.

Zentrales Thema von **Somebody Else's Memory in My Head** ist die Unveränderlichkeit; sie enthüllt die Denkweise der Künstler ebenso wie ihre Reaktionen auf die Welt, die sie bewohnen. Der im Westen als Indikator des Fortschritts erachtete Wandel wird vom Streben nach und von der Akzeptanz der Kontinuität in der östlichen Welt herausgefordert: Durch eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, wird das Fortschreiten in Richtung Zukunft nicht behindert, sondern bekräftigt. Die künstlerische Vision, eingebettet in historisches Filmmaterial, wird zu einem neuen Träger des kollektiven Gedächtnisses und versetzt das Publikum in oftmals phantasmagorische, humorvolle, absurde Szenerien; das Medium Film stiftet dabei Vertrautheit – und bietet darüber hinaus neue Ansichten auf die Gültigkeit historischer Fakten an.

Tim Crowley



Chris Chong Chan Fui,
Heavenhell, 2009, Video, Ton, 10'13"

CURRENT FILMS FROM ASIA

SOMEBODY ELSE'S MEMORY IN MY HEAD: THE EFFECT OF CINE- MATIC IMAGES ON THE COLLECTIVE MEMORY IN ASIA

Amidst the rise of Asian art over the past two decades, a generation of artists has reconsidered historical events through the medium of cinema as a focus of contemporary art discourse. Just a few years ago, China, Singapore, Vietnam and Indian governments approved new media or cinema work on a limited and censored basis; yet now in these countries full access to any film or video work is legally and illegally torrented and pirated, and easily available, ignoring national borders and governmental controls. The same film and video techniques allegedly considered licentious, corruptive or worthy of censure, are now actively taught in the countries' art and film academies. Countries once locked out of an international dialogue can witness the historical realities of their own countries represented by other nations often in a way that bears little resemblance to their own experience. Through questioning these representations, a key trend has emerged in recent years concerning the juxtaposition of temporal registers such as tradition and modernity and the past, present and the future in order to re-examine national identity and collective memory.

Somebody Else's Memory in My Head is a group exhibition of 13 Asian video artists who have adapted and experimented with the cinema genre and techniques to produce a visual language of allegories and interpretations of collective memory that presents the appearance of change while suggesting change does not occur. The work draws the audience into a sense of timelessness proposing the possibility of "progress" as illusionary.

Somebody Else's Memory in My Head seeks to articulate through the interaction of historical fact, fictitious narrative, and the medium of cinema, the 21st century temporalities of acceleration, space-time compression

and globalization. Many works explore what historian Michel de Certeau considers the "unthought" of historiography: the temporal dimension of history. Questions are provoked such as how is this temporality defined? How does cinema in contemporary art rearticulate the relationship between past, present and future? How illusionary are notions of progress in different cultures?

Various works manipulate narrative as a means to form inclusion and exclusion, memory and forgetting, essentially challenging reality. In Huang Ran's *Disruptive Desires, Tranquility, and the Loss of Lucidity* (2012) the dialogue between the players recounts a childhood both menacing and naïve, within a setting both clinic and playroom. The artist pits certitude against a surreality, endorsing cinema as a possible medium of alternative memory. Shezad Dawood's *Trailer* (2012) a 15-minute, alternative edit from the artist's feature-length film *Piercing Brightness*, reacts literally to his alienation as a migrant, from Pakistan to the United Kingdom, distorting time and memory to redefine his diaspora through a fragmented combination of suggestive imagery. Yang Fudong's *Ye Jiang/The Nightman Cometh* (2011) relates an historical fantasy where a post battle ancient warrior is joined mid narrative by three ghosts from the future in modern dress. Describing the film as "Neo-realism" where current and contemporary societal conditions come to play, the artist continues his exploration of black and white film through a conflation of time periods and reinterpretation of historical fiction and fact. The delineation of history is also distorted by Wang Jianwei in his 2009 work *Gaze*. He cinematically orchestrates and merges historical scenes from Chinese history, creating a tableaux of "characters", layered onto a stage exposing inherent commonalities despite different sartorial appearances. Clothes are also used as a strategy for historical identification in Zhu Jia's 2012 film *Zero*. The time continuum is inverted by depicting a woman whose age and stages of her life are defined by the historical era of her dress. There is a sense of aging process without sequence or continuity; mirrored backdrops are utilized throughout as reflection while suggesting the illusion of progression.

In *Heavenhell* (2009) Chris Chong Chan Fui replicates the 1963 Akira Kurosawa film *High and Low*, twice re-staging Kurosawa's staged depiction of the notorious and violent red light district of 1960s Yokohama, Japan: first simulating the film as originally shot and then with the

current inhabitants, reviving history and memory into the collective consciousness of the audience. This fictional depiction of history as contemporary interpretation is explored by Ming Wong's **After Chinatown** (2012), which reconstructs elements of Roman Polanski's 1970's film **Chinatown**, examining the artist's identity by immersing himself in the iconography of American cinema while coercing the audience into the same concerns.

Historical cinema archive is deployed in these films as an element of proof/non-proof, yet also revealing transformation, instability and impermanence: emphasizing the acceptance of change in eastern philosophy and symbolic bridges between change and continuity. Sun Xun's animation **Lie** (2006) is cut and spliced with staged 1950's news footage depicting China's progress in rocket exploration; historical fact and fiction is again thrown into question. An archive production technique lending a nostalgic quality is pivotal in Zhou Tiehai's **Will/We Must** (1997). He portrays the artists collective in 1997 in Beijing as a stylized silent film from the dawn of cinema. At once witty and prescient, **Will/We Must** is familiar to anyone engaged in the art world, almost as the script of the verisimilitude and dramaturge performed by the art-players of today. Interested in more formal concerns also is Zhou Xiaohu's 2006 **Montage Structure**. Through referencing news footage and scenes from movies, the artist attempts to expose the structures of social control in editing.

Throughout the exhibition, re-editing is a critical tool utilized not just to pay homage to cinema, but also to establish a new paradigm for video artists in the confluence of historical fact and contemporary fiction. In **From Father to Son: A Rite of Passage** (2009) artist Dinh Q. Lê deconstructs and juxtaposes the performances of actors Martin Sheen and Charlie Sheen as soldiers from Vietnam War movies **Platoon** and **Apocalypse Now**, filmed seven years apart. Footage spliced together of both films unites father and son as actors to continually replay the trauma and futility of the Vietnam War, giving insight into the legacy and omnipresence of the war in the mind of the artist's generation as well as exploring the father son relationship. Fellow countrywoman Nguyen Trinh Thi in **Song to the Front** (2011) physically and figuratively focuses on the "blind" soldier in her edit of a Vietnam War propaganda film to again express the psychology of war and the sacrifice of youth. Cheng Ran's **Losthalgia** (2012) re-cuts Andrei Tarkovsky's **Nostalgia**

to create a circular narrative that concludes with the replacement of "N" of nostalgia with the letter "L". His interest in the cinematic, poetic and mysterious intertwine in the film alluding to the repetitions that occur as life is played out.

Somebody Else's Memory in My Head addresses the central theme of immutability, revealing the mind of the artist and their reaction to the world they inhabit. Change deemed the marker of progress in the west is challenged by the drive for and acceptance of continuity in the east: the direction of the future not contorted by re-confronting the past but reaffirmed. Artistic vision intertwined with cinematic historical archive becomes a new agency of collective memory, placing audiences in an often phantasmagorical, humorous and absurd context at once eliciting familiarity through the medium of cinema, while offering new commentary on the validity of historical fact.

Tim Crowley



Dinh Q. Lê,
From Father To Son: A Rite of Passage, 2009, Video, Ton, 10'15''

KINO DER KUNST PROJEKT PREIS

Der KINO DER KUNST Projekt Preis dient der Förderung junger europäischer Künstler und Filmemacher bei der Produktion einer neuen ein- oder mehr-kanaligen Arbeit, die über die herkömmlichen Grenzen des narrativen Films hinausgeht. Der Preis ist von ARRI Film & TV Services GmbH mit Sachleistungen im Wert von 10.000 Euro dotiert.

Die bedeutendsten Kunstakademien und Filmhochschulen Europas wurden gebeten, sich dem Projekt als Partner anzuschließen und jeweils zwei ihrer besten Alumni unter 35 Jahren zu nominieren. Jeder der Kandidaten reichte ein Projekt in Vorproduktion ein. Zehn Künstler und Filmemacher kamen in die engere Auswahl für den Preis:

Clemens Wilhelm

(geboren 1980, West-Berlin, Deutschland)

Fatma Bucak

(geboren 1982, Iskenderun, Türkei)

Jakub Jasiukiewicz

(geboren 1983, Szczecin, Polen)

Katarina Stankovic

(geboren 1982, Valjevo, Serbien)

Loukia Alavanou

(geboren 1979, Athen, Griechenland)

Maria Meinild (geboren 1984, Karlshamn, Schweden)

Martin Lorenz

(geboren 1979, Rastatt, Deutschland)

Moritz S. Binder & Alireza Golafshan

(geboren 1982, München, Deutschland / geboren 1986, Teheran, Iran)

Paloma Polo

(geboren 1983, Madrid, Spanien)

Stephan Richter

(geboren 1980, Dresden, Deutschland)

Sie werden zu einer Pitching Session nach München eingeladen, um ihre Arbeiten einer internationalen Jury – und der Öffentlichkeit – vorzustellen. Die Jury wird geleitet von Bernhart Schwenk, Leitender Kurator für Gegenwartskunst der Pinakothek der Moderne, München. Weitere Jurymitglieder sind die Künstler Omer Fast und Julian Rosefeldt; Hans-Michael Herzog und Mark Nash, Kuratoren und Mitglieder des Kuratoriums von KINO DER KUNST; Heiner Stadler, Professor an der Hochschule für Fernsehen und Film München; sowie Olaf Stüber, Galerist und Organisator von „Video Art at Midnight“ in Berlin.

Die Pitching Session findet am Sonntag, den 28. April 2013 um 10:00 Uhr in der Akademie der Bildenden Künste München statt. Der Gewinner wird noch am selben Tag im Rahmen der Preisverleihung des Festivals bekanntgegeben.

Der KINO DER KUNST Projekt Preis wird von ARRI Film & TV Services GmbH gesponsert und in Zusammenarbeit mit dem Festival Lo schermo dell'arte aus Florenz organisiert.

Die Kandidaten wurden von folgenden Einrichtungen vorgeschlagen: Akademie der Bildenden Künste Brera (Mailand), Akademie der Bildenden Künste München, De Ateliers (Amsterdam), Filminstitut der Universität der Künste Berlin, Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Hochschule für Fernsehen und Film München, Kunsthochschule für Medien Köln, La Fémis (Paris), Oslo National Academy of the Arts, Royal College of Arts (London), Staatliche Hochschule für Gestaltung Karlsruhe, The Finnish Academy of Fine Arts, The Royal Danish Academy of Fine Arts, University of Arts in Poznań, Universität für angewandte Kunst Wien und Zürcher Hochschule der Künste.

KINO DER KUNST PROJECT AWARD

The Kino der Kunst Project Award has been specifically developed to support a young European visual artist or filmmaker in the production of a new single- or multi-channel work that takes narrative cinema beyond its traditional boundaries. The award consists of 10,000 Euros worth of rental and postproduction facilities donated by ARRI Film & TV Services GmbH.

Some of the most important European Art Academies and Film Schools have been asked to become partners of the project and to nominate for the Award two of their best Alumni aged under 35. Each of the candidates has submitted for the selection process one project still in preproduction. Ten of these artists and filmmakers have been shortlisted for the Award:

Clemens Wilhelm

(born 1980, West-Berlin, Germany)

Fatma Bucak

(born 1982, Iskenderun, Turkey)

Jakub Jasiukiewicz

(born 1983, Szczecin, Poland)

Katarina Stankovic

(born 1982, Valjevo, Serbia)

Loukia Alavanou

(born 1979, Athens, Greece)

Maria Meinild

(born 1984, Karlshamn, Sweden)

Martin Lorenz

(born 1979, Rastatt, Germany)

Moritz S. Binder & Alireza Golafshan

(born 1982, Munich, Germany/born 1986, Tehran, Iran)

Paloma Polo

(born 1983, Madrid, Spain)

Stephan Richter

(born 1980, Dresden, Germany)

They are invited to Munich to present their works to an international jury in a pitching session open to the public. The spokesman of the jury is Bernhart Schwenk, chief curator for contemporary art at the Pinakothek der Moderne in Munich. Other jury members are: the artists Omer Fast and Julian Rosefeldt; Hans-Michael Herzog and Mark Nash, curators and members of the Kuratorium of KINO DER KUNST; Heiner Stadler, professor at the University of Television and Film Munich; Olaf Stüber, gallery owner and organizer of “Video Art at Midnight” in Berlin.

The pitching session will take place at the Academy of Fine Arts Munich on Sunday, April 28, 2013, at 10 a.m. and the winner will be announced the same evening during the closing ceremony of the festival.

The Kino der Kunst Project Award is supported by ARRI Film & TV Services GmbH and organized in collaboration with Lo schermo dell'arte (Florence, Italy).

The selection of the candidates is conducted in partnership with: Academy of Fine Arts Munich, Academy of Media Arts Cologne, Academy of Fine Arts of Brera (Milan), Braunschweig University of Arts, De Ateliers (Amsterdam), Film Institute of the Berlin University of the Arts, Karlsruhe University of Arts and Design, La Fémis (Paris), Oslo National Academy of the Arts, Royal College of Arts (London), The Finnish Academy of Fine Arts, The Royal Danish Academy of Fine Arts, University of Applied Art Vienna, University of Arts in Poznań, University of Television and Film Munich, Zurich University of The Arts.

HANS ULRICH OBRIST IM GESPRÄCH MIT WAEI SHAWKY

Hans Ulrich Obrist: Lassen Sie uns beim Anfang anfangen – mich interessiert, wie alles begann, wie Sie zur Kunst oder die Kunst zu Ihnen kam...

Wael Shawky: Als Kind lebte ich in Saudi Arabien und ging dort auch zur Schule. Ab dem vierten Lebensjahr blieb ich das halbe Jahr über in Mekka, die andere Hälfte des Jahres in Alexandria in Ägypten. Ich habe schon in der Schule immer gezeichnet.

HUO: Gab es Lehrer oder Mentoren?

WS: An der Universität in Alexandria wurde ich zum ersten Mal richtig angeleitet. Aber mein Talent war bereits bekannt, jedenfalls innerhalb der Familie.

HUO: Wenn Sie einen Catalogue raisonné Ihrer Arbeit erstellen würden – womit würden Sie ihn beginnen?

WS: Wenn es eine Retrospektive wäre, würde ich mit „Frozen Nubia“ beginnen. Diese Installation habe ich für die Kairoer Biennale 1996 gemacht.

HUO: Das ist die, für die Sie Häuser aus Zement gebaut haben, stimmt das?

WS: Ja, das stimmt. Ich war 24. Ich glaube, das war der Anfang von vielem.

HUO: Erzählen Sie uns mehr über die Arbeit. In einem Interview mit Hassan Khan haben Sie gesagt, dass Sie „die konzeptionellen Bezüge durch den Glauben an die chemische Materie von Zement bekommen haben, als Sie dann aber in die Häuser geschaut haben, konnten Sie nicht das Material, sondern nur figurative Elemente sehen, die dafür standen; es war also eine Art Übersetzung über das Figurative.“ Können Sie das erläutern?

WS: Es ging darum, eine bestimmte Art von Unterkunft zu bauen. Sie sollte eine Lehmhütte darstellen, aber aus Zement. Die Ansicht ist nur aus einer Perspektive, nur aus einem Winkel, und so erscheint das Interieur irgendwie platt. Wegen dieser einzelnen Perspektive und dieses einzigen Winkels ist das Bild vom Inneren flach. Das Bild im Inneren wird von fluoreszierendem Licht angestrahlt, und alle Objekte wurden weiß und silberfarben angemalt. Es sieht zweidimensional aus. Damals hatte ich gerade erst entdeckt, wie man ein politisches Ereignis einfach nur visuell darstellen kann.

HUO: Die Installation von 1996 ist also aufgrund eines politischen Ereignisses entstanden?

WS: Ja. Anlass war die Auswanderung der Menschen im nördlichen Ägypten nach und während des Baus des Assuan-Staudamms in den 1960ern. Nachdem der Damm fertig war, wurden alle Dörfer überschwemmt, und die Menschen wurden hin- und her verschoben.

HUO: Sie wurden also praktisch vertrieben.

WS: Ja. Mich hat die Idee fasziniert, dass die gesamte Kultur sich dadurch verändert hat, dass man diese Menschen ein paar Kilometer weiter an einen anderen Ort gebracht hat. Der Zement ist natürlich ein Verweis auf die neuen Häuser, die für diese Menschen und die neue Kultur gebaut wurden.

HUO: Was geschah nach 1996?

WS: Ich habe viel gezeichnet und gemalt, aber nichts davon behalten. Ich glaube, ich habe die meisten Bilder sogar vernichtet. Außerdem ging ich in die USA und studierte 1999 an der University of Pennsylvania.

HUO: Wie haben sich Ihre Arbeiten in den USA verändert? Es scheint, als ob Sie angefangen haben, mit vielen verschiedenen Materialien zu arbeiten. Dann haben Sie mit Videoinstallationen weitergemacht. Was hat diesen Übergang ausgelöst?

WS: Viele meiner Installationen sind eine Mischform von Videos und Installation, zum Beispiel „The Green Land Circus“, eine riesige Arbeit, die ich 2005 in Kairo machte, oder „Sidi El Asphalt’s Moulid“ aus dem Jahr 2001, auch eine Mischung aus vielen Dingen. Das Problem ist, dass ich diese Arbeiten eigentlich gar nicht bewegen kann. Videos kann ich überall mit hinnehmen, aber die großen Installationen können nicht mit mir auf die Reise gehen. Also versuche ich, praktischere Arbeiten zu machen, wie „Cabaret Crusades“.

HUO: „Cabaret Crusades“ war ein Gesamtkonstrukt.

WS: Ja, bei meinen Einzelausstellungen in der Cittadellarte Foundation in

Biella, der Sfeir Gallery in Beirut und im Nottingham Contemporary.

HUO: Nachdem Sie Installationen mit Videos gemacht hatten, erschienen auch einige dieser Videos alleine. Seit wann machen Sie das? War „Al Aqsa Park“ das erste, oder gab es davor schon welche?

WS: Die Arbeit für Venedig war zum Beispiel eine riesige Installation aus Asphalt. Innen gibt es vier Screens, auf denen der Entstehungsprozess gezeigt wird. Das erste Video, das überhaupt einzeln gezeigt wurde, war „Dodge Ram“ aus dem Jahr 2004. Darin wurde ein Pickup der Marke Dodge auf zwei Kanälen gezeigt. Ich filmte den Pickup dabei, wie er im Kreis durch den Schlamm fährt, der dann überall hinspritzt. Man nennt das „Mudding“. Das sah man auf einem Screen, in Schwarzweiß und Zeitlupe. Ich filmte das Fahrzeug, als wäre es ein Tier, wie man es aus Tierfilmen auf dem Animal Channel kennt. Auf einem zweiten Bildschirm sieht man einen Adler und mich mit Maske und Kostüm, das sehr saudi-arabisch aussah. Man sieht Asphalt und flüssigen Teer. Das war vielleicht der Anfang davon, dass man den Verlauf nicht mehr sieht. Man filmt die Entstehung, sieht sie aber nicht.

HUO: Ich frage mich, ob Sie zwischen „Al Aqsa Park“ und „Cabaret Crusades“ eine Erleuchtung hatten, ob etwas Neues in Ihre Arbeiten gekommen ist.

WS: Zwischen „Al Aqsa Park“ und „Cabaret Crusades“ gibt es eine Verbindung. Ich denke, dass auch die Tatsache, dass ich Kinder in meine Arbeiten integriere, etwas damit zu tun hat. Es geht um Kontrolle im All-

gemeinen. Kinder haben noch keine Geschlechteridentität und sie schauspielern nicht. Als ich sie fragte, ob sie in einem Film über die Ermordung von Sadat mitspielen wollten, wussten sie nicht, was das war oder was es bedeutete. Sie haben lediglich Anweisungen befolgt. Das passiert meiner Meinung nach auch, wenn man Marionetten benutzt. Die Schauspielern auch nicht. Sie entfernen sich von jeder Art dramatischer Erinnerung. Es ist ganz und gar rein. Diese Idee von Kontrolle gibt es, glaube ich, in dieser und auch in einer anderen Animation mit dem Titel „Larvae Channel Two“.

HUO: Wie ein Panoptikum ...

MICH FASZINIERT DIE IDEE, GESCHICHTE ZU ÜBERSETZEN.

WS: Ja. In „Al Aqsa Park“ geht es auch um Kontrolle, aber um Kontrolle von außen, nicht von innen. Man sieht immer eine Person in einer Kabine, die die Menschen auf dem Karussell kontrolliert. Wenn die Menschen auf dem Karussell schreien, sorgt sie dafür, dass es langsamer oder schneller wird. Es geht immer um Kontrolle von außen. Das ist, glaube ich, die Verbindung.

HUO: Wie hat das Projekt „Crusades“ begonnen? Bei den Werken davor haben Sie sich mit Geschichtsbüchern und Geschichten beschäftigt... Sie sprachen von „Cities of Salt“, und „Crusades“ hat etwas mit Amin Maalouf zu tun. Können Sie das erläutern?

WS: Mich fasziniert die Idee, Geschichte zu übersetzen. Ich glaube nicht besonders an Geschichte. Das

Projekt heißt „The Crusades Through Arab Eyes“. Grundlagen sammelte ich in Erzählungen arabischer Historiker jener Zeit. Ich sage nicht, dass es wahr oder gelogen ist, es ist nur eine andere Sichtweise. Was bei diesem Buch auch sehr interessant ist, ist, dass es alle Aspekte aufzeigt: die Seite der Muslime, der Araber, der Christen. Der Autor sagt nicht, welche Seite Recht und welche Unrecht hat, welche gut und welche schlecht ist. Er selber ist Christ, was meiner Ansicht nach an sich schon ein interessanter Aspekt ist.

HUO: Sie haben also das Buch gelesen und dann die Puppen gemacht? Wie war das?

WS: Das habe ich vorbereitet. Der Anfang war in Lamu in Kenia. Der Galerist Nicholas Logsdail hatte mich eingeladen, ein Projekt in Lamu zu machen, in seinem Haus. Ich fuhr also nach Lamu, wusste aber nicht so recht, was ich da tun würde. Dann hörte ich über die Geschichte der Stadt, dass sie in der Hand arabischer Muslime gewesen war, die ursprünglich aus dem Oman kamen. In Lamu wurde früher mit Sklaven gehandelt. Laut den Geschichten, die mir auf der Straße erzählt wurden, kamen dann die „Amerikaner“ – die meiner Meinung nach Portugiesen waren – und haben sie befreit. Heute sind über 85 % der Bevölkerung von Lamu Muslime. Für diese Araber, die plötzlich von den Kreuzzügen hörten, musste ich das Bild übersetzen. Ich glaube, in dieser Geschichte sind die Araber die Kreuzfahrer. Also stellte ich hundert Kinder und hun-

dert Esel zu einer Armee zusammen, mit Flaggen und allem, was dazugehört. Der Film ist neun Minuten lang. Die Kinder gehen am Strand entlang und umlagern dann ein Kreuzfahrer-Fort, ein nachgemachtes Fort in Lamu. In vielen der Bücher über Kreuzzüge, die ich damals las, ging es hauptsächlich um Belagerungen. Belagerungen waren die wichtigsten Aktionen in diesen Kriegen. Das sieht man in dem Film „Telematch Crusades“. Danach kam mir die Idee mit den Marionetten.

HUO: Durch die Marionetten ist „Cabaret Crusades“ eine unglaublich große, komplizierte Arbeit geworden. In Biella war es eine unglaubliche Installation mit Erde, Video... Auch hier hatten Sie Stofflichkeit und das bewegte Bild. Die Installation ist sehr episch. Sie haben bestimmt viel Zeit dafür gebraucht, oder?

WS: Ich denke, es war sehr wichtig, „Cabaret Crusades“ mit der Pistoletto Foundation zu machen. Ich weiß nicht, wie ich die Arbeit anders hätte machen können. Ich brauchte viel Unterstützung. Das war, glaube ich, das größte Projekt, dass ich mit einer echten Organisation gemacht habe. Davor musste ich immer improvisieren und aus Geldgründen schnell fertig werden. Für „Cabaret Crusades“ hatte ich mehr Geld zur Verfügung und einen Ort, an dem ich alles organisieren konnte. Ich habe mit mehr als 35 Personen gearbeitet. Wie wir die Marionetten gefunden haben... Ich habe schon viele Sammlungen gesehen, aber keine mit dem Ausdruck wie in dieser Sammlung.

HUO: Das Schöne daran ist, dass sie an Ihre früheren Installationen anknüpft ...

WS: Ja. Dafür habe ich auch zum ersten Mal ein Skript geschrieben ...

HUO: Die Grundlage war das Buch von Maalouf ...

WS: Ja. Deswegen ist die Arbeit in klassischem Arabisch. Maalouf gründet sein Buch auf den echten Erzählungen der Historiker. Dann war da noch die Musik, das Skript, das Voiceover... Als wir mit den Filmaufnahmen fertig waren, musste ich nach Ägypten, um die Stimme aus dem Off zu sprechen. Das hatte ich nicht erwartet. Ich wusste zwar von Leuten, die für das Radio gearbeitet hatten und schauspielerten, aber ich musste versuchen, dass es sich nicht nach Schauspielern anhört. Ich habe versucht, das Erzählerische, Starre zu betonen. Außerdem hatte ich nicht erwartet, dass es so enden würde. Ich war davon ausgegangen, dass es surrealistischer wäre.

HUO: Gibt es eine Verbindung zur aktuellen Politik?

WS: Ja. Es geht um Strategien, um Betrügereien, um Kollaboration der Könige untereinander... Der Film wurde im Rahmen eines Wettbewerbs mit dem Titel „Contemporary Myths“ gezeigt. Das zweite Kapitel, die zweiten „Cabaret Crusades“, heißt „The Path to Cairo“. Dieser Teil erzählt noch viele andere Geschichten, die einen aktuellen Bezug haben. Er spielt nicht in Kairo. Anfänglich spielt er hauptsächlich in Istanbul, danach in Jerusalem. Das ist der große Preis. In „The Path to Cairo“ wendet sich die gesamte Macht der Araber von Edessa oder Antiochien nach Aleppo und Damaskus. Das ist die Vorbereitung auf Nureddin Zengi. Um Saladin geht es

auch. Die Entwicklung konzentriert sich dann auf die Verlagerung der Macht nach Kairo, die im dritten Teil zu sehen ist.

HUO: In Biella haben Sie in der Schule von Pistoletto gearbeitet. In den letzten fünf Monaten hatten Sie in Kairo eine eigene Schule. Wie funktioniert sie?

WS: Die Schule war früher mein Atelier. Es liegt in einem Keller, der bestimmt 400 m² groß ist. Aus ihm habe ich ein Atelier für Nachwuchskünstler gemacht. Alle sechs Monate lade ich zwölf Künstler ein, dazu Dozenten, Künstler und Kritiker, die Workshops oder ähnliche Veranstaltungen halten. Die Mitarbeiter wechseln alle halbe Jahr. Es ist so etwas wie eine alternative Akademie. Am Ende der sechs Monate wird eine große Ausstellung veranstaltet, aber nur für Studenten.

HUO: Haben Sie an der Revolution mitgewirkt?

WS: Ja. Ich war in Alexandria, aber nicht auf dem Tahir-Platz. Die Straßen waren gesperrt, deswegen kam ich da nicht hin. Es war eine großartige Zeit. Aus Alexandria haben die Medien nicht so viel berichtet wie aus Kairo.



Wael Shawky,
Telematch Sadat, 2007, HD Video, Ton, 10'34''



Wael Shawky,
Cabaret Crusades: The Horror Show File, 2010, HD Video, Ton, 31'49"

AWARD FOR THE FILMIC ŒUVRE

**HANS ULRICH
 OBRIST IN
 CONVERSATION
 WITH WAEL
 SHAWKY**

Hans Ulrich Obrist: Let's begin with the beginning. I'm very curious as to how it all started. How did you become an artist, or rather, how did art come to you?

Wael Shawky: I lived and studied in Saudi Arabia as a child. I lived there since age four, half the year in Mecca, the other half in Alexandria, Egypt. I started doing drawings when I was at school.

HUO: What about teachers or mentors?

WS: I first received professional guidance when I was at Alexandria University. But my gift for drawing was already known at least within my family.

HUO: If you were to make a catalog raisonné of your work, where do you think would be the beginning?

WS: If it were retrospective, the beginning would be "Frozen Nubia". It's an installation that I did for the 1996 Cairo Biennale.

HUO: Yes, that's the one where you built houses out of cement, correct?

WS: That's right. I was 24 years old then, and I think it was the beginning of many things.

HUO: Can you tell me more about this piece? You stated in an interview with Hassan Khan that you "got the conceptual references through a belief in the chemical content of the cement, however when you actually looked inside the houses you could not see the materials, only figurative representational elements, so that there was a kind of translation through the figurative." Can you expand on that?

WS: It was a way of fabricating a certain type of housing. It's supposed to be a mud house, but instead it's made out of cement. The view is just from one perspective, one angle, so that somehow the interior appears flattened. It's just from one perspective, one angle, so that somehow flattened the image inside. The image inside is lit by fluorescent light and all the objects were painted in white and silver. So it looks two-dimensional. Back then I was just discovering how to translate such a political event through a completely visual aspect.

HUO: So it was actually a political event which triggered the 1996 piece?

WS: Yes, because it's based on the emigration of the people in Upper Egypt after and during the building of the Aswan high dam in the 1960s. After building the dam, all the villages flooded with water, so they moved people from one location to another.

HUO: So they were displaced, basically.

WS: Yes. I was just fascinated by the idea that the entire culture had changed just by relocating these people a few kilometers. The cement is, of course, a reference to the new

housing they built for these people and this new culture.

HUO: What happened after 1996?

WS: I did a lot of drawings and paintings, but I didn't keep them. In fact I think I destroyed most of them. I also went to the U.S. and studied at the University of Pennsylvania in 1999.

HUO: How did your work change in America? It seems you started working with a lot of materials and then you moved on to video installations. How did that transition happen?

WS: I have many installations that are a combination of videos and installation. One example is "The Green Land Circus", which is a huge piece I made in Cairo in 2005, and also a piece called "Sidi El Asphalt's Moulid" from 2001, which is also a combination of many things. The problem with these works is that I can't really move them. What's traveling everywhere is the video, but the rest of these big installations cannot travel. I'm trying to make my work more practical, however, like with "Cabaret Crusades".

HUO: Yes, "Cabaret Crusades" was a Gesamtkonstrukt, a total installation?

WS: Yes, in my solos at Cittadellarte Foundation in Biella, Sfeir Gallery in Beirut, and Nottingham Contemporary.

HUO: After having done these installations which include videos, some of those videos started to appear on their own. When did that start? Was it with "Al Aqsa Park", or was it before?

WS: For example, the one in Venice was a huge installation made out of asphalt, and inside the installation are four screens that show the process by which it was made. The first one that was ever shown separately was a piece called “Dodge Ram” in 2004. It was two channels showing a Dodge truck. I filmed this truck “mudding,” basically doing circles in mud and spraying the mud around. That was one screen and everything was black and white and slowed

You’re detached from any kind of dramatic memory. It’s totally pure. I think this is also what’s happening in this animation and another animation called “Larvae Channel Two”, this idea about control.

HUO: It’s like a panopticon...

WS: Yes. This “Al Aqsa Park” piece is about control also, but it’s not controlled from the inside, it’s controlled from the outside. You always

I’M FASCINATED BY THIS IDEA OF TRANSLATING HISTORY.

down. I filmed the truck as if it were an animal, in exactly the same way they would film an animal on the Animal Channel. In another screen you see an eagle and myself wearing a mask with a costume that looked very Saudi Arabian. You see asphalt, you see liquid tar. That’s perhaps the beginning of not seeing the process, actually. It’s filming the process but not seeing it.

HUO: I was wondering whether there was any epiphany between “Al Aqsa Park” and “Cabaret Crusades” where something new entered your work?

WS: There is a link between “Al Aqsa Park” and “Cabaret Crusades”. I think using kids in my work also has something to do with this, which is the concept of control in general. Kids don’t yet have a gender identity, and also they don’t act. When I asked them to take part in this film about the assassination of Sadat, they didn’t know what that was or what it meant. They just followed orders. I think this is also what happens when you use marionettes. They don’t act.

see someone in a cabinet controlling the people on the ride. When the people inside the ride scream the controller lowers or raises the speed, etc. It always has something to do with external control. That’s the link, I think.

HUO: How did the project “The Crusade” start? With previous pieces you had an interest in history books and stories... you talked about the “Cities of Salt”, and “The Crusade” is related to Amin Maalouf. Can you tell me more?

WS: I’m fascinated by this idea of translating history. I don’t believe in history that much. It’s called “The Crusade Through Arab Eyes”. It was collected from the accounts of Arab historians at that time. I’m not stating that there is a truth or a lie. It’s just another way of seeing things. What’s also very interesting about his book is that it shows all the aspects: the Muslim side, the Arab side, the Christian side. He doesn’t go into which side is right or wrong, which side is bad or good.

He himself is a Christian, which I think is also very interesting.

HUO: So you read the book and then started to make the puppets? How did it go?

WS: There was a preparation for that. The beginning happened in Lamu, Kenya. I was invited by Nicholas Logsdail to do a project in Lamu, in his space in Kenya. I went to Lamu and didn’t know what I would do there. Then I heard about the history of Lamu, about how the town used to be run by Arab Muslims who originally came from Oman. They used to trade slaves there. And according to these stories I heard in the streets, the “Americans” which I think means Portuguese, came to free them. Today Lamu’s population is over 85% Muslim. So I needed to translate this image for these Arabs who suddenly heard about the Crusades. In this story I always feel that the Arabs are the Crusaders. So I brought a hundred kids and a hundred donkeys, and I made an army out of them, with flags and everything. The film was nine minutes. In it the children move along the beach and then surround a Crusader fort, a fake fort in Lamu. Also many of the books that I read about the Crusades at that time mostly just talked about sieges. Sieges were the main action in those wars. And that’s what you see in this film called “Telematch Crusades”. After that I got the idea of the marionette.

HUO: The idea of the marionette obviously made “Cabaret Crusades” an incredibly big and complicated piece. In Biella it was an incredible installation that in-

volved earth, soil, video... again you have materiality and the moving image, and it’s very epic. That must’ve taken a long time. Can you tell us about it?

WS: I think it was very important to make “Cabaret Crusades” with the Pistoletto Foundation. I don’t know how I could’ve made it any way else, because it needed a lot of support. I think it was the biggest project that I made with a real organization. Before that it was always a matter of improvisation and having to finish quickly because of money issues. But this time I had more money and I had a space to organize it all. I was working with over 35 people in total. Also the way we found the marionettes... I’ve seen many different collections and none of them had the expressions that I found in this collection.

HUO: The beauty is that it ties in with your earlier installations...

WS: Yes, that’s also the first time I ever wrote a script...

HUO: Based on the book by Maalouf...

WS: Yes. That’s why it’s also in a very classical Arabic, because in Maalouf it was based on the real writings of historians. Going through different things like music, script and voice-over... for example, after we finished the filming I had to go to Egypt to do the voiceover. That was something I didn’t expect. I always knew of people who had been in radio and who used to act, but I had to try and make them sound like they weren’t acting. I tried to make it extremely narrative and rigid most

of the time. I also didn’t expect that it would end this way. I was expecting that it would be more surrealistic.

HUO: Does it connect to the politics of our time?

WS: Yes, it does. It has all these strategies, cheating, collaboration between kings... It was shown in a contest called Contemporary Myths. The second chapter, the second “Cabaret Crusades” is called “The Path to Cairo”. It has many more stories that are connected to things happening today. It’s not actually set in Cairo. In the first part the main location is Istanbul, in the final part it’s Jerusalem, that’s the grand prize. In the second part, which is called “The Path to Cairo”, the whole shift of Arab power will go from a place like Edessa or Antioch to Aleppo and Damascus. This is a preparation for Nureddin Zengi, and will bring in Saladin also. The development then focuses on the shift of power to Cairo that happens in the third part.

HUO: In Biella you worked in Pistoletto’s school, and you’ve had your own school in Cairo for the last five months. Can you tell us about how your own school works?

WS: Originally it was my studio. It’s a very big basement, about 400 m². I decided to turn it into a studio for young artists. I invite every six months 12 artists to stay there. I also invite professors, artists, critics, to give workshops, etc. The staff changes every six months. It’s like an alternative academy. There will be a big show at the end of six months, but it’s just for students.

HUO: Were you involved with the whole revolution?

WS: Yes. I was in Alexandria, not in Tahrir Square. They cut the roads, so you couldn’t go. But it was a great time. In Alexandria they didn’t have media coverage like in Cairo.

RANDOM ACTS

LIFE IS MADE FOR TV

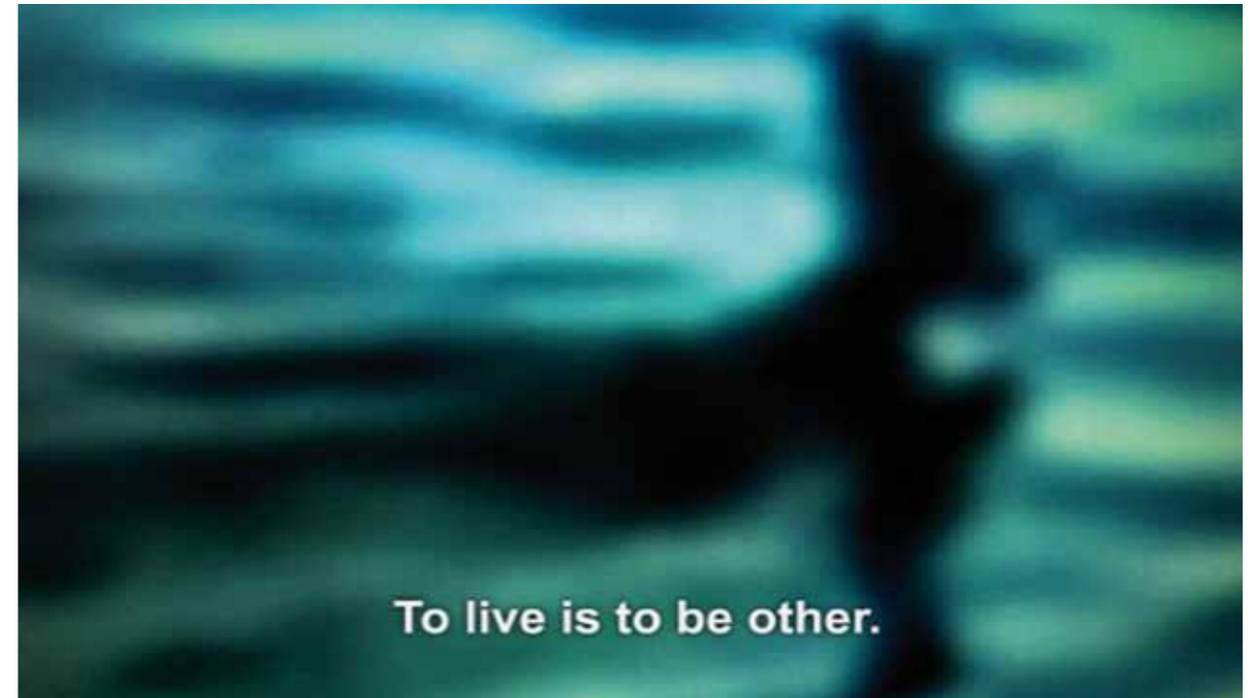
Eine Serie von 25 außergewöhnlichen, überraschenden und anspruchsvollen dreiminütigen Filmen von einigen der bedeutendsten und interessantesten Künstlern unserer Zeit, wie Marina Abramović, Johan Grimonprez, Martha Rosler, dem Regisseur und Gewinner der Palme d'Or Apichatpong Weerasethakul, den Turner-Prize-Gewinnern Mark Wallinger und Mark Leckey und dem nicht-kategorisierbaren James Franco. Die Filme wurden allesamt von Jacqui Davies produziert, die zusammen mit FACT aus Liverpool auch Auftraggeberin und Kuratorin für **Random Acts** auf Channel 4 war. Die Werke – die eine Bandbreite von poetisch bis hochpolitisch, subversiv, verschmitzt, unbeholden, von ästhetisch und minimal bis sexy abdecken – verkörpern, erweitern oder reflektieren das Fernsehen als Medium und untergraben bzw. hinterfragen dessen Ästhetik und Politik.

A series of 25 extraordinary, surprising and challenging three-minute films made by some of the most significant and engaging artists practising today including Marina Abramović, Johan Grimonprez, Martha Rosler, Palme d'Or winning director Apichatpong Weerasethakul and Turner Prize winners Mark Wallinger and Mark Leckey and the unclassifiable James Franco. All works were produced by Jacqui Davies, they were co-commissioned and co-curated by Jacqui Davies and FACT, Liverpool, for Channel 4 strand **Random Acts**. The artists have made works that embody, expand or reflect on television as a medium, subverting and challenging its aesthetics and politics, the films range from poetic to intensely political, subversive, mischievous, awkward, aesthetic, minimal, to down right sexy.

Jacqui Davies präsentiert am 28. April 18 Filme der Serie, die sich mit neuartigen Formen von Narration auseinander setzen.

On April 28 Jacqui Davies will present a program of 18 films selected from these works that explore new narrative possibilities.

1. Marina Abramović, **Dangerous Games**, GBR/USA, 2012
2. Richard Billingham, **Siberian Tiger**, GBR, 2012
3. Dara Birnbaum, **Pop-Pop Video: Kojak/Wang**, GBR/USA, 1980/2013
4. Minerva Cuevas, **Micadust**, GBR/MEX, 2012
5. Johan Grimonprez, **I May Have Lost Forever My Umbrella**, GBR/BEL, 2012
6. Lucy Harvey, **A Song of My Youth**, GBR/DEU, 2012
7. Lewis Klahr, **The Moon Has Its Reasons**, GBR/USA, 2012
8. Mark Leckey, **Pearl Vision**, GBR, 2012
9. Haroon Mirza, **This Content Was Transmitted to this Date in 1987**, GBR, 2012
10. Martha Rosler, **Because this Is Britain**, GBR/USA, 2012
11. Semiconductor, **Some Part of Us Will Have Become**, GBR, 2012
12. Zineb Sedira, **End of Life**, GBR, 2012
13. Stephen Sutcliffe, **Players' Edition**, GBR, 2012
14. Sarah Wood, **Three-Minute Warning**, GBR, 2012
15. Mark Wallinger, **Ever Since**, GBR, 2012
16. Apichatpong Weerasethakul, **Monsoon**, GBR/THA, 2012
17. Young-Hae Chang Heavy Industries, **Warning: Reading This May or May not Change Your Life**, GBR/KOR, 2012
18. Phillip Warnell, **Scales and Stripes**, GBR, 2013



Johan Grimonprez,
I May Have Lost Forever My Umbrella, 2012, Video, Ton, 3'

INSTALLATION

JULIAN ROSEFELDT – DIE KUNST, IN WÜRDE ZU SCHEITERN

Die Protagonisten von Julian Rosefeldts **Trilogie des Scheiterns** sind Verirrte im feindseligem Gelände des Alltags: Ein Fallschirmspringer im Trockenversuch auf Bodenhöhe, ein ausrastender Cascadeur, der seine Wohnung zerlegt, ein Geräuschemacher, der nicht mehr zwischen Kino und Realität unterscheiden kann. Sie sind Verwandte ersten Grades von anderen Figuren aus Rosefeldts Filmen, wie der Clown im tropischen Urwald, der Rucksack-Tourist im fernen Indien, der farbige Cowboy im Wilden Westen. Allesamt edle Ritter, aber von trauriger Gestalt. Buster Keaton und der lakonische Humor des Slapstick sind ebenso präsent wie die Vereinsamung des Individuums bei Michelangelo Antonioni, die Verlangsamung der Existenz bei Theo Angelopoulos, aber auch die choreografische Massenhysterie Bollywoods oder die nostalgische Western-Romantik Sergio Leones, aber ohne den Zynismus eines Quentin Tarantino.

Kino ist für Rosefeldt ein „pseudowissenschaftliches Modell des Lebens“, wie er es nennt, denn seine Geschichten drehen sich meist um jene Angst des Individuums vorm Scheitern, die auch im Zentrum der **Trilogie des Scheiterns** (2004/2005) steht - drei dialoglose, unglaublich witzige und dennoch zutiefst melancholische Bestandsaufnahmen des Versagens. Dreimal sind Rosefeldts vereinsamte Protagonisten in paradoxen Kurzschlussituationen zu sehen, in denen ihnen die Herausforderung des alltäglichen Lebens über den Kopf wächst. In zweien der drei Arbeiten geht es direkt ums Kino, um Personen, die nur zweitrangige Anonymi der Filmindustrie sind und dennoch zwischen Leinwand und Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden können. Gezeigt werden in Kinokulissen Menschen, die patzen und in der immer wiederkehrenden Neuauflage ihrer fruchtlosen Bemühungen kleben bleiben, wie der von den Göttern bestrafte Grieche Sisyphos, der auf ewig einen schweren Stein den Berg hinaufrollen muss.

Im ersten Teil der Trilogie, **Stunned Man**, ein Titel, der soviel bedeutet wie der geschockte oder gebannte Mann, aber auch mit dem Stuntman des Action-Kinos,

dem Cascadeur, spielt, sieht man in zwei nebeneinander projizierten Bildern in symmetrischer Kamerafahrt eine schizophrene Welt: Eine propere Wohnung, mit offener Küche und Zimmerpalme, in der ein und derselbe saubergekleidete und adrett frisierte Mann gleichzeitig auf dem linken Bild nach der Arbeit nach Hause kommt, kocht und am Computer arbeitet, während sein Alter Ego auf der rechten Leinwand beim Kochen etwas fallen lässt, ausrastet, seine Wohnung vollständig zerlegt – und sauber wieder aufbaut. Der Protagonist – gespielt von einem hauptberuflichen Stuntman – ist eine zweigeteilte Persönlichkeit, zugleich cholischer Destruktor und braver Hausmann; irgendwann werden beide Ichs aufeinander treffen, wenn der Choleriker durch den Spiegel des Badezimmers springt, zum Biedermann wird und das Aufräumen beginnt.

In **The Soundmaker** sieht man einen Mann, der durch Möbelrücken oder Umherstampfen Geräusche verursacht und sie gleichzeitig für eine andere Projektion nachvertont. Erst mit der Zeit, wenn die Kamera hochfährt und die Kulissen des Filmstudios sichtbar werden, erkennt man den Protagonisten als Geräuschemacher. Beide Protagonisten scheitern schon in der Laborphase, zum Ernstfall Wirklichkeit kommt es erst gar nicht. Der Blick hinter die Kulissen ist wie das Modell der russischen Püppchen, die ineinander verschachtelt sind, sagt Rosefeldt. Es vermischen sich die Welten hinter den Kulissen mit der Handlung vor den Kulissen. Das Ganze ist ein Modell fürs Leben, und für das Zyklische an diesem Leben. Ein Loop eben, eine Zeitschleife ohne Anfang und Ende.

Heinz Peter Schwerfel

Präsentation der beiden Mehr-Kanal-Installationen vom 24. - 28. April im MaximiliansForum. Passage für interdisziplinäre Kunst, Unterführung Maximilianstr./Karl-Scharnagl-Ring, München.



Julian Rosefeldt,

Stunned Man, (Trilogie des Scheiterns / Teil II), 2004

2-Kanal-Filminstallation, Ton, 32'49" loop



Julian Rosefeldt,
The Soundmaker, (Trilogie des Scheiterns / Teil I), 2004
 3-Kanal-Filminstallation, Ton, 35'7", loop

INSTALLATION

JULIAN ROSEFELDT – THE ART OF FAILING HONOURABLY

The protagonists in Julian Rosefeldt's **Trilogy of Failure** are lost in the hostile terrain of daily life: a parachutist dry-testing his equipment on the ground, an unhinged stunt performer destroying his flat, a Foley artist who can no longer differentiate between film and reality. These are all first-degree relatives of other figures from Rosefeldt's films such as the clown in the tropical jungle, the backpack tourist in distant India or the black cowboy in the Wild West. All of them noble knights; all have a sad countenance. Buster Keaton and his laconic slapstick humour are just as present as the loneliness of the individual in a Michelangelo Antonioni film, the slowed existence of Theo Angelopoulos's figures but also the choreographic mass hysteria of Bollywood films or the nostalgic and romantic Westerns made by Sergio Leone – without, however, the cynicism of a Quentin Tarantino.

For Rosefeldt, the cinema is a “pseudo-scientific model of life”, as he calls it, because his stories are nearly always concerned with the individual's fear of failure, which is also at the centre of the **Trilogy of Failure** (2004/2005): three dialogue-free, extremely funny and yet deeply melancholy records of failure. Three times, Rosefeldt's isolated protagonists are seen in paradoxical short-circuit situations in which the challenges of daily life overwhelm them. Two of the three works deal directly with the cinema, with persons who are only second-tier anonymous workers in the film industry but who can still no longer distinguish between the screen and reality. We see people in the film backdrops who slip up and remain stuck in the constantly repeated takes – like Sisyphos, who was punished by the gods to eternally roll a heavy stone up a mountain.

The first part of the trilogy is called **Stunned Man**. Its title could refer to a stunned man, but could also be a play on words referring to an action film stunt man. In two adjacent images filmed by a symmetric camera shot, we see a schizophrenic world: A proper flat with an open kitchen and a palm tree as house plant, in which one and

the same cleanly clothed and perfectly coiffed man simultaneously comes home after work, cooks and works on the computer while his alter ego on the right-hand screen drops something as he cooks, goes fully berserk, completely tears his flat apart – and then rebuilds it completely. The protagonist – who is played by a real stunt man – has a split personality: He is simultaneously a hot-tempered destructor and a well-behaved house-man. At some point, both egos meet when the hot-tempered one jumps through the bathroom mirror, is transformed into the mild-mannered of the two and the cleanup begins.

In **The Soundmaker**, we see a man creating noises by moving furniture or stomping around. At the same time, he is overdubbing these noises for another projection. Only after some time, when the camera moves upwards and the backdrop of the film studio becomes visible, do we see that the protagonist is the soundmaker. Both protagonists fail in the laboratory phase; it never comes to a serious case of reality at all. “A look behind the scenes is like the model of nested Russian dolls,” says Rosefeldt. “The worlds interfuse: the world behind the scenes with the action in front of them. The whole thing is a model of life and stands for the cyclical in this life.” A loop; a time warp without beginning or end.

Heinz Peter Schwerfel

Presentation of these two mutli-channel installations in the MaximiliansForum. Passage for interdisciplinary art from April 24 - 28, Underpass Maximilianstr./Karl-Scharnagl-Ring, Munich.

INSTALLATION

AES + F

THE FEAST OF TRIMALCHIO

In seiner Installation **The Feast of Trimalchio** zeigt das russische Künstlerkollektiv AES + F ein Paradies, eine Oase der Erholung, ausgestattet mit jeglichem Luxus, den man sich nur erträumen kann. Ausgehend vom fragmentarisch erhaltenen Roman **Satyricon** von Petronius Arbiter, in dem der ehemalige Sklave Trimalchio, reich geworden, zu exzessiven Festen einlädt, inszenieren die Künstler einen idealen Ferienort mit karibischem Strand, Wintersportpisten und prunkvollen Bauten verschiedener Kulturen. Es ist eine Insel des reichen Massentourismus, auf der die weiß gekleideten Gäste eher wie Patienten in einem Sanatorium wirken. Die Bediensteten bemühen sich um die Befriedigung der Gäste, therapeutisch, kulinarisch und sexuell. Dabei verschieben sich die Rollen der Beteiligten immer wieder: Die Bediensteten werden zu Bedienten – die Gäste bringen ihnen Essen und umsorgen sie. So integrieren die Künstler in das luxuriöse Urlaubsumbiente ein karnevalisches Element, das an die römischen Saturnalien erinnert.

Getragen von Ludwig van Beethovens Siebter Symphonie, Wolfgang Amadeus Mozarts Sinfonia Concertante und elektronischer Musik wird die computeranimierte Szenerie sehr verlangsamt und beinhaltet immer wieder Einzelbilder, die an Gemälde erinnern. Dialoglos nähern sich die Menschen einander an, kommunizieren nur über Gesten und bleiben so Teil der vollkommen künstlichen Inszenierung eines pervertierten Urlaubsparadieses.

Präsentation der Drei-Kanal-Installation vom 24. - 28. April in der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, Max-Joseph-Platz 3, 80539 München.

In its installation **The Feast of Trimalchio**, the Russian artist collective AES + F depicts a paradise, an oasis of relaxation furnished with all the luxury that one could imagine. Based on the fragment of the novel **Satyricon** by Petronius Arbiter, in which the former slave Trimalchio – now a rich man – sends out invitations to excessive parties, the artists stage an ideal vacation resort with a Caribbean beach, snowy slopes for winter sports and ostentatious buildings of diverse cultures. It is an island of mass tourism for the wealthy, but one on which the guests – all clothed in white – seem rather to be in a sanatorium. The staff do their best to take care of all the guests' needs, be they therapeutic, culinary or sexual. But the roles of the participants continually shift: The staff become those who are waited on; the guests bring them food and take care of them. In this manner, the artists integrate a Carnival-like element into the luxurious vacation ambiance that calls to mind the Roman saturnalia.

Underlaid by Ludwig van Beethoven's Seventh Symphony, Wolfgang Amadeus Mozart's Sinfonia Concertante as well as electronic music, the computer-animated scenery is greatly decelerated and continually uses individual frames that are reminiscent of paintings. The characters in the film approach each other in silence, communicating only via gestures, thus remaining part of a completely artificial staging of a perverted vacation paradise.

Presentation of the three-channel installation in the Bavarian Academy of Fine Arts from April 24 - 28, Max-Joseph-Platz 3, 80539 Munich.



AES + F,
The Feast of Trimalchio, 2009, 3-Kanal-Installation,
Ton, 69'20''



ANDREAS GRIMM MÜNCHEN

LISA TAN. SUNSETS



Lisa Tan
Sunsets, 2012, HD, Ton, 22'30"

Courtesy Galerie Andreas Grimm, München

Das Video nimmt seinen Ausgang in einer freien Übersetzung und Transkription eines Interviews mit der brasilianischen Autorin Clarice Lispector (1920-1977) aus dem Jahr 1977. Lispectors bildhafte und fantasievolle Erzählungen nähern sich auf besondere Weise den Grenzen der Subjektivität. Die Arbeit verknüpft das Interview mit Szenen, die in Schweden während der Dämmerung im Sommer gegen 3.00 Uhr oder im Winter gegen 15.00 Uhr gedreht wurden. Die Arbeit setzt den Gedanken von Passivität in Bezug zu kreativer Arbeit.

Lisa Tan, geboren 1973 in Syracuse/USA, lebt und arbeitet in Stockholm, Schweden.

Lisa Tan, born in 1973 in Syracuse/USA, is an artist living in Stockholm, Sweden.

Ausstellungen (Auswahl) / Selected Exhibitions
 2013 Lisa Tan / Lisa Oppenheim, Art in General, New York
 2012 Sunsets, Galerie VidalCuglietta, Brüssel
 Diferenca e repetição, kuratiert von Jacopo Crivelli, Galeria Raquel Arnaud, São Paulo
 2011 What follows is an ordinary situation, an episode to be related and forgotten, Galerie Andreas Grimm, München
 Two birds, Eighty Mountains, and a Portrait of the Artist, Arthouse at the Jones Center, Austin, Texas

The video takes its beginning from an informal translation and transcription (Portuguese to English) of a 1977 interview with the Brazilian writer Clarice Lispector (1920-1977). Lispector's figurative and highly imaginative stories approach the limits of subjectivity in remarkable ways. The piece layers the interview with scenes that were filmed in Sweden during the liminal zone of either 3 a.m. during the summer, or 3 p.m. during the winter. The work addresses notions of passivity in relation to creative labor.

Türkenstr. 11, 80333 München

BARBARA GROSS GALERIE

TEJAL SHAH. BETWEEN THE WAVES



Tejal Shah
Between the Waves, 2012, 5-Kanal-Videoinstallation, Farbe, sw, Ton, 89'

Courtesy Tejal Shah und Barbara Gross Galerie, München

Tejal Shah verortet ihr Werk innerhalb feministischer, homo- und transsexueller Theorien und arbeitet in den Medien Video, Fotografie und Zeichnung. Ihr Interesse gilt den Schnittpunkten von Kunst, Ökologie und Spiritualität; Körper, Sexualität und Natur spielen eine Rolle, wobei soziale Normen in Frage gestellt werden. Wir präsentieren die erweiterte Version von Shah's dOCUMENTA (13)-Beitrag **Between the Waves** und zeigen neue Collagen und Zeichnungen. Dabei handelt es sich nicht um Darstellungen von unberührter Naturlandschaft, wie der Titel suggeriert, sondern es kündigt sich ein Beben an: Riesige Wellen schlagen mit unglaublicher Naturgewalt auf das Festland. In der zerstörten Natur geben sich menschliche Einhörner bizarren Ritualen hin.

Tejal Shah, geboren 1979 in Bhilai, Indien, lebt und arbeitet in Goa, Indien.

Tejal Shah, born in 1979 in Bhilai, India, lives and works in Goa, India

Ausstellungen (Auswahl) / Selected Exhibitions
 2013 Move on Asia, ZKM, Karlsruhe
 2012 dOCUMENTA (13), Kassel
 2011 Paris-Delhi-Bombay..., Centre Pompidou, Paris
 2011 The Incidental Self, Barbara Gross Galerie, München
 2010 Where Three Dreams Cross, Whitechapel Gallery, London
 2009 Lost and Found - Queerying the Archive, Nikolaj Contemporary Art Center, Kopenhagen
 2007 Global Feminisms, Brooklyn Museum
 2006 Saturday Live, Tate Modern, London

Working across diverse media such as video, photography and drawing, Tejal Shah positions her work within feminist and queer politics. She is currently interested in the intersections of art, ecology and spiritual consciousness. Her work also focuses on topics of body, gender and natureculture while challenging normative social hegemonies. We are delighted to present the expanded version of Tejal Shah's work **Between the Waves** produced for dOCUMENTA (13). In addition to the film, the show will include new mixed media collages, photographs and drawings. The project is no vast sanctuary of shimmering waters and its ensuing crests and troughs, as the title suggests, but intimates a quake. The quietness of the title belies the velocity of the "Love waves" that ripple across the surface of the landscapes contained by this work. In the torn up nature humanimal unicorn characters engage in bizarre rituals.

Theresienstr. 56 Hof 1, 80333 München

GALERIE ESTHER DONATZ I WOULD PREFER NOT TO

VIDEOARBEITEN VON JUDITH HOPF, CHRISTIAN JANKOWSKI, ANNA MCCARTHY, ALEXANDRA NAVRATIL, ANRI SALA, VERENA SEIBT & CLEA STRACKE, VERONIKA VEIT UND ANNA WITT
KURATIERT VON CHRISTIAN HARTARD



Foto: Gabriel Saldana, CC BY-SA 2.0 DE

Soll es das gewesen sein? Oder kommt da noch was? Der Druck, der Drill, die Disziplinierungen des Alltags erzeugen ein diffuses Gefühl des Unbehagens. Ein Aufstand müsste her – wenn man nur wüsste, wogegen oder gar wofür. So ungreifbar der Gegner bleibt, so vage und privat bleiben die Strategien des Widerstands: Ironie, Verweigerung, Rückzug, Scheitern. Sie werden zu persönlichen Gesten, die verpuffen, ohne etwas zu verändern. Will ich Euer Spiel mitspielen? Eigentlich lieber nicht. Aber welches dann, wenn selbst mein Zorn zu Eurem Spiel gehört?

Is that all? Or is there anything else to come? The pressure, the drill, the discipline demanded by everyday life evoke an uneasiness. There should be a revolt – if only I knew against what or what for. As abstract as the adversary remains, as vague and private are the strategies of resistance: irony, denial, retreat, failure. They become personal gestures that dissolve without changing anything. Do I want to play your game? I would prefer not to. But which one then – when even my anger is part of your game?

Amalienstr. 45 Mgb., 80799 München

GALERIE JO VAN DE LOO SILVA AGOSTINI. DISPLACING MOTION



Silva Agostini
Displacing Motion, 2011, HD Video, Farbe, Ton, 5'05"

Courtesy Silva Agostini & Galerie JO VAN DE LOO,
München

In ihrer Arbeit befasst sich Silva Agostini mit narrativen Phänomenen, die in Alltagssituationen auftauchen und ohne bestimmte Richtung oder System ineinander fließen. Agostini hebt diese Erscheinungen hervor, indem sie aus zufälligen Realitätsfragmenten narrative Kontexte erzeugt. Sie verändert die Qualität einer Situation von einem Moment auf den anderen, wodurch Zufälliges plötzlich sinnhaft erscheint. Die überraschende Veränderung bewirkt eine Verschiebung in der Art und Weise, wie der Zuschauer die gezeigte Realität wahrnimmt. Es werden Erwartungen geweckt oder Spannungsbögen aufgebaut, die letztlich nicht eingelöst werden.

Silva Agostini deals in her work with narratives that occur in everyday situations and merge into each other without any particular course or system. Agostini highlights these phenomena by creating narrative contexts from random fragments of reality. She changes the quality of a situation, whereby randomness suddenly appears to be meaningful. The surprising change causes a shift in how the audience perceives the shown reality. Expectations are awoken and climaxes are constructed that in the end stay unredeemed.

Silva Agostini, geboren 1979 in Tirana, Albanien, lebt und arbeitet in Berlin. Sie studierte in Tirana und Berlin und war Meisterschülerin bei Prof. Christiane Möbus. 2008 gründete sie den Projektraum TÄT.

Silva Agostini, born in 1979 in Tirana, Albania, lives and works in Berlin. She studied in Tirana and Berlin. In 2008 she had a master year with Prof. Christiane Möbus. In 2008 she founded the TÄT project space.

Ausstellungen (Auswahl) / Selected Exhibitions
2012 Perp Walk, TÄT Berlin
2011 Zeta Gallery, Tirana
2009 Zwischen den Zeilen, Kunstsammlung Gera
2008 5. Biennale des Arts, Tunis

Theresienstraße 48, 80333 München

GALERIE KLÜSER

TIMOTHY GREENFIELD-SANDERS



Timothy Greenfield-Sanders
Supermodel Group, 2009, signiert und datiert,
 76,2 cm x 101,6 cm

Courtesy Galerie Klüser, München

Der amerikanische Künstler Timothy Greenfield-Sanders gilt als einer der einflussreichsten Fotografen seiner Generation. Von Hillary Clinton bis Gerhard Richter reicht die schillernde Liste der internationalen Persönlichkeiten, die der Künstler in den vergangenen zwanzig Jahren porträtiert hat. Sein Film **About Face: Supermodels Then and Now** (2012), für den Greenfield-Sanders 17 Topmodels zwischen vierzig und achtzig Jahren interviewt hat, spiegelt eine vielschichtige Auseinandersetzung mit dem Altern in einer Gesellschaft, in der Schönheit Macht bedeutet und Perfektion die Voraussetzung für Erfolg darstellt.

Timothy Greenfield-Sanders, geboren 1952 in Miami Beach, studierte Kunstgeschichte an der Columbia University, New York, und bildende Kunst am American Film Institute, New York.

Timothy Greenfield-Sanders, born in 1952 in Miami Beach, studied Art History at the Columbia University, New York, and Fine Arts at the American Film Institute, New York.

**Einzelausstellungen (Auswahl) /
 Selected Solo Exhibitions**
 2013 **Supermodels**, Galerie Klüser, München
 2012 **About Face Portraits**, Paley Center, New York
 2011 **The Black List: Volumes 1, 2 and 3**, The National
 Portrait Gallery, Washington D.C.
 2005 **XXX - Porn Star Portraits**, Galerie Klüser, München

Georgenstraße 15, 80799 München

NUSSER & BAUMGART

BENJAMIN BERGMANN, JULIUS HEINEMANN, ATI MAIER, HERBERT NAUDERER, PIETRO SANGUINETI, TIM WOLFF



Installationsansicht Tim Wolff, Nusser & Baumgart,
 2012, Foto: Walter Bayer, München

Mit Videoarbeiten von Benjamin Bergmann, Julius Heinemann, Ati Maier, Herbert Nauderer, Pietro Sanguineti und Tim Wolff zeigt Nusser & Baumgart einen Querschnitt verschiedenster Filme: Während beispielsweise Benjamin Bergmann das Bedürfnis nach Sinnstiftung und den Umgang mit Vergänglichkeit umkreist, untersucht Julius Heinemann die Verschränkung von Raum und Zeit. Bei Herbert Nauderer vermischen sich Bilder zu mysteriösen Szenen, wie in einer nicht endenden Traumsequenz. Ati Maier schickt den Betrachter auf eine Reise durch multiperspektivisch angelegte Fantasielandschaften, die Animationen von Pietro Sanguineti arbeiten mit Text, Bild und Sprache und Tim Wolff macht sich das Thema der Dynamik für seine inhaltliche und formale Auseinandersetzung zu eigen.

With videoworks by Benjamin Bergmann, Julius Heinemann, Ati Maier, Herbert Nauderer, Pietro Sanguineti and Tim Wolff Nusser & Baumgart presents a cross-section of different films: While Bergmann focuses on the desire for the creation of meaning, Heinemann analyzes the entanglement of space and time. Nauderer's images intermingle to yield mysterious scenes, as in a never-ending dream sequence. Maier sends the viewer on a journey through multi-perspective phantastic landscapes, whereas Sanguineti's animations deal with text, image and language. Wolff has appropriated the theme of dynamics for his formal and content-related means of expression.

Steinheilstr. 18, 80333 München

GALERIE THOMAS MODERN

NATHALIE DJURBERG.

DECEIVING LOOKS & PUTTING DOWN THE PREY



Nathalie Djurberg
Putting Down The Prey, 2008
Animierte Knetfiguren, Videoinstallation, Musik von
Hans Berg, 5'40"

Courtesy: Nathalie Djurberg; Giò Marconi, Mailand;
Zach Feuer, New York

In ihren Videoinstallationen bricht Nathalie Djurberg zahlreiche Tabus und läßt den Betrachter in schauerliche Szenarien eintauchen, in welchen ambivalente Abgründe menschlicher Gefühle und Taten sichtbar werden. Sie zeichnet für alles, also Regie, Kameraführung, technische Umsetzung, Kostüme und Herstellung der Knetfiguren, die sie durch Stop-Motion-Technik animiert, selbst verantwortlich. Die elektronische Musik, die im Werk eine zentrale Rolle spielt, komponiert ihr Lebensgefährte Hans Berg.

Nathalie Djurberg, geboren 1978 in Schweden, studierte in Göteborg und Malmö und lebt in Schweden und Berlin.

Nathalie Djurberg, born in 1978 in Sweden, studied in Gothenburg and Malmö. She lives in Sweden and Berlin.

Ausstellungen (Auswahl) / Selected Exhibitions
2012 New Museum, New York
2010 Dakis Joannou Collection, kuratiert von
Jeff Koons, The New Museum, New York
2009 Biennale di Venezia
2008 Fondazione Prada, Mailand
2008 Sammlung Goetz BASE103

Türkenstrasse 16, 80333 München

BIOGRAPHIEN

JURY INTERNATIONALER WETTBEWERB /
JURY INTERNATIONAL COMPETITION

AMIRA CASAR

studierte Schauspiel am Conservatoire National de Paris. Sie drehte mit international renommierten Regisseuren wie Carlos Saura, Werner Schroeter in „Nuit de chien“, Catherine Breillat in „Anatomy of Hell“, den Quay-Brüdern in „The Pianotuner of Earthquakes“, den Larrieu-Brüdern in „Peindre ou faire l’amour“ sowie Guy Maddin, Eran Riklis oder Arnaud des Pallières. Mit der Künstlerin Sophie Calle arbeitete sie bei deren Projekt „Prenez soin de vous“. Für ihre Darstellung der surrealistischen Künstlerin Dora Maar in „La femme qui pleure au chapeau rouge“ wurde sie als beste Schauspielerin ausgezeichnet. Sie spielt zudem an internationalen Bühnen wie Theatre de L’Odéon, Paris, oder Almeida und Barbican in London.

AMIRA CASAR

studied drama at the Conservatoire National de Paris, she has worked internationally with directors such as Carlos Saura, in Werner Schroeter’s “Nuit de chien”, Catherine Breillat’s “Anatomy of Hell”, the Quay Brothers “The Pianotuner of Earthquakes”, the Larrieu Brothers “Peindre ou faire l’amour”, Guy Maddin, Eran Riklis, Arnaud des Pallières. She collaborated with Sophie Calle for the Venice Biennale in “Prenez soin de vous”. She won the Best Actress Prize for her portrayal of the surrealist artist Dora Maar in “La femme qui pleure au chapeau rouge”. She works in theatres internationally, such as Theatre de L’Odéon, Almeida and Barbican.

CINDY SHERMAN

geboren 1954 in Glen Ridge, New Jersey, zählt zu den einflussreichsten und bekanntesten Künstlerinnen der Gegenwart. Nach ihrem Studium an der State University of New York, Buffalo, übersiedelte sie nach New York, wo ihre wegweisenden „Untitled Film Stills“ entstanden. Bis heute inszeniert und fotografiert sie sich selbst in den unterschiedlichsten Rollen, in die sie mit Hilfe von aufwendigen Kostümen, sorgfältig ausgesuchten Accessoires und schauspielerischen Posen schlüpft.

CINDY SHERMAN

born in 1954 in Glen Ridge, New Jersey, is counted among the most influential artists of today. Upon graduating from the State University of New York at Buffalo in 1976, Sherman relocated to New York City where she began making the seminal “Untitled Film Stills”. She has gone on to photograph and cast herself in various roles through her masterful use of costume, setting and pose.

ISAAC JULIEN

geboren 1960 in London, ist Künstler und Filmemacher. Der für den Turner Preis nominierte Künstler erregte erstmals 1989 mit dem Film „Looking for Langson“ internationales Aufsehen. Für den Film „Young Soul Rebels“ gewann er 1991 in Cannes den Preis der Semaine de la Critique. 2003 wurde er auf der Kunstfilmbiennale Köln für den Film „Baltimore“ mit dem Großen Preis der Jury ausgezeichnet. Juliens Multi-Kanal-Installationen werden weltweit ausgestellt, u.a. 2005 in einer Einzelausstellung im Centre Pompidou. Seine jüngste Arbeit „Ten Thousand Waves“ (2010) wird im Herbst 2013 im MoMA zu sehen sein.

ISAAC JULIEN

born in 1960 in London, is a Turner Prize nominated artist and filmmaker, known for his seminal film “Looking for Langston” (1989). “Young Soul Rebels” won the Cannes Semaine de la Critique Prize in 1991. “Baltimore” won the Grand Jury Prize at the Cologne Kunst Biennale in 2003. Julien’s multi-screen installation works have been exhibited worldwide including a solo show at Centre Pompidou (2005). “Ten Thousand Waves” (2010) will form a special presentation at MoMA in Fall 2013.

DEFNE AYAS

geboren 1976, ist die Direktorin und Kuratorin des Witte de With, Center for Contemporary Art in Rotterdam. Zuvor war sie in Shanghai als Programmleiterin des Arthub Asia und als Mitglied der kunsthistorischen Fakultät der NYU Shanghai tätig. Seit 2005 arbeitet sie als Kuratorin bei der New Yorker PERFORMA. 2012 ko-kuratierte Ayas die 11. Baltic Triennale sowie die Stadtpavilions von Istanbul und Bandung im Rahmen des Intercity Projektes der 9. Shanghai Biennale.

DEFNE AYAS

born in 1976, is the Director and Curator of Witte de With, Center for Contemporary Art. Before this appointment, Ayas worked in Shanghai as a director of programs for Arthub Asia and as an art history faculty member at NYU in Shanghai. Since 2005, Ayas has been a curator of PERFORMA, where she remains curator-at-large. In 2012, Ayas co-curated the 11th Baltic Triennale, as well as the Istanbul and Bandung city pavilions as part of the Intercity Project of the 9th Shanghai Biennale.

KURATORIUM

INGVILD GOETZ, VORSITZENDE

zählt weltweit zu den bedeutendsten Privatsammlerinnen von zeitgenössischer Kunst. Die ehemalige Galeristin machte 1993 ihre Sammlung im eigens dafür von Herzog & De Meuron entworfenen Bau der Öffentlichkeit zugänglich. Seitdem wurden zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen vor Ort, aber auch in anderen Museen realisiert, darunter „Fast Forward 1 und 2“ im Karlsruher ZKM, fotografische Bestände in der Villa Stuck oder Künstlerfilme im Haus der Kunst.

INGVILD GOETZ, SPEAKER

is one of the most important private collectors worldwide of contemporary art. In 1993 the former gallerist opened her collection to the public in her own museum, designed by Herzog & De Meuron. Since then numerous solo and group exhibitions have been realized there but also in other museums, such as “Fast Forward 1 and 2” in the Karlsruhe ZKM, photography in the Villa Stuck or artists’ films in the Haus der Kunst.

HANS-MICHAEL HERZOG

geboren 1956, studierte Kunstgeschichte, Philosophie und Klassische Archäologie an der Universität Bonn, war lange Zeit Kurator an der Kunsthalle Bielefeld, und ist auch als Kunst- und Architekturkritiker tätig. Als anerkannter Spezialist für zeitgenössische Kunst, besonders aus Lateinamerika, kuratierte er zahlreiche Ausstellungen und leitet seit 2000 die Züricher Daros Lateinamerika Sammlung, die Ende März 2013 in Rio de Janeiro das Ausstellungshaus Casa Daros eröffnete.

HANS-MICHAEL HERZOG

born in 1956, studied art history, philosophy, and classical archaeology at the University of Bonn. For many years curator at the Kunsthalle Bielefeld, he also works as critic on art and architecture. As an acknowledged international expert on contemporary art, particularly from Latin America, he curated numerous exhibitions. Since 2000 he has been the director of the Zürich based Daros Latin America Collection, which opened in March 2013 the art center Casa Daros in Rio de Janeiro.

MARK NASH

geboren 1947 in London, war bis vor kurzem Leiter des Departments Curating Contemporary Art am Royal College of Art, London. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich Film- und Videokunst, Avantgardefilm und Kino aus der ganzen Welt. Der ehemalige Filmproduzent publizierte u.a. in Zusammenarbeit mit Isaac Julien ein Buch über Frantz Fanon. 2002 war Nash Ko-Kurator der documenta 11, 2004 Filmkurator der Berlin Biennale, 2012 Verantwortlicher einer Schau über Kunst aus Ost-Europa im spanischen Leon und im ZKM in Karlsruhe.

MARK NASH

born in 1947 in London, has been until recently Head of the Department Curating Contemporary Art at the Royal College of Art, London. He is a well-known specialist in contemporary fine art moving image practices, avant-garde and world cinema. A.o. the former filmproducer published a book about Frantz Fanon, together with Isaac Julien. In 2002 Nash was co-curator of documenta 11, in 2004 film curator of the Berlin Biennial, in 2012 curator of a group show of artists from Eastern Europe in Leon, Spain, and ZKM, Karlsruhe.

HANS ULRICH OBRIST

geboren 1968 in Zürich, gehört zu den wichtigsten Protagonisten des internationalen Kunstbetriebs. Nach Stationen als Kurator am Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris und am museum in progress in Wien ist er heute als Ko-Direktor an der Serpentine Gallery in London tätig. Seit 1991 hat Obrist mehr als 200 Einzel- und Gruppenausstellungen kuratiert oder mitverantwortet, darunter Manifesta 1, 1996; Berlin Biennale 1998; Utopia Station, 2003; Biennale de Lyon, 2007 oder die Yokohama Triennale, 2008.

HANS ULRICH OBRIST

born in 1968 in Zurich is one of the most important protagonists of the international art world. After working as curator at the Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris and at the museum in progress in Vienna, he is co-director at the Serpentine Gallery today. Since 1991 Obrist has curated more than 200 solo and group exhibitions, a.o. Manifesta 1, 1996; Berlin Biennale 1998; Utopia Station, 2003; Lyon Biennale, 2007, and Yokohama Triennial, 2008.

AUTOREN / AUTHORS

TIM CROWLEY

geboren 1972 in Großbritannien, ist freier Kurator für Medienkunst und Leiter der Abteilung Historical and Critical Studies an der Central Academy of Fine Art, Beijing. Er kuratierte zahlreiche Ausstellungen vor allem von Medienkunst, darunter „White man (an historical change in the reception of an idea)“ 2008 und „41 Reasons We Still Need Superman“, 2013. Er ist der Kurator des Asienprogramms von KINO DER KUNST.

TIM CROWLEY

born in 1972 in the U.K. is an independent curator for media art and Head of Historical and Critical Studies at the Central Academy of Fine Art, Beijing. He curated numerous exhibitions, a.o. “White man (an historical change in the reception of an idea)” 2008 and “41 Reasons We Still Need Superman”, 2013. He is the curator of the film program from Asia at KINO DER KUNST.

WALTER GRASSHAMP

geboren 1950 in Kapellen/Erft, ist Kunstkritiker und Professor für Kunstgeschichte. Er studierte Kunstgeschichte, Literaturgeschichte, Philosophie und Soziologie in Köln, Konstanz und Aachen. Seit 1995 ist er Ordinarius an der Akademie der Bildenden Künste München. Die Schwerpunkte seiner Publikationen liegen in der Geschichte der Kunstvermittlung, Kunst der Moderne und Gegenwart sowie Popkultur.

WALTER GRASSHAMP

born in 1950 in Kapellen/Erft, is an art critic and professor for art history. He studied arthistory, literature, philosophy and sociology in Cologne, Constance and Aachen. Since 1995

he is professor at the Academy of Fine Arts Munich. In his publications he focuses on the history of art mediation, modern and contemporary art as well as pop culture.

HANS ULRICH OBRIST

siehe oben unter Kuratorium / see above under Kuratorium

HEINZ PETER SCHWERFEL

geboren 1954 in Köln, ist Autor, Kunstkritiker und Filmemacher. Er studierte Philosophie und Kunstgeschichte in Aachen und Paris und verfasste zahlreiche Bücher, darunter „Kino und Kunst – eine Liebesgeschichte“. Er drehte über 60 Dokumentarfilme, u.a. über Georg Baselitz, Rebecca Horn, Anish Kapoor, Janis Kounellis, Christoph Marthaler oder Cees Nooteboom. Retrospektiven u.a. in Buenos Aires, Helsinki, New York und Paris. 2002 gründete er in Köln die KunstFilmBiennale. Er ist Gründer und künstlerischer Leiter von KINO DER KUNST.

HEINZ PETER SCHWERFEL

born in 1954 in Cologne, is author, art critic and filmmaker. He studied philosophy and art history in Aachen and Paris and published numerous books, a.o. “Kino und Kunst – eine Liebesgeschichte”. He directed more than 60 documentaries, a.o. about Georg Baselitz, Rebecca Horn, Anish Kapoor, Janis Kounellis, Christoph Marthaler or Cees Nooteboom. Retrospectives of his films a.o. in Buenos Aires, Helsinki, New York and Paris. In 2002 he founded in Cologne the KunstFilmBiennale. He is founder and artistic director of KINO DER KUNST.

HEINER STADLER

geboren 1948 in Pilsting, studierte an der Hochschule für Fernsehen und

Film München, wo er seit 2004 als Professor für Dokumentarfilm und Fernsehpublizistik lehrt. Zu seinen Filmen zählen u.a. „Albanien, kommt man da rein“ (1982), „Warshots“ (1996), und „Der Kunstdetektiv“, (2004). Seine Filme wurden u.a. im Filmmuseum München, in der Seidlvilla, München, und im Whitney Museum, New York, gezeigt.

HEINER STADLER

born in 1948 in Pilsting, studied at the University of Television and Film Munich where he teaches as professor for film and television documentary since 2004. His films include a.o. “Albanien, kommt man da rein” (1982), “Warshots” (1996), and “Der Kunstdetektiv” (2004). His films have been shown a.o at the Filmmuseum Munich, Seidlvilla, Munich, and at the Whitney Museum, New York.

FRANZISKA STÖHR

geboren 1985 in Starnberg, ist Kunstwissenschaftlerin und studierte an der HfG Karlsruhe, den Universitäten Heidelberg und Bern. 2010 kuratierte sie zusammen mit Sophie-Marie Remig die Ausstellung „abwesend.anwesend“ in München. Sie nimmt Lehraufträge an der HfG Karlsruhe und HFF München wahr und promoviert über die Geschichte und Theorie des Film- und Videoloops.

FRANZISKA STÖHR

born in 1985 in Starnberg, is an arthistorian and studied at the HfG Karlsruhe and at the universites of Heidelberg and Bern. In 2010 she co-curated with Sophie-Marie Remig the exhibition „abwesend.anwesend“ in Munich. She teaches at HfG Karlsruhe and HFF Munich and is currently working on her dissertation about the history and theory of the film- and video loop.

INDEX

Abramović, Marina: S./p. 150
AES + F: S./p. 156, 157
Agostini, Silva: S./p. 163
Ahtila, Eija-Liisa: S./p. 17, 19, 29, 35, 40, 42, 48
Aitken, Doug: S./p. 17, 19, 114, 116
Albers, Josef: S./p. 104, 106
Althen, Michael: S./p. 27, 34
Alijs, Francis: S./p. 104, 107
Anderson, Paul Thomas: S./p. 28, 34
Angelopoulos, Theo: S./p. 152, 155
Anger, Kenneth: S./p. 16, 18
Antonioni, Michelangelo: S./p. 31, 37, 152, 155
Arango, Mauricio: S./p. 78
Arbiter, Petronius: S./p. 156
Arenas, Reinaldo: S./p. 105, 108
Araud, Antonin: S./p. 57
Artus, Philipp: S./p. 88
Astruc, Alexandre: S./p. 8, 9
Ayas, Defne: S./p. 168

Bacon, Francis: S./p. 126, 127, 129, 130
Badham, John: S./p. 84
Balla, Giacomo: S./p. 20, S. 23
Barrada, Yto: S./p. 40, 42, 69
Bartana, Yael: S./p. 52
Bass, Melika: S./p. 99
Beer, Sue de: S./p. 67
Beethoven, Ludwig van: S./p. 12, 13, 74, 156
Ben-Shitrit, Orit: S./p. 98
Bengtsson, Åsa Maria: S./p. 64
Benjamin, Walter: S./p. 73, 123
Berg, Hans: S./p. 81, 166
Bergmann, Benjamin: S./p. 165
Bertolucci, Bernardo: S./p. 17, 19, 26, 28, 33, 35
Biard, François-Auguste: S./p. 118
Billingham, Richard: S./p. 150
Binder, Moritz: S./p. 140, 141
Birchler, Alexander: S./p. 109, 111
Birnbaum, Dara: S./p. 150
Bjorkman, Pierre: S./p. 64
Breer, Robert: S./p. 30, 37
Bucak, Fatma: S./p. 140,141
Buergele, Roger M.: S./p. 28, 35
Buñuel, Luis: S./p. 16, 18, 20, 23

Calder, Alexander: S./p. 20, 23
Carax, Leo: S./p. 28, 34
Carrà, Carlo: S./p. 20, 23
Casar, Amira: S./p. 168
Caspary, Nina: S./p. 86
Çavuşoğlu, Ergin: S./p. 47
Certeau, Michel de: S./p. 134, 137
Cheng, Ran: S./p. 135, 138
Cheung, Maggie: S./p. 113, 115
Chong Chan Fui, Chris: S./p. 135, 136, 137
Chopin, Frédéric: S./p. 80
Claerbout, David: S./p. 109, 111
Clair, René: S./p. 16, 18
Clinton, Hillary: S./p. 164
Cocteau, Jean: S./p. 16, 18
Cogitore, Clément: S./p. 50
Cornell, Joseph: S./p. 30, 37
Cortés, Hernan: S./p. 57
Cousins, Mark: S./p. 126, 129
Crowley, Tim: S./p. 135, 137
Cuevas, Minerva: S./p. 150

Daili, Salvador: S./p. 16, 18, 20, 23
Danielle, Frank: S./p. 128, 130
Davies, Jacqui: S./p. 150
Dawood, Shezad: S./p. 95, 134, 137
Dennis, Gil: S./p. 128, 130
Deschanel, Caleb: S./p. 128, 130
Desert, Marie: S./p. 104, 106
Djurberg, Nathalie: S./p. 81, 166
Douglas, Stan: S./p. 17, 19
Duchamp, Marcel: S./p. 20, 23
Dzama, Marcel: S./p. 66

Enwezor, Okwui: S./p. 16, 18, 28, 29, 35, 40, 42
Ernst, Max: S./p. 20, 23
Escorsa, Dionis: S./p. 40, 42, 100

Fanon, Frantz: S./p. 114, 116, 119, 169
Farocki, Harun: S./p. 21, 23, 30, 37
Fast, Omer: S./p. 45, 140, 141
Figgis, Mike: S./p. 114, S. 116
Fischinger, Oskar: S./p. 16, 18, 20, 23
Fischli, Peter: S./p. 22, 24
Ford, John: S./p. 26, 33
Francesca, Piero della: S./p. 118
Frith, Fred: S./p. 105, 107

Galloway, Stephen: S./p. 122
Gaskell, Anna: S./p. 93
Gass, Lars Henrik: S./p. 17, 19, 22, 25, 26 - 37
Gehr, Ernie: S./p. 30, 37
Girardet, Christoph: S./p. 40, 42, 76
Glusiec, Karolina: S./p. 97
Godard, Jean-Luc: S./p. 84
Goetz, Ingild: S./p. 10, 11, 169
Gogh, Vincent van: S./p. 20, 23
Golafshan, Alireza: S./p. 140, 141
Gomes, Miguel: S./p. 28, 34
Görig, Matze: S./p. 82
Graf, Dominik: S./p. 17, 19, 26 - 37
Graham, Dan: S./p. 22, 25
Grasskamp, Walter: S./p. 22, 25, 170
Gréaud, Loris: S./p. 41, 43, 89
Greenfield-Sanders, Timothy: S./p. 164
Grimonprez, Johan: S./p. 150, 151

Haneke, Michael: S./p. 28, 34
Hartard, Christian: S./p. 162
Harvey, Lucy: S./p. 150
Hasager, Maj: S./p. 60
Hein, Birgit: S./p. 20, 23
Heinemann, Julius: S./p. 165
Henson, Matthew: S./p. 113, 115
Herzog, Hans-Michael: S./p. 140, 141, 169
Herzogenrath, Wulf: S./p. 20, 23
Hockney, David: S./p. 114, 116
Honnef, Klaus: S./p. 20, 23
Hopf, Judith: S./p. 162
Hopper, Edward: S./p. 126, 129
Horwath, Alexander: S./p. 26 - 37
Hubbard, Teresa: S./p. 109, 111
Huang, Ran: S./p. 62, 134, 137
Humbert, Nicolas: S./p. 105, 107, 108
Hume, David: S./p. 61

Iles, Chrissie: S./p. 110, 112

Jankowski, Christian: S./p. 162
Jarman, Derek: S./p. 114, 116, 119
Jasiukiewicz, Jakub: S./p. 140, 141
Johnson, Lyndon B.: S./p. 104, 106
Julien, Isaac: S./p. 8, 9, 10, 11, 17, 19, 22, 24, 29, 35, 113 - 123

Kalleinen, Tellervo: S./p. 51
Karikis, Mikhail: S./p. 92
Keaton, Buster: S./p. 152, 155
Keeler, Bushnell: S./p. 126, 129
Keeler, Toby: S./p. 126, 129
Kienholz, Edward: S./p. 127, 130
Klahr, Lewis: S./p. 150
Kochta-Kalleinen, Oliver: S./p. 51
Kokoschka, Oskar: S./p. 126, 129
Kramer, Harry: S./p. 21, 23
Kubrick, Stanley: S./p. 84
Kuhn, Jochen: S./p. 41, 43, 91
Kurosawa, Akira: S./p. 135, 137

Langan, Clare: S./p. 65
Lari, Valentina: S./p. 61
Law, John: S./p. 98
Lax, Robert: S./p. 105, 107
Lê, Dinh Q.: S./p. 135, 138, 139
Leckey, Mark: S./p. 150
Lemke, Klaus: S./p. 26, 30, 33, 36
Lemon, Ralph: S./p. 120
Leone, Sergio: S./p. 152, 155
Levero, Mario: S./p. 71

Lispector, Clarice: S./p. 160
Logsdail, Nicolas: S./p. 143, 148
Lorenz, Martin: S./p. 140, 141
Losey, Joseph: S./p. 114, 116
Loukia, Alavanou: S./p. 140, 141
Lukas, Heiliger: S./p. 48
Lynch, David: S./p. 1, 15, 39, 41, 43, 89, 103, 125, 126 - 131, 159, 176

M+M: S./p. 84
Maalouf, Amin: S./p. 143, 144, 148, 149
MacCabe, Colin: S./p. 119
Maier, Ati: S./p. 165
Malanga, Gerard: S./p. 104, 106
Martino, Rå di: S./p. 85
Marx, Karl: S./p. 114, 116
Masu: S./p. 113, 115
McCarthy, Anna: S./p. 162
McQueen, Steve: S./p. 17, 19, 29, 35
Medea: S./p. 83
Medici, Cosimo de: S./p. 98
Meinhof, Ulrike: S./p. 110, 112
Meinild, Maria: S./p. 140, 141
Mekas, Jonas: S./p. 20, 23, 104, 105, 106, 107
Melhus, Bjørn: S./p. 40, 42, 72
Menibayeva, Almagul: S./p. 96
Michaels, Paola: S./p. 71
Miller, Bebe: S./p. 120
Ming, Wong: S./p. 46, 135, 138
Mirza, Haroon: S./p. 150
Moctezuma: S./p. 57
Moholy-Nagy, László: S./p. 16, 18
Morissey, Paul: S./p. 16, 18
Mozart, Wolfgang Amadeus: S./p. 156
Müller, Matthias: S./p. 40, 42, 76
Myrie, Vanessa: S./p. 122

Nauderer, Herbert: S./p. 165
Nash, Mark: S./p. 16, 18, 140, 141, 169
Navrati, Alexandra: S./p. 162
Neshat, Shirin: S./p. 17, 19
Nguyen, Jacqueline Hoang: S./p. 44
Nguyen, Trinh Thi: S./p. 90, 135, 138
Noack, Ruth: S./p. 28, 35
Nonyela, Valentine: S./p. 120
Novicheva, Yulia: S./p. 59
Nowak, Till: S./p. 40, 42, 55

Obrist, Hans Ulrich: S./p. 126 - 131, 142 - 149, 169
Okonodo, Sophie: S./p. 120
Ophüls, Marcel: S./p. 106, 108
Orlow, Uriel: S./p. 92

Paik, Nam June: S./p. 20, 21, 23, 24
Paiva, Margarida: S./p. 63
Palmer, John: S./p. 104, 106
Peary, Robert: S./p. 113, 115
Peebels, Melvin van: S./p. 118
Penzel, Werner: S./p. 105, 106, 107, 108
Perseus: S./p. 54
Polanski, Roman: S./p. 135, 138
Polke, Sigmar: S./p. 21, 23
Pollock, Jackson: S./p. 20, 23
Polo, Paloma: S./p. 140, 141
Polska, Agnieszka: S./p. 68

Ramplung, Charlotte: S./p. 41, 43, 89
Ray, Man: S./p. 16, 18, 20, 23
Reynolds, Reynold: S./p. 74
Richter, Gerhard: S./p. 164
Richter, Hans: S./p. 16, 18, 20, 23
Richter, Stephan: S./p. 140, 141
Rist, Pipilotti: S./p. 110, 112
Robinson, Michael: S./p. 56
Roeg, Nicolas: S./p. 114, 116
Romney, Henry: S./p. 104, 106
Rosefeldt, Julian: S./p. 10, 11, 22, 25, 105, 106, 108, 140, 141, 152 - 155
Rosler, Martha: S./p. 150
Ross, Judy: S./p. 73

Sala, Anri: S./p. 162
Saladin: S./p. 144, 149
Sanguineti, Pietro: S./p. 165

Sanhueza Granda, Mauricio: S./p. 54
Sant, Gus van: S./p. 114, 116
Schnabel, Julian: S./p. 22, 24, 104, 105, 107, 108
Schroeter, Werner: S./p. 21, 23, 168
Schweiger, Michaela: S./p. 94
Schwenk, Bernhart: S./p. 106, 108, 140, 141
Schwerfel, Heinz Peter: S./p. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 17, 19, 22, 24, 26 - 37, 41, 43, 114, 116, 152, 155, 170
Sedira, Zineb: S./p. 150
Maier, Ati: S./p. 165
Semiconductor: S./p. 150
Martino, Rå di: S./p. 87
Sesay, Mo: S./p. 120
Shah, Tejal: S./p. 161
Shahar, Marcus: S./p. 58
Sharits, Paul: S./p. 30, 37
Shawky, Wael: S./p. 142 - 149
Sheen, Charlie: S./p. 135, 138
Sheen, Martin: S./p. 135, 138
Sherman, Cindy: S./p. 8, 9, 10, 11, 168
Sisyphos: S./p. 152, 155
Smith, Jack: S./p. 16, 18
Sontag, Susan: S./p. 20, 23
Spielberg, Steven: S./p. 26, 27, 29, 33, 34, 36
Stadler, Heiner: S./p. 106, 108, 140, 141, 170
Stankovic, Katarina: S./p. 140, 141
Stöhr, Franziska: S./p. 110, 112, 170
Stracke, Clea: S./p. 162
Straub, Jean-Marie: S./p. 21, 23
Stüber, Olaf: S./p. 140, 141
Sun, Xun: S./p. 135, 138
Sutcliffe, Stephen: S./p. 150
Swinton, Tilda: S./p. 114, 116, 119
Sylvestre, Cleo: S./p. 120
Szeemann, Harald: S./p. 16, 18, 21, 24

Tan, Lisa: S./p. 160
Tarantino, Quentin: S./p. 152, 155
Tarkovsky, Andrei: S./p. 135, 138
Téllez, Javier: S./p. 40, 42, 57
Tess, Rebecca Ann: S./p. 70
Thatcher, Margaret: S./p. 119
Tolstoi, Leo: S./p. 47
Trimalchio: S./p. 156, 157
Tykwer, Tom: S./p. 22, 25

Uecker, Günther: S./p. 21, 23
Ullrich, Wolfgang: S./p. 21, 24

Vanzo, Marcella: S./p. 83
Veit, Veronika: S./p. 162
Venkov, Dimitri: S./p. 40, 42, 75
Viola, Bill: S./p. 114, 116
Visconti, Luchino: S./p. 114, 116
Vostell, Wolf: S./p. 21, 23

Wallinger, Mark: S./p. 150
Wang, Jianwei: S./p. 134, 137
Warhol, Andy: S./p. 16, 18, 20, 23, 47, 104, 106, 107, 114, 116
Warnell, Phillip: S./p. 150
Wasserman, H. Barton: S./p. 127, 130
Wedemeyer, Clemens von: S./p. 110, 112
Weerasethakul, Apichatpong: S./p. 150
Weinman, Max: S./p. 49
Weiss, David: S./p. 22, 24
Wekua, Andro: S./p. 77
Wenders, Wim: S./p. 21, 23
Werve, Guido van der: S./p. 40, 42, 80
Wilhelm, Clemens: S./p. 140, 141
Witt, Anna: S./p. 162
Wolff, Tim: S./p. 165
Wood, Sarah: S./p. 150
Yang, Fudong: S./p. 79, 113, 115, 134, 137
Yasujirō, Ozu: S./p. 27, 33
Young-Hae Chang Heavy Industries: S./p. 150

Zack, Maya: S./p. 53
Zengi, Nureddin: S./p. 144, 149
Zhou, Tiehai: S./p. 135, 138
Zhou, Xiaohu: S./p. 135, 138
Zhu, Jia: S./p. 135, 137

WWW.ARTCOLOGNE.DE

ART COLOGNE

47. INTERNATIONALER
KUNSTMARKT
19. – 22. APRIL 2013



DOK.fest

28. Internationales Dokumentarfilmfestival München
08. bis 15. Mai 2013. www.dokfest-muenchen.de



Präsentiert von *sky*

IMPRESSUM / IMPRINT

Erschienen anlässlich der ersten Ausgabe von
KINO DER KUNST, 24. – 28. April 2013.
Published on the occasion of the first edition of
KINO DER KUNST, April 24 – 28, 2013.

© 2013 Autoren / Authors, KINO DER KUNST und /
and Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln

Herausgegeben / Published by
Heinz Peter Schwerfel

Redaktionsteam / Editorial Team
**Franziska Stöhr,
Daniela Göller, Maria Schwab**

Gestaltung / Layout
Double Standards, Berlin

Autoren / Authors
**Tim Crowley, Walter Grasskamp, Hans Ulrich
Obrist, Heinz Peter Schwerfel, Heiner Stadler,
Franziska Stöhr**

Übersetzungen / Translations
**Elizabeth Gahbler (DE-EN),
Sabine Hentschel (EN-DE)**

Lektorat / Copyediting
Wolfgang Farkas

Lithographie / Lithography
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

Druck und Bindung / Print and Bindery
Printmanagement Plitt, Oberhausen

Erschienen im / Published by
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53
Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed
bibliographic data are available in the internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

Vertrieb / Distribution:

Schweiz / Switzerland
AVA Verlagsauslieferungen AG
Centralweg 16
CH-8910 Affoltern a.A.
Tel. +41 (44) 762 42 60
Fax +41 (44) 762 42 10
verlagsservice@ava.ch

Großbritannien & Irland / UK & Eire
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
Fon +44 (0) 161 200 15 03
Fax +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas / Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor
USA-New York, NY 10013
Fon +1 (0) 212 627 1999
Fax +1 (0) 212 627 9484
eleshowitz@dapinc.com

Printed in Germany
ISBN: 978-3-86335-349-0

Bildnachweis / Credits

Bildnachweise des Internationalen Wettbewerbes
und des Galerienprogrammes werden hier nicht
noch einmal gesondert aufgeführt. Credits of the
International Competition and the Gallery Program
are not itemized here anymore.

David Lynch,

„Hello“ (2012), S./p. 1; „Electrical Disturbance“ (1988
- 90), S./p. 15; „Airplane“ (2012), S./p. 39; „Box of
Bees“ (1988-1990), S./p. 103; „There Is Nothing Here
Please Go Away“ (2012), S./p. 125; „Two Figures By
Car“ (2012), S./p. 133; „I Fly“ (2009) S./p. 159;
„Crying Man“ (2012), S./p. 176: Foto: © David Lynch;
Fotograf/Photographer: Robert Wedemeyer, Cour-
tesy David Lynch, Galerie Karl Pfefferle, München.

Wir danken David Lynch und der Galerie Karl Pfefferle
für die Genehmigung, die Aquarelle abzubilden.
We would like to express our special gratitude to David
Lynch and Gallery Karl Pfefferle for giving the permis-
sion to reproduce the Drawings and Watercolours.

Podiumsdiskussion / Panel Discussion

S./p. 31-32, Fotos: Matthias Haslauer

Retrospektive / Retrospective Isaac Julien

S./p. 117, von links oben nach rechts unten / from top
left to down right:
Isaac Julien, Filmstill „The Attendant“ (1993), Filmstill
„Young Soul Rebels“ (1991) und/and „Baltimore“ (2003)
Installationsansicht, 3. Berlin Biennale, Deutschland:
Courtesy Isaac Julien, Victoria Miro Gallery, London,
Metro Pictures, New York, Galeria Helga de Alvear,
Madrid; „Isaac Julien and Tilda Swinton at Derek
Jarman's grave“, Foto: Nina Kellgren, Courtesy Isaac
Julien; Filmstill „Three“ (1996-99) Courtesy Isaac
Julien, Metro Pictures, New York, Victoria Miro Gallery,
London; Filmstill „Frantz Fanon, Black Skin White
Mask“ (1996) Courtesy Isaac Julien, Victoria Miro
Gallery, London, Metro Pictures, New York, Galeria
Helga de Alvear, Madrid

S./p. 121
© Isaac Julien, Foto: Felix Clay

S./p. 122.
Isaac Julien, „Fantôme Créole“ (2005), Installationsan-
sicht, Kunstnernes Hus, Oslo, Courtesy Isaac Julien,
Victoria Miro Gallery, London, Metro Pictures, New
York, Galeria Helga de Alvear, Madrid

S./p. 123
Isaac Julien, „Western Union: Small Boats“ (2007),
Installationsansicht, Museum Brandhorst, München,
Sammlung Museum Brandhorst, München

S./p. 146
Wael Shawky, „Cabaret Crusades: The Horror Show
File“, 2010, Courtesy Wael Shawky, Sfeir-Semler
Gallery, Beirut / Hamburg

S./p. 151
© Johan Grimonprez, „I May Have Lost Forever My
Umbrella“ (2012), in Auftrag gegeben von Jacqui Davies
und FACT für Channel 4, produziert von Jacqui Davies

S./p. 153
Julian Rosefeldt, „Stunned Man (Trilogie des
Scheiterns / Teil II)“ (2004), co-produziert von Thyssen-
Bornemisza Art Contemporary, Courtesy Sammlung
Goetz, Barbara Gross Galerie

S./p. 154
Julian Rosefeldt „The Soundmaker (Trilogie des
Scheiterns / Teil I)“ (2004), co-produziert von Thyssen-
Bornemisza Art Contemporary, Courtesy Sammlung
Goetz, Barbara Gross Galerie

S./p. 157
AES + F „The Feast of Trimalchio“, (2009), Courtesy
Sammlung Goetz

Wir danken allen Inhabern von Bildnutzungsrechten
für die freundliche Genehmigung der Veröffentlichung.
Sollte trotz intensiver Recherche ein Rechteinhaber
nicht berücksichtigt worden sein, so werden berechnete
Ansprüche im Rahmen der üblichen Vereinbarungen
abgegolten.

We thank all copyright owners for their kind permission
to reproduce their material. Should, despite our in-
tensive research any person entitled to rights have
been overlooked, legitimate claims shall be compen-
sated within the usual provisions.

Festivalteam / Festival Team

Kuratorium
Ingvild Goetz, Vorsitzende / Speaker
Hans Ulrich Obrist
Mark Nash
Hans-Michael Herzog

Künstlerischer Leiter / Artistic Director
Heinz Peter Schwerfel

Projektleiter / Project Management
Ernst Ludwig Ganzert

Festivalorganisation / Festival Organisation
Isabel Kienemann

Projektkoordination / Project Coordination
Anne-Marie Reinl, Agnes Mandoki

Redaktion / Editor
Franziska Stöhr

Presse / Press
Ursula Teich

Onlineredaktion / Online Editor
Susanne Steinmaßl

Finanzmanagement / Financial Management
Agnes Mandoki

Koordinator Projekt Pitch / Project Pitch Coordinator
Leonardo Bigazzi

Koordination Internationale Jury /
Coordination International Jury
Nina Orda

Gästabbetreuung / Guest Management
Patrizia Mosca

Weitere Mitarbeiter / Additional Staff
**Maria Schwab, Bastian Hauser,
Michaela Neukirch, Lina Hartwig**

GEFÖRDERT DURCH

Bayerisches Staatsministerium für
Wissenschaft, Forschung und Kunst



KULTURSTIFTUNG
DES
BUNDES

HOCHSCHULE
FÜR FERNSEHEN UND
FILM MÜNCHEN



AKADEMIE DER
BILDENDEN KÜNSTE
MÜNCHEN



Allianz
Kulturstiftung



S A M M L U N G G O E T Z

ARRI

MUSEUM BRANDHORST



BIEHLER VON DORRER
STIFTUNG

KOOPERATIONSPARTNER

MaximiliansForum
Passage für interdisziplinäre Kunst

k.m

Bayerische
Akademie
der Schönen
Künste

Theatiner Film

film
museum
münchen

DOK.fest

WIR DANKEN DEM HOTEL BAYERISCHER HOF MÜNCHEN FÜR DIE FREUNDLICHE UNTERSTÜTZUNG.



BAYERISCHER HOF

PROJEKTRÄGER IST DIE EIKON SÜD GMBH



KINO DER KUNST ist ein Projekt der EIKON Süd GmbH, gefördert vom Bayerischen Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, der Kulturstiftung des Bundes, BMW, der Allianz Kulturstiftung, der Biehler von Dorrer Stiftung, Louis Vuitton, ARRI und der Sammlung Goetz, in Kooperation mit der Hochschule für Fernsehen und Film München, der Akademie der Bildenden Künste München, dem Museum Brandhorst, der Pinakothek der Moderne / Schaustelle, dem MaximiliansForum, dem Kunstverein München, der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, dem Theatiner Film, dem Filmmuseum München sowie dem DOK.fest München. Wir danken dem Hotel Bayerischer Hof München für die freundliche Unterstützung.

