

Edited by Claudia Spinelli

Reprocessing Reality

New Perspectives on Art and the Documentary

Initiated by Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland
Supported by Ville de Nyon and Pro Helvetia

jr|ringier

Foreword / Avant-Propos / Vorwort Pius Knüsel & Alain Valéry Poitry	4
Foreword / Préface / Vorwort Rudolph Velhagen	6
Reprocessing Reality (E) Claudia Spinelli	12
Reprocessing Reality (F)	18
Reprocessing Reality (D)	24
Cinéma du Réel: Visual Foundations Jean Perret	30
Les Raisons du Cinéma du Réel	34
Cinéma du Réel: Eine Notwendigkeit	38
And Tomorrow It's Old Hat Rolf Bismarck	42
Demain, ce sera du rechauffé	48
Und morgen ist es kalter Kaffee	54
Philipp Gasser	62
Guido Nussbaum	68
Christoph Draeger	74
Anri Sala	82
Christoph Büchel	86
Willie Doherty	92
Eric Hattan	98
Pierre-Yves Borgeaud	104
Ingrid Wildi	112
The Atlas Group / Walid Raad	120
Taryn Simon	128
Omer Fast	140
Yervant Gianikian / Angela Ricci Lucchi	150
Robert Frank	162
Rémy Markowitsch	176
Mike Hoolboom	186
List of Illustrations / Credits	202
Biographies	204
Imprint / Acknowledgements	206

FOREWORD

**Pius Knüsel, Director of Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland
Alain-Valéry Poitry, Mayor of the City of Nyon**

Once a year, Nyon resonates with an unmistakably cosmopolitan sound. When the international film festival “Visions du Réel” kicks off, borders and distances disappear. Film aficionados flock to the city. In cinemas the silver-screen horizon widens, opening up windows to the world.

We are very pleased to see that this year the art world has also zoomed in on Nyon. With “Reprocessing Reality – New Perspectives on Art and the Documentary,” curator Claudia Spinelli, following up on an initiative launched by Pro Helvetia in collaboration with Jean Perret and Gabriela Bussmann from Visions du Réel, has organized an exhibition which takes into account the interactions between visual arts and documentary films. While this may sound theoretical, the show is, in fact, quite hands-on: “Reprocessing Reality” deals with people, media, and stories, and it addresses topics that concern us all. The exhibition will be installed in the Château de Nyon that is still being renovated. Thus the exhibition also announces the reopening of the totally renovated Château in May 2006.

Together the city of Nyon and the Pro Helvetia Arts Council Switzerland are supporting an unusual project which we hope will have great appeal, attracting, exciting, and inspiring many visitors.

AVANT-PROPOS

**Pius Knüsel, Directeur de Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture
Alain-Valéry Poitry, Syndic de la Ville de Nyon**

Une fois l’an, le cœur de Nyon bat au rythme du vaste monde: lorsque le Festival international de cinéma Visions du Réel s’installe en ville, frontières et distances disparaissent comme par enchantement. Cinéastes et cinéphiles y affluent et, dans les salles de cinéma, l’horizon s’élargit subitement, le grand écran devenant fenêtre sur l’ailleurs.

Le fait que, cette année, le monde des arts se tourne lui aussi vers la ville lémanique nous réjouit tout particulièrement. Préparée par Claudia Spinelli à l’initiative de Pro Helvetia et en collaboration avec Jean Perret et Gabriela Bussmann de Visions du Réel, l’exposition « Reprocessing Reality – New Perspectives on Art and the Documentary » reflète les interactions actuelles entre les arts plastiques et le film

documentaire. Décrite comme telle, l’exposition peut sembler plus théorique qu’il n’y paraît: « Reprocessing Reality » met en scène des gens, des médias et des histoires ainsi que des thèmes d’actualité qui nous concernent tous. C’est dans le cadre particulier du Château de Nyon, encore en travaux, que cette exposition est présentée. Il s’agit d’un événement artistique hors du commun qui annonce aussi l’ouverture du bâtiment entièrement restauré en mai 2006.

La ville de Nyon et la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia soutiennent ensemble ce projet inhabituel qui, nous l’espérons, connaîtra un rayonnement important et saura attirer, inspirer et enthousiasmer beaucoup de nouveaux visiteurs.

VORWORT

**Pius Knüsel, Direktor Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung
Alain-Valéry Poitry, Bürgermeister der Stadt Nyon**

Einmal im Jahr pulsiert Nyon im Rhythmus der weiten Welt. Wenn das internationale Filmfestival Visions du Réel seine Zelte aufschlägt, schwinden Grenzen und Distanzen. Cineasten und Film-Afficionados pilgern in die Stadt. In den Kinosälen weitet sich der Horizont mit der Leinwand als Fenster zur Welt.

Dass dieses Jahr auch die Kunstwelt nach Nyon blickt, freut uns ganz besonders. Mit «Reprocessing Reality – New Perspectives on Art and the Documentary», hat die Kuratorin Claudia Spinelli auf Initiative von Pro Helvetia in Zusammenarbeit mit Jean Perret und Gabriela Bussmann von Visions du Réel eine Ausstellung vorbereitet, die den aktuellen Wechselwirkungen zwischen bildender Kunst und Dokumentarfilm Rechnung trägt. Das hört sich vielleicht theoretisch an, ist aber höchst konkret: «Reprocessing Reality» handelt von Menschen, Medien und Geschichten und illustriert aktuelle Themen, die uns alle betreffen. Die Ausstellung wird in den Räumlichkeiten des Château de Nyon gezeigt, das sich derzeit in Renovation befindet. Dabei handelt es sich um eine Veranstaltung ausser Plan, welche die Einweihung des vollständig renovierten Baus im Mai 2006 ankündigt.

Gemeinsam unterstützen die Stadt Nyon und die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia ein ungewöhnliches Projekt, das – so hoffen wir – eine grosse Ausstrahlung haben wird und viele neue Besucherinnen und Besucher anziehen, inspirieren und begeistern kann.

FOREWORD

**Rudol Velhagen, Head of the Visual Arts Department,
Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland**

Exhibition concepts may evolve in very different – and sometimes quite surprising – ways. The idea to devise an exhibition accompanying the international film festival Visions du Réel came about after the Pro Helvetia Film Service had become part of the Visual Arts Department in January 2001. This organizational change meant that I had to take on a new area that I had previously known and appreciated only privately as a “film buff.”

It was at that time that I first attended the film festivals of Solothurn, Nyon, and Locarno. What struck me on all three occasions was the extent to which art and film led separate lives. This appeared all the more astonishing as both categories share many features: they use the same forms of visual expression to address the world as it exists today while conveying different visions and interpretations of reality.

When talking with Jean Perret, the director of Visions du Réel, the idea crossed my mind in June 2002 that I could present an exhibition in Nyon devoted to the issue of the

documentary style in visual arts and film. I was quite pleased to see that my suggestion struck a responsive chord, not least because Jean Perret had always been very much in favor of highlighting the artistic aspects of documentary films and the documentary aspects of art.

The exhibition has been organized by art critic and curator Claudia Spinelli. The concept, developed in collaboration with Jean Perret and Gabriela Bussmann, aims at demonstrating how much the two genres of film and art have influenced and enriched each other – regardless of whether this has occurred deliberately or non-intentionally.

By carrying out an exhibition project such as “Reprocessing Reality,” Pro Helvetia, Arts Council of Switzerland accomplishes its goal to present innovative and intriguing content. Pro Helvetia, which is actively involved in all strands of cultural life, has pooled an amount of know-how that is rarely found in a single institution. Its broad expertise allows it to meet and reconcile the concerns expressed by different art scenes, encourage encounters, and pave the way towards interdisciplinary collaborative efforts.

“Reprocessing Reality” has helped implement a key Pro Helvetia policy – interdisciplinarity. I do hope that this interaction among various genres will take root and, eventually, bear fruit and branch out. This is all the more significant as the Pro Helvetia Film Service has been separated again from the Visual Arts Department, and merged with the Swiss Film Center and the Short Film Agency to form Swiss Films.

I would like to take this opportunity to thank all those who have directly or indirectly contributed to the success of this project: Claudia Spinelli, the exhibition curator, Gabriela Bussmann and Jean Perret from Visions du Réel, as well as Vincent Lieber, director of the Musée historique et de la porcelaine, the venue hosting the show. My thanks also go to my colleague Pierre Schaer, who has accompanied the project with great circumspection. Furthermore, I am grateful to Susanna Flühmann from the communications department, and to Meret Ernst, for her important preparatory work. Special thanks are also due to Micha Schiwow and Peter Da Rin from Swiss Films. In addition, let me express my gratitude to the Service de la Culture of the City of Nyon, in particular

its director Monique Voélin, and, last but not least, city councilor Monique Boss, and Alain-Valéry Poitry, mayor of Nyon, without whose generous support this project could not have been launched.

PRÉFACE

**Rudolf Velhagen, Chef de la division Arts visuels,
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture**

Les projets d'exposition peuvent naître de façons très diverses et parfois surprenantes. L'idée de concevoir une exposition en relation avec le Festival international du cinéma Visions du Réel m'est venue suite à l'événement suivant. En janvier 2001, le service du cinéma de Pro Helvetia s'est fait intégrer à la division Arts visuels. Ce changement interne m'a amené à me confronter à un domaine que je ne connaissais jusque-là qu'en tant que cinéphile.

C'est ainsi que j'avais à l'époque participé pour la première fois aux festivals de Soleure, Nyon et Locarno. J'avais alors été frappé de constater à quel point les mondes du cinéma et des arts plastiques étaient hermétiques l'un à l'autre. Pourtant, ces deux genres artistiques ont plusieurs points communs, aussi bien sur le plan du fond que de la forme : ils illustrent notre monde à l'aide des mêmes moyens visuels et expriment différentes visions et interprétations de la réalité.

En discutant avec Jean Perret, directeur du festival Visions du réel, en juin 2002, j'eus l'idée de présenter à Nyon

une exposition consacrée au rôle occupé par le documentaire dans les arts plastiques et le cinéma. A mon grand bonheur, ma proposition suscita beaucoup d'intérêt – probablement aussi du fait que Jean Perret a toujours tenu à mettre en évidence l'aspect artistique du film documentaire (et vice versa).

La responsabilité de l'exposition est confiée à Claudia Spinelli. Le concept qu'elle a développé en collaboration avec Jean Perret et Gabriela Bussmann a pour but de montrer, à l'aide de diverses expressions artistiques, à quel point le cinéma et les arts plastiques s'influencent et s'inspirent mutuellement, que ce soit consciemment ou inconsciemment.

Avec un projet d'exposition tel que « Reprocessing Reality », Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture remplit parfaitement son mandat, à savoir organiser des manifestations au contenu spécifique. Il existe peu d'endroits où se rejoignent autant de courants et de savoir-faire qu'au sein de cette fondation engagée dans tous les domaines de la vie culturelle. Grâce à l'étendue de ses connaissances, elle parvient à répondre aux souhaits exprimés parallèlement par

plusieurs domaines artistiques, à favoriser des rencontres et à stimuler la collaboration interdisciplinaire.

« Reprocessing Reality » permet justement à Pro Helvetia de concrétiser cette interdisciplinarité – un aspect qui lui tient particulièrement à cœur. J'espère que cette rencontre entre genres différents portera ses fruits et parviendra à s'enraciner dans le monde artistique. Je le souhaite d'autant plus vivement que le Service du cinéma a aujourd'hui quitté la Division Arts visuels pour former l'organisme Swiss Films avec le Centre suisse du cinéma et l'Agence suisse du court métrage.

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont contribué directement ou indirectement à la réussite de ce projet : Claudia Spinelli, responsable de l'exposition, Gabriela Bussmann et Jean Perret de Visions du Réel, ainsi que Vincent Lieber, conservateur du Musée historique et de la porcelaine où se déroule l'exposition. Mes remerciements vont également à mon collègue Pierre Schaer, qui a accompagné le projet avec toute son attention, à Susanna Flühmann du service Communication et à Meret Ernst, qui s'est investie dans des

travaux de préparation. Merci aussi à Micha Schiwow et à Peter Da Rin de Swiss Films, au Service de la culture de la ville de Nyon – en particulier à sa cheffe Monique Voélin – et, last but not least, à Monique Boss, municipale, et à Alain-Valéry Poitry, syndic de la ville de Nyon, sans le soutien généreux desquels le projet n'aurait jamais pu voir le jour.

VORWORT

**Rudolf Velhagen, Leiter der Abteilung Visuelle Künste,
Pro Helvetia, Schweizer Kulturstiftung**

Ausstellungspläne können auf sehr unterschiedliche, manchmal auch überraschende Weise entstehen. Der Idee, für das internationale Filmfestival Visions du Réel eine Ausstellung zu konzipieren, liegt folgende Begebenheit zugrunde: Im Januar 2001 wurde der Filmdienst von Pro Helvetia neu in die Abteilung Visuelle Künste eingegliedert. Dieser interne Wechsel hatte zur Folge, dass ich mich mit einem neuen, mir bis anhin nur als (begeistertem) Filmkonsument bekannten Gebiet auseinandersetzen musste.

So habe ich in dieser Zeit erstmals an den Filmfestivals von Solothurn, Nyon und Locarno teilgenommen. An allen drei Orten fiel auf, wie sehr die Kunst- und Filmwelt getrennte (Eigen-)Leben führen. Dies erstaunte mich umso mehr, als zwischen Kunst und Film zahlreiche inhaltliche und formale Berührungspunkte bestehen: Beide Gattungen setzen sich mit denselben visuellen Mitteln mit unserer Welt auseinander und vermitteln verschiedene Visionen und Interpretationen von Realität.

Im Gespräch mit Jean Perret, dem Direktor von Visions du Réel, kam mir im Juni 2002 die Idee, in Nyon eine Ausstellung zu präsentieren, die sich der Frage nach der Rolle des Dokumentarischen in der bildenden Kunst und im Film widmet. Zu meiner Freude stiess mein Vorschlag auf grosses Interesse – dies wohl auch, weil es Jean Perret immer ein Anliegen war, den künstlerischen Aspekt des Dokumentarfilms zu thematisieren (und umgekehrt).

Für die Ausstellung zeichnet die Kunstkritikerin und Kuratorin Claudia Spinelli verantwortlich. Ziel des von ihr im Austausch mit Jean Perret und Gabriela Bussmann entwickelten Konzeptes ist es, anhand unterschiedlicher künstlerischer Positionen darzulegen, wie sehr sich die Gattungen Film und Kunst gegenseitig – bewusst oder unbewusst – beeinflussen und inspirieren.

Mit einer Ausstellung wie «Reprocessing Reality» kommt die Schweizer Kulturstiftung Pro Helvetia ihrem Auftrag nach, spezifische inhaltliche Akzente zu setzen. Bei Pro Helvetia, die sich in allen Sparten des kulturellen Lebens engagiert, laufen viele Fäden und ein Knowhow zusammen, wie es sonst

unter einem einzigen Dach kaum zu finden ist. Ihr breiter Kenntnisstand befähigt die Kulturstiftung, parallel laufende Anliegen aus den einzelnen Szenen aufzugreifen, Begegnungen zu ermöglichen und spartenübergreifende Kollaborationen anzuregen.

Mit «Reprocessing Reality» konnte ein wichtiges Anliegen von Pro Helvetia, die Interdisziplinarität, in die Realität umgesetzt werden. Ich hoffe, dass dieses Zusammenspiel über die Sparten hinaus Früchte tragen und Wurzeln treiben wird. Dies ist umso bedeutungsvoller, als mittlerweile der Filmdienst von Pro Helvetia aus der Abteilung Visuelle Künste wieder ausgegliedert wurde und sich mit dem Schweizer Filmzentrum und der Kurzfilmagentur zu Swiss Films zusammengeschlossen hat.

Es ist mir ein Anliegen, an dieser Stelle allen Personen, die direkt oder indirekt zum Gelingen des Projektes beigetragen haben, zu danken. Namentlich seien insbesondere erwähnt: Claudia Spinelli, die Kuratorin der Ausstellung, Gabriela Bussmann und Jean Perret von Visions du Réel, sowie Vincent Lieber, der Leiter des Musée historique et de

la porcelaine, wo die Ausstellung Gastrecht geniesst. Mein Dank gilt auch meinem Mitarbeiter Pierre Schaer, der das Projekt behutsam begleitet hat. Ebenfalls nennen möchte ich Susanna Flühmann von der Abteilung Kommunikation und Meret Ernst, die wichtige Vorarbeiten geleistet hat. Mein besonderer Dank gilt auch Micha Schiowow und Peter Da Rin von Swiss Films. Erwähnt seien auch der Service de la Culture der Stadt Nyon, insbesondere dessen Leiterin Monique Voélin und, last but not least, die verantwortliche Stadträtin Monique Boss sowie Alain-Valéry Poitry, Bürgermeister der Stadt Nyon, ohne deren grosszügige Unterstützung das Projekt nicht zustande gekommen wäre.

Reprocessing Reality

By Claudia Spinelli

The interest shown by film and art in social and political reality has never been as great as it is today. Film-makers and artists observe and comment on the life around them, they raise questions, and position themselves with respect to current affairs and issues. Whether in the cinema or in art exhibitions – the documentary is on the advance.

But, what is reality, and what kind of images of it do we create? These and similar questions constitute the thematic horizon of “Reprocessing Reality”. The exhibition brings together various concepts of reality, places them side by side, plays them off against each other. “Reprocessing Reality” is a curatorial essay that reveals the power of pictures as insistently as it broaches their shortcomings. It deals with the media, people and stories. With questions and problems that concern us all.

The exhibition “Reprocessing Reality” spans the field between visual art and documentary film. It has grown out of a collaboration with the international film festival Visions du Réel. This is unusual: despite the boom in documentary

incursions into the art world, a transdisciplinary dialogue encompassing both the art and documentary film scenes has as yet rarely taken place. Not only are many artists experimenting with various forms of film, filmmakers are correspondingly expanding more and more into space. “Reprocessing Reality” exploits an opportunity to think film and art together.

One of the most outstanding qualities of art is its constant ability to redefine itself. Against this background, there is no possibility of separating the genres from one another. We cannot be concerned with establishing which works should be classified as art and which as cinema. When documentary films enter the museum, they become elements influencing a conception that is in a constant state of change. And this, regardless of whether the appearance of a work in an art context is due to the decision of a curator or to the training and socialization of its author.¹

Thus the concept and the thematic horizon of “Reprocessing Reality” were developed from the specific perspective of the art world. Of course, the question of representation and, subsequently, the questions of what constitutes reality, how it is to be portrayed and above all how it can be authentically mediated have a long tradition in art. Their roots extend back to well before the so-called ‘documentary turn,’ to which Okwui Enwezor and Mark Nash made such a fundamental contribution with Documenta 11.²

Since the 1960s, the question of representation has been closely connected with that of the role of the observer and the intentional interaction set up between work and space. Artists like Bruce Nauman and Richard Serra brought the artwork down from its pedestal. Illusionary corporeality (e.g. a marble sculpture depicting a naked human) was replaced by human flesh and blood, temporality and a processual and, if one considers the current state of work from this period, highly perishable materiality. The fact is that the limp rubber parts that Richard Serra attached to walls don’t merely purport to hang, they really do hang. Today such things are taken for granted – at the time it was a small revolution.

This step in the direction of a reality which functions according to the same physical laws as the real world had considerable consequences for the reception of art and the places in which it occurred: the artwork had forfeited its totalizing status. The authentic experience of the viewer, senses other than sight and also inner associations became central and decisive components of the artwork.

This period also saw the birth of video art. Using today's criteria, the works made at that time can appear somewhat long-winded and technically deficient. And they are the exact opposite of what we recognize as film which, right up to the present day, functions as a window onto another world and yet cannot divest itself of its illusionary status even when it documents the real. It was precisely this gap between the recording and its subsequent presentation that Bruce Nauman thematized in his early video works. When he filmed his mouth speaking but then exhibited the film upside down, he was playing with the status of an image which no longer merely explained itself with respect to the action being shown, but generated its meaning only through the additional level of associations that were provoked during the playback, during the presentation.

Although art has in the meantime become more narrative again, with its self-reflexivity retreating somewhat into the background to be dealt with at the level of the subtext, the achievements of the pioneer generation must be acknowledged. They also account for how the museum and the cinema differ.

Along with the open conception of the artwork that has been a feature of the art world from the 1970s through to today, the notion of stable categories has also collapsed. There are no specifications, only situations that challenge us in some way, and sometimes ask a very great deal from us. A good example of productive overtaxing is Kutlug Ataman's "semiha b. unplugged." This film is an eight-hour portrait of a Turkish diva. One could now criticize the director for his inability to cut his massive amount of material to a digestible length. Except that the documentary "overkill" in "semiha b."

deals with an aesthetic element which the artist plays with quite deliberately. If we experience a certain degree of frustration in our encounter with this work, this is in fact a reaction congruent with the motif of the shimmering, never quite tangible diva. The film is structured to set in motion a process of reflection that in the end must work with the limits of the documentable.

Unfinished, inadequate: art which works with documentary elements will always have to put up with these accusations. The comparisons are always there to be made: with the products of journalism, with news reports, with cinema films. In fact, one characteristic of much of this art, and this also holds for the works to be seen in "Reprocessing Reality", is their withholding of information. When, for example, Christoph Büchel transfers without commentary an authentic recording showing an American bomber firing at human beings from the internet into the museum, one might charge him with playing down the seriousness of his subject. A similar claim could also be brought against Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, who add color and music to amateur films made shortly after the Second World War. However, what might be considered a deficiency from a journalistic perspective, is a plenitude in art. In the museum, a demand is placed on the visitor. It is not simply a question of informing oneself about facts, or a story or the past. What is foregrounded are the ways and means by which something is portrayed, how something is communicated, or maybe also perhaps omitted. The museum is not the place where we weep about the sad fate of unlucky people, but a context in which we can reflect on why something moves us, why something unnerves us, or why it leaves us quite cold.³

What can be said about photography and death applies also to film works in the documentary field. They are turned toward the past, testify to something that has already happened. In a museum space, however, the focus is shifted. Away from the presented object to the here and now of reception. And when in "Reprocessing Reality" real people speak, facts are served up and events are reported, these stories aren't simply brought to life again, they also develop their

own independent lives – as images. Images that move and touch us, images that intermingle with our own memories and infiltrate our own thoughts. What is being mediated here can no longer be evaluated according to the dichotomy of true or false. More important is the recognition that reality and the world are always negotiable in other ways, can always be highlighted from a new angle.

As Mike Hoolboom – whose video essay “Imitations of Life” (a sequence of projections in which recycled images and a spoken soundtrack interact in a genre diametrically opposed to the documentary, that is science fiction) closes “Reprocessing Reality” – puts it: “Whenever we imagine the world after this one, the future, it appears as catastrophe, violent, haunted by science, obsessed with death, in other words it looks just like today.” We live in a world of images. What these mean to us, what questions we put to them, depends entirely on the context in which they are received.

Footnotes

1 While preparing this exhibition, I came across more than one filmmaker who had moved into an art space on the initiative of a curator. “Frammenti Elettrici,” the installation by Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, for example, traces back to an initiative by Mark Nash. And Mike Hoolboom had made well over 40 films before he began a late career in the context of art.

2 See the articles by Okwui Enwezor and Mark Nash in “Experiments with Truth,” exhibition catalogue, Fabric Workshop and Museum, Philadelphia, 2005.

3 See Susan Sontag, “Regarding the Pain of Others,” New York, 2003.

Reprocessing Reality

Par Claudia Spinelli

Jamais l'intérêt des milieux cinématographiques et artistiques pour la réalité sociale et politique n'a été aussi grand qu'aujourd'hui. Réalisateurs et artistes observent et commentent la vie au sein de la société, posent des questions et prennent position sur des thèmes d'actualité. Le documentaire a le vent en poupe, dans les salles de cinéma comme dans les salles d'exposition.

Seulement voilà, qu'est-ce que la réalité et quelles sont les images que nous projetons d'elle ? Ces questions, et d'autres semblables à celles-là, constituent l'horizon thématique de « Reprocessing Reality ». L'exposition réunit différents concepts de la réalité, les place les uns à côté des autres, se sert des uns contre les autres. « Reprocessing Reality » est un essai en forme d'exposition, qui démontre aussi clairement le pouvoir de l'image qu'il exprime ses carences. Il s'agit de médias, d'êtres humains et d'histoires ; de questionnements qui nous concernent tous.

L'exposition Reprocessing Reality » se situe à mi-chemin entre les arts plastiques et le film documentaire et s'appuie sur une collaboration avec le festival international Visions du Réel. La démarche est unique dans la mesure où – même si les diverses formes documentaires sont très présentes actuellement dans le monde artistique – un dialogue interdisciplinaire plus large entre le milieu de l'art et celui du film documentaire n'a encore quasiment jamais eu lieu. Cette fois-ci, non seulement de nombreux artistes explorent des formes liées au cinéma, mais les cinéastes s'approprient à leur tour de plus en plus l'espace. « Reprocessing Reality » offre ainsi la possibilité d'envisager conjointement le cinéma et l'art.

L'une des propriétés par excellence de l'art est qu'il se redéfinit constamment. Dans ce contexte, notre propos n'est pas de délimiter les genres. Ce n'est pas notre rôle de décider quelle œuvre relève de l'art et quelle autre œuvre appartient au monde du cinéma. Lorsqu'un film documentaire est accueilli dans un musée, il devient alors un élément déterminant d'une acception commune qui ne cesse d'évoluer. Peu importe alors si telle œuvre apparaît dans un contexte artistique par la décision d'un commissaire d'exposition ou en raison de la formation et de la socialisation de son auteur.¹

C'est ainsi que le concept et l'horizon thématique de « Reprocessing Reality » ont été élaborés à partir d'un point de vue spécifique au monde artistique. En effet, la question de la représentation, et les questions qui lui sont sous-jacentes – qu'est-ce qui constitue la réalité, comment la représenter et, surtout aussi, comment la communiquer – appartiennent à une longue tradition dans l'art. Elles remontent à une époque où l'on ne parlait pas encore de « documentary turn », expression désignant l'empreinte considérable qu'ont laissée Okwui Enwezor et Mark Nash lors de Documenta 11.²

Depuis les années soixante, la question de la représentation est étroitement liée à celle du rôle de l'observateur et du croisement conscient entre l'œuvre et l'espace. Des artistes tels Bruce Nauman ou Richard Serra ont enlevé l'œuvre d'art de son socle. Brisant toute illusion de corporalité (par exemple, une sculpture de marbre représentant un homme nu), ils ont utilisé des personnages vivants, une temporalité ainsi qu'une matérialité évolutive éphémère –

lorsqu'on pense à l'état dans lequel se trouvent aujourd'hui certaines œuvres de l'époque. Une chose est sûre : les pièces flasques de caoutchouc que Richard Serra accrochait aux murs ne font pas seulement semblant de pendre, elles pendent vraiment. Aujourd'hui, cela va de soi. Autrefois, c'était une petite révolution.

Pour la réception de l'art et les lieux qui l'accueillent, ce pas en direction d'une réalité qui fonctionne selon les mêmes lois physiques que le monde factuel a eu des conséquences fondamentales : l'œuvre d'art a perdu son statut absolu. L'expérience authentique de l'observateur, ses sensations tactiles, mais aussi ses propres associations quant au contenu sont désormais des composantes centrales et déterminantes de l'œuvre d'art.

C'est également à cette époque que l'on assiste à la naissance de l'art vidéo. Selon les critères d'aujourd'hui, les travaux réalisés alors comportent des longueurs et sont techniquement insuffisants. Ils représentent aussi l'exact contraire de ce que l'on connaît au moyen du film et qui, aujourd'hui encore, fonctionne comme une fenêtre sur un autre monde, et ce sans perdre son statut d'illusion, même lorsqu'il documente le réel. C'est précisément ce décalage entre l'enregistrement et sa présentation ultérieure qui constitue le sujet des premiers travaux vidéo de Bruce Nauman.

Lorsqu'il filmait sa bouche en train de parler, en posant ensuite l'enregistrement sur sa tête, il jouait avec le statut d'une image qui ne s'explique plus isolément par rapport à l'acte de la prise de vue, mais dont le sens se crée seulement par les niveaux supplémentaires d'association qui s'ajustent lors de la restitution, de la présentation.

Bien qu'entre-temps l'art soit revenu à un caractère narratif et que la réflexion sur la condition même du médium ait quelque peu glissée au second plan en étant traitée de manière sous-jacente, il est important de connaître les acquis de la génération des pionniers. Cela permet également d'expliquer en quoi l'espace d'un musée se différencie de celui du cinéma.

S'agissant d'œuvres dont le concept est ouvert – notion qui caractérise l'art depuis les années soixante jusqu'à nos jours – les critères établis sont naturellement obsolètes. Il n'y a pas d'indication précise, seulement des situations

qui, d'une certaine manière, exigent beaucoup de nous. Un bon exemple d'une exigence à la fois élevée et féconde est « semiha b. unplugged » de Kutlug Ataman. Ce film dresse le portrait, en huit heures, d'une diva turque. On pourrait bien sûr critiquer l'incapacité du réalisateur à trier, lors du montage, son volumineux matériel de sorte que la durée devienne plus accessible. Cependant, la « surcharge » documentaire de « semiha b. » constitue ici un élément esthétique que l'artiste a introduit de manière parfaitement consciente. Si nous éprouvons, au contact de ce travail, une certaine frustration, c'est qu'il s'agit effectivement d'une observation qui coïncide avec le motif de la diva ambiguë, jamais entièrement saisissable. Bien entendu, celle-ci est engendrée de manière à provoquer une réflexion tournant principalement autour des limites de l'exercice documentaire.

Incomplet, insuffisant : un reproche que l'art qui recourt aux éléments documentaires devra perpétuellement accepter. Tout comme, d'ailleurs, la comparaison avec la production journalistique, les reportages, les films de cinéma. Il est ainsi révélateur qu'une grande partie également des travaux que l'on peut voir à « Reprocessing Reality » se distinguent par une information lacunaire. Par exemple, lorsque Christoph Büchel transfère d'Internet au musée, sans commentaires, un enregistrement authentique montrant un bombardier américain faire feu sur des hommes, on pourrait considérer cela comme une tentative de minimiser la situation. Il en serait de même pour Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi qui colorient des films d'amateurs datant de l'immédiat après-guerre en y ajoutant de la musique. Pourtant, ce qui constitue une lacune dans une perspective journalistique est un plus dans l'art. Car le public est mis à contribution dans le cadre de l'espace d'exposition ; il ne s'agit ici plus seulement de s'informer sur un fait, sur une histoire ou sur le passé. Au contraire, ce qui est au premier plan, c'est la manière de montrer quelque chose, de le transmettre ou peut-être même de le supprimer. Le musée n'est pas un lieu où l'on se lamente sur le triste destin d'hommes malheureux, mais un environnement dans lequel nous nous demandons pourquoi quelque chose nous émeut, nous déconcerte ou nous laisse entièrement de marbre.³

Ce que l'on peut dire sur la photographie ou sur la mort vaut également pour les travaux documentaires ; ces travaux regardent en arrière, ils témoignent des événements du passé. Au contraire, on peut aussi dire que l'angle de vue se déplace, dans l'espace d'exposition, de l'objet représenté vers « l'ici et maintenant » de la réception. Et lorsque, dans « Reprocessing Reality », des hommes réels ont la parole, que les faits sont montrés tels quels et que l'on donne de l'information sur des événements, cela signifie que l'on n'a pas seulement redonné vie à ces histoires, mais qu'elles développent aussi leur propre vie en tant qu'images. Des images qui nous émeuvent et nous interpellent, des images qui se mélangent à nos propres souvenirs et infiltrent nos pensées. La vérité transmise ici ne peut plus se mesurer à l'aune de la dualité vrai / faux. Sa valeur réside plutôt en ce que la réalité et le monde peuvent être constamment négociés de manières différentes, éclairés sous une perspective toujours nouvelle.

Ce thème est également abordé par Mike Hoolboom dont l'essai vidéo « Imitations of Life » clôt « Reprocessing Reality ». L'une des séquences de la projection, où le matériel iconographique recyclé interagit avec le son du langage, traite d'un genre qui est diamétralement opposé au documentaire ; il s'agit de science-fiction, d'avenir. « Lorsque nous imaginons le monde qui viendra après celui-ci, il apparaît comme une catastrophe, violent, hanté par la science et obsédé par la mort. Autrement dit, il ressemble à celui d'aujourd'hui. » Nous vivons dans un monde d'images. Ce qu'elles signifient pour nous, les questions que nous leur posons, tout cela dépend uniquement du contexte dans lequel nous les recevons.

Notes

¹ Plus d'une fois durant mes recherches, je suis tombée sur des réalisateurs ayant intégré l'espace artistique suite aux initiatives de curateurs : ainsi, « Frammenti Elettrici », l'installation de Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, est notamment due à l'initiative de Mark Nash. De même, Mike Hoolboom, qui a plus de 40 films à son actif, a récemment entamé une carrière tardive dans le domaine de l'art.

² Voir Mark Nash (ed.), « Experiments with Truth », catalogue d'exposition, Fabric Workshop and Museum, Philadelphie 2005 : contributions de Okwui Enwezor et de Mark Nash.

³ Voir Susan Sontag, « Devant la douleur des autres », ed. Christian Bourgois, Paris, 2003

Von **Claudia Spinelli**

Noch nie war das Interesse von Film und Kunst an der sozialen und politischen Wirklichkeit so gross wie heute. Filmemacher und Künstler beobachten und kommentieren das Leben in der Gesellschaft, sie stellen Fragen und beziehen zu aktuellen Themen Stellung. Sei dies nun in den Kinos oder in Kunstaussstellungen: Das Dokumentarische ist auf dem Vormarsch.

Nur, was ist die Wirklichkeit, und welcher Art sind die Bilder, die wir uns von ihr machen? Diese und ähnliche Fragen bilden den thematischen Horizont von «Reprocessing Reality». Die Ausstellung führt verschiedene Konzepte von Wirklichkeit zusammen, reiht sie aneinander, spielt sie gegeneinander aus. «Reprocessing Reality» ist ein kuratorisches Essay, das die Macht des Bildes ebenso vor Augen führt, wie es dessen Unzulänglichkeit zur Sprache bringt. Es geht um Medien, Menschen und Geschichten. Fragestellungen, die uns alle betreffen. Die Ausstellung «Reprocessing Reality» bewegt sich im Spannungsfeld zwischen bildender Kunst und Dokumentarfilm. Sie basiert auf einer Zusammenarbeit mit dem

internationalen Filmfestival Visions du Réel. Dies ist insofern einmalig, als dokumentarische Ansätze in der Kunstwelt zwar Hochkonjunktur feiern, ein spartenübergreifender Dialog zwischen der Kunst- und der Dokumentarfilmszene bisher aber kaum stattfand. Dabei experimentieren nicht nur viele Künstler mit filmischen Formen, sondern Cineasten expandieren im Gegenzug mehr und mehr in den Raum: «Reprocessing Reality» macht sich die Möglichkeit zunutze, Film und Kunst zusammen zu denken.

Eine der herausragendsten Eigenschaften der Kunst ist es, sich laufend neu zu definieren. Vor diesem Hintergrund kann es nicht unsere Absicht sein, die Genres voneinander abzugrenzen. Es geht uns nicht darum, zu bestimmen, welche Werke nun der Kunst zuzurechnen sind und welche der Welt des Kinos. Wenn Dokumentarfilme im Museum rezipiert werden, dann werden sie zu einem bestimmenden Element eines Selbstverständnisses, das sich in einem andauernden Wandel befindet. Und zwar unabhängig davon, ob ein Werk nun aufgrund der Entscheidung eines Kurators im Kunstkontext auftaucht oder aufgrund der Ausbildung und Sozialisierung seines Autors oder seiner Autorin.¹

So wurden Konzept und thematischer Horizont von «Reprocessing Reality» aus der spezifischen Sicht der Kunstwelt entwickelt. Tatsächlich hat die Frage der Repräsentation, die Frage danach also, was die Wirklichkeit ausmacht und wie diese darzustellen und vor allem auch wie diese authentisch zu vermitteln sei, in der Kunst eine lange Tradition. Ihre Wurzeln reichen in eine Zeit zurück, als noch keine Rede war vom sogenannten «documentary turn», den Okwui Enwezor und Mark Nash mit der Documenta 11 wesentlich mitprägten.²

Seit den sechziger Jahren ist die Frage nach der Repräsentation eng mit der Frage nach der Rolle des Betrachters und der bewussten Verschränkung zwischen Werk und Raum verbunden. Künstler wie Bruce Nauman oder Richard Serra holten das Kunstwerk vom Sockel. An die Stelle illusionärer Körperlichkeit (z. B. eine Marmorskulptur, die einen nackten Menschen darstellt) traten Menschen aus Fleisch und Blut, Zeitlichkeit und eine prozesshafte und – wenn man an den

heutigen Zustand von Arbeiten aus dieser Zeit denkt – auch sehr vergängliche Materialität. Tatsache ist: Die schlabbrigen Gummiteile, die Richard Serra an Wänden befestigte, geben nicht nur vor zu hängen, sie hängen wirklich. Heute ist solches eine Selbstverständlichkeit, damals war das eine kleine Revolution.

Für die Rezeption von Kunst und die Orte, wo diese stattfindet, hatte dieser Schritt in Richtung einer Wirklichkeit, die nach denselben physikalischen Gesetzmässigkeiten funktioniert wie die faktische Welt, ganz wesentliche Folgen: Das Kunstwerk hatte seinen absoluten Status eingebüsst. Das authentische Erleben des Betrachters, seine haptischen Sensationen, aber auch seine inhaltlichen Assoziationen waren zu bestimmenden Komponenten des Kunstwerks geworden.

In diesen Zeitraum fällt auch die Geburtsstunde der Videokunst. Nach heutigen Kriterien sind die Arbeiten jener Zeit langatmig und technisch unzulänglich. Und sie sind das exakte Gegenteil dessen, was wir vom Film kennen, der bis zum heutigen Tag wie ein Fenster in eine andere Welt funktioniert und selbst dann seinen Status des Illusionären nicht los wird, wenn er Reales dokumentiert. Genau diese Kluft zwischen Aufzeichnung und nachträglicher Präsentation wird in den frühen Videoarbeiten Bruce Naumans zum Thema. Als er seinen Mund beim Sprechen filmte und die Aufnahme anschliessend auf den Kopf stellte, spielte er mit dem Status eines Bildes, das sich nicht mehr allein im Rückbezug auf die aufgezeichnete Handlung erklärt, sondern seinen Sinn erst aus den zusätzlichen Assoziationsebenen bezieht, die sich beim Abspielen, bei der Präsentation einstellen.

Obwohl die Kunst wieder erzählerischer geworden und die Reflexion der eigenen medialen Bedingungen etwas in den Hintergrund gerückt ist und im Subtext abgehandelt wird, ist es wichtig, die Errungenschaften der Pioniergeneration zu kennen. Sie erklären auch, worin sich der Museumsraum vom Kino unterscheidet.

Im Zusammenhang mit dem offenen Werkbegriff, der die Kunst seit den siebziger Jahren bis zum heutigen Tag bestimmt, werden feststehende Kriterien natürlich hinfällig. Es gibt keine Vorgaben, es gibt nur Situationen, die uns in

irgendeiner Art fordern – manchmal auch überfordern. Ein gutes Beispiel für eine fruchtbare Überforderung ist Kutlug Atamans «semiha b. unplugged». Dieser Film ist das achtstündige Porträt einer türkischen Diva. Jetzt könnte man den Regisseur natürlich ob seiner Unfähigkeit, sein umfangreiches Material auf konsumierbare Länge zusammenzuschneiden, kritisieren. Nur, dass es sich beim dokumentarischen «Overkill» von «semiha b.» um ein ästhetisches Element handelt, das der Künstler sehr bewusst ins Spiel bringt. Wenn wir im Umgang mit dieser Arbeit eine gewisse Frustration empfinden, dann ist dies tatsächlich eine Beobachtung, die sich mit dem Motiv der schillernden, nie ganz fassbaren Diva deckt. Und sie ist natürlich darauf angelegt, einen Reflexionsprozess in Gang zu bringen, der nicht zuletzt von den Grenzen des Dokumentarischen handelt.

Unvollständig, unzulänglich: Diesen Vorwurf muss sich Kunst, die mit dokumentarischen Elementen arbeitet, immer wieder gefallen lassen. Und sie wird natürlich verglichen: mit journalistischen Erzeugnissen, mit News-Berichten, mit Kinofilmen. Tatsächlich ist es bezeichnend, dass einem Grossteil auch der Arbeiten, die in «Reprocessing Reality» zu sehen sind, Informationselemente entzogen wurden. Wenn Christoph Büchel zum Beispiel eine authentische Aufnahme – sie zeigt einen amerikanischen Bomber, der auf Menschen zielt – aus dem Internet unkommentiert ins Museum transferiert, dann könnte man dies für eine Verharmlosung halten. Ähnliches könnte man auch Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi unterstellen, die Amateurfilme aus der unmittelbaren Nachkriegszeit einfärben und mit Musik unterlegen. Was indes aus einer journalistischen Perspektive ein Mangel ist, erzeugt das Mehr in der Kunst. Denn im Museumsraum ist das Publikum gefordert. Hier geht es nicht nur darum, sich über einen Sachverhalt, eine Geschichte oder die Vergangenheit zu informieren, sondern die Art und Weise, wie etwas gezeigt wird, wie etwas vermittelt oder vielleicht sogar weggelassen wird, tritt in den Vordergrund. Das Museum ist nicht der Ort, wo wir über das traurige Schicksal unglücklicher Menschen weinen, sondern ein Kontext, wo wir darüber nachdenken, weshalb uns etwas bewegt, weshalb uns etwas verunsichert oder gar kalt lässt.³

Was man über die Fotografie und den Tod sagt, trifft auch auf filmische Arbeiten aus dem Dokumentarbereich zu. Sie sind rückwärts gewandt, sie bezeugen etwas, das sich in der Vergangenheit abgespielt hat. Im Museumsraum hingegen hat sich der Fokus verschoben. Weg vom dargestellten Gegenstand hin auf das Hier und Jetzt der Rezeption. Und wenn in «Reprocessing Reality» wirkliche Menschen zu Wort kommen, Tatsachen aufgetischt und über Ereignisse berichtet wird, dann bedeutet dies, dass diese Geschichten nicht nur wieder zum Leben erweckt werden, sondern dass sie auch ein Eigenleben entwickeln: als Bilder. Als Bilder, die uns bewegen und berühren, als Bilder, die sich mit den eigenen Erinnerungen vermischen und unser Denken infiltrieren. Die Wahrheit, die sich hier vermittelt, kann nicht mehr an der Dichotomie von richtig oder falsch bemessen werden. Ihr Wert liegt vielmehr darin, dass Wirklichkeit und Welt auf immer wieder andere Art verhandelbar, aus immer wieder neuer Perspektive beleuchtet werden.

Davon spricht auch Mike Hoolboom, dessen Video-Essay «Imitations of Life» den Abschluss von «Reprocessing Reality» bildet. Eine Sequenz der Projektion, in der rezykliertes Bildmaterial und sprachliche Tonspur interagieren, handelt von einem Genre, das dem Dokumentarischen diametral entgegengesetzt ist: Es geht um Sciencefiction, um die Zukunft. «Wann immer wir uns die Welt vorstellen, die nach dieser hier kommt, erscheint sie als Katastrophe, gewalttätig, beherrscht von der Wissenschaft und besessen vom Tod. In anderen Worten, die zukünftige Welt sieht genauso aus wie die von heute.» Wir leben in einer Welt der Bilder. Was diese für uns bedeuten, welche Fragen wir an sie stellen, hängt einzig und allein vom Kontext ab, in dem wir sie rezipieren.

Fussnoten

1 Während meiner Recherchen bin ich mehr als einmal auf Filmemacher gestossen, die sich aufgrund der Initiative von Kuratoren zum Auftritt im Kunstraum bewegen liessen: «Frammenti Elettrici», die Installation von Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi z. B. geht auf eine Initiative von Mark Nash zurück. Auch Mike Hoolboom, der weit über 40 Filme gedreht hat, hat soeben eine späte Karriere im Kunstkontext gestartet.

2 Vgl. Mark Nash (Hrsg.), «Experiments with Truth», Ausstellungskatalog Fabric Workshop and Museum, Philadelphia 2005: die Aufsätze von Okwui Enwezor und des Herausgebers.

3 Vgl. Susan Sontag, «Das Leiden anderer betrachten», München 2003 (dt. Ausgabe).

Cinéma du Réel: Visual Foundations

By Jean Perret

The least that can be said is that flux dominates our understanding of everyday life, the wide world, its stories from the past and its current affairs. The audiovisual as formatted by television institutions both public and private is constantly seeking legitimacy for its three major phantasms, its three great paradigmatic images: proximity, immediacy and continuity.

Proximity. Good television that can stand up to competition is committed to covering things happening on people's doorsteps. It has to be listening to the next-door neighbor like a good friend, a passionate soul mate. Its images purport to remove any distance between themselves and the people close to the subject, speaking the same language and melting into an ideal transparency at their side. This comes in the guise of interactivity, which misleads viewers into believing they are in control of the program. **Immediacy.** Immediacy finds the action, something TV channels thrive on and which confers legitimacy on the substantial technical and financial resources it requires. The quintessential ambition

here is to be on the spot in real time. When pictures flirt with death at work, violence and mourning, the emotional charge is ten times greater. This is why TV images revel in day-to-day violence, the fall of the luxury towers of its megalopolises and the growth of poverty-stricken shantytowns. **Continuity.** Lastly, continuity ensures that no picture of something worthy of media attention is lost, used by the competition or given anything less than maximum coverage. The audiovisual flux is this endless outpouring of images and sound, these information superhighways whose ambition is to explain the world, reduced to a global village whose entire meaning they are supposed to exhaust. The mechanisms of these colossal lies and the flimsiness of the messages they carry of necessity require their continual liquefaction in the ocean of opacity that substitutes for knowledge and reflection.

What is really striking is that this flux results in the gradual disappearance, on a vast scale, of the notion of the shot. **Shot.** The shot is the prime element capable of constructing knowledge and articulating meaning. Presupposing a recognized point of view, this cutting in space and time defines the initial gesture. It provides the basis for an audiovisual culture. The shot is an arbitrary fragment and is defined by its ability to think in innovative and meaningful aesthetic and narrative terms its relationship to the world. This is what reality cinema has to offer, this ability to take shots of ways of life, its unfathomable conflicts and indescribable beauties. Because the shot calls for editing, the birth of the narrative, the beginning of the story, even if disjointed or reduced to scattered fragments.

The Flux Wipes Out Images and the Shots that Produce Them. This is where reality cinema parts company with the visual arts, contemporary art, which often has trouble filming 'for real.' In the spectacular inflation of video screens in contemporary art, where animated images are the rule, we cannot but note (sometimes!) how casually the images are produced. Badly filmed? Not centered? Sloppily edited? All that of course, but also a rejection of the culture of the cinematographic and videographic image, of their history and techniques. Cameras that are childishly simple to

operate do not automatically enable space and time to be cut up in discerning ways. **Visual Arts – Contemporary Art.**

If truth be told, the images, mostly video, in a great deal of contemporary work belong to the flux! Light and fast, they are surface images that instrumentalize concepts that may be astute and remarkable, but are nonetheless sometimes crippling.

What is being played out behind the scenes on this issue is the iconic nature of images, their ability to resemble their models, to be faithful to them! Reality cinema, whose diversity of practices and sources of inspiration extend way beyond the concept of the ‘documentary film,’ injects undeniable traces of the concrete experience of the artist’s confrontation with the world. **The Question of Reality.** From the viewpoint of film people, the question of reality is crucial, as is the social, philosophical – in a word political – function of art. Its responsibility lies in an ability to create ties among people in the public arena. Visions of reality – an inspired, committed world view – create bonds and so stand as a fundamental criticism of the ideology of unassailable freedom and unbridled individualism postulated by modernity, which has also got into bed with contemporary art.

Me – the Other. Reality cinema in the best instances becomes a hinge between the self and the other by its recourse to pan shots, or sometimes combining a shot and a reverse shot. There is no general rule here, but the duration of the gaze passing between me and the other sets a convenient distance to establish the irreducible otherness that makes us what we are. It creates a bond that neither forces nor yields. At its very best, reality cinema is this poetic, anthropological gaze which takes root and looks out beyond the boundaries of the self. In the human isolated in the present moment, it sees a genealogical, historical human, in some cases tragic when stateless, an orphan and running out of projects generating utopian views.

Many installations thrive on the uncertain status of the image not only because they are reduced to the state of a flux, but also because they are digitized to the point of undermining their relationship of ontological resemblance to

reality. For all that, we now need to reestablish a modicum of trust in images. **Believe in Images.** Granted, this is a pretty naive thing to say, but what is at stake here is a fundamental aspect of our culture, based on our wanting to believe in images. Given how it has evolved and its integration of new technologies (digital images are genuinely revolutionary), reality cinema is an ideal place for reflecting on and, necessarily, resisting, smooth, virtual representations of the world. **History – Memory.** Its privilege, its task, its beauty and its difficulty lie in sticking to reality in all its stubborn depth, which cinema technique can unfold in terms of shots, sequences, narratives, and fragments joined together or not. In moments of history and memory.

Thus when film artists meet practitioners of the plastic arts, they engage in disturbing, stimulating dialogues that instil in the former the desire to dismantle traditional narrative structures and in the latter the wish to discover the virtues of images weighted down by a framework with set coordinates in space and time.

Les raisons du Cinéma du Réel

De Jean Perret

Le moins que l'on puisse dire est que le flux domine notre entendement de la vie quotidienne, du vaste monde, de ses histoires passées et de ses actualités. L'audiovisuel, tel qu'il est formaté par les institutions de télévisions publiques et privées, n'a de cesse de donner légitimité à ses trois grands fantasmes, ses trois grandes images paradigmatiques que sont la proximité, l'immédiateté et la continuité.

La proximité. Une bonne télévision qui tient la concurrence s'engage à faire cas de ce qui se passe sur le seuil des portes. Elle doit être à l'écoute du plus proche voisin, en bonne copine et confidente zélée. Ses images font mine d'effacer toute distance entre elles et les prochaines, de parler notre langage et de se fondre en une transparence idéale à nos côtés. Son avatar : l'interactivité qui laisse accroire que le programme est entre les mains du spectateur.

Immédiateté. L'immédiateté, qui relève de l'exploit, enivre les chaînes et légitime les considérables moyens techniques et financiers dont la télévision a besoin. Etre sur le coup, en durée réelle, est la quintessence de son ambition. La charge

émotionnelle est déçue quand les images flirtent avec la mort au travail, la violence et le deuil. Ainsi, les images se repaissent de la violence quotidienne, de la chute des tours de luxe des mégapoles et de l'extension des bidonvilles.

Continuité. Enfin, la continuité donne la garantie qu'aucune image de ce qui justifie l'attention des médias ne soit perdue, exploitée par la concurrence ou soustraite à sa couverture tous azimuts. Le flux audiovisuel est ce déversement continu d'images et de sons, ces autoroutes de l'information dont l'ambition est d'explicitier le monde réduit à un village global et dont il épuiserait le sens. Les mécanismes de ces mensonges colossaux, la ténuité des messages délivrés ont pour conséquence leur nécessaire et continue liquéfaction dans l'océan d'opacité qui tient lieu de connaissance et de réflexion.

Ce qui retient notre attention est que ce flux a pour conséquence la disparition progressive, à large échelle, de la notion de plan. **Plan.** Le plan est le premier élément susceptible de construire un savoir et d'articuler un sens. Cette découpe dans l'espace et le temps, qui suppose un point de vue avéré, définit le geste premier. Il fonde une culture audiovisuelle. Le plan est un fragment arbitraire et se définit par sa capacité à penser en termes esthétiques ou narratifs de façon innovante et significative son rapport au monde. C'est ce que le cinéma du réel peut offrir, cette capacité à faire des plans sur les modes de vie, ces conflits abyssaux et ces beautés ineffables. Car le plan appelle le montage, la naissance du récit, le début de l'histoire, fût-elle désarticulée ou réduite à des fragments épars.

Le flux lamine les images et les plans qui les fondent. C'est ceci que le cinéma du réel met en partage dans ses rapports avec les arts visuels et l'art contemporain, qui peinent souvent à filmer « pour de vrai ». Avec l'inflation spectaculaire des écrans vidéo dans l'art contemporain qui font la part belle aux images animées, force est de constater (parfois !) la belle désinvolture avec laquelle les images sont réalisées. Mal filmées ? Non cadrées ? Mollement montées ? Tout cela sans doute, mais également le déni d'une culture de l'image cinématographique et vidéographique, de son

histoire et de ses techniques. Les caméras, d'un maniement ultra simplifié, ne délivrent pas mécaniquement une capacité à opérer des découpes pertinentes dans l'espace et le temps. **Arts visuels – Art contemporain.** A vrai dire, ce sont les images essentiellement vidéo dans nombre de travaux contemporains qui ressortent du flux ! Légères et rapides, elles sont des images de surface qu'instrumentalisent des concepts certes astucieux, remarquables, mais parfois rédhitoires.

Ce qui se joue dans les coulisses de ce débat est la nature iconique des images, leurs capacités à ressembler à leurs modèles, de leur être fidèles ! Le cinéma du réel, dont la diversité des pratiques et des sources d'inspiration excède largement la notion de « cinéma documentaire », injecte les traces irréfutables de l'expérience concrète de la confrontation de l'artiste au monde. **La question du réel.** Du point de vue des gens de cinéma, la question du réel est centrale, ainsi que celle de la fonction sociale, philosophique, et pour tout dire, politique de l'art. Sa responsabilité réside en sa capacité à tisser des liens entre les gens sur la place publique. Les visions du réel – un point de vue inspiré et engagé sur le monde – créent ces liens et s'inscrivent dès lors comme critique fondamentale à l'endroit de l'idéologie de l'irréductible liberté, l'inpugnabile individualisme postulé par la modernité, qui fit aussi son lit dans l'art contemporain.

Je – l'autre. Le cinéma du réel s'articule dans les meilleurs cas entre le je et l'autre par la voie d'un panoramique, parfois par le montage d'un champ et d'un contrechamp. Point de règle en cette matière, mais le temps du regard qui circule entre moi et l'autre est celui qui invente une distance qui sied à établir l'irréductible altérité qui nous caractérise. Il crée un lien qui ne force ni ne cède. Le cinéma du réel, dans ce qu'il a de meilleur à offrir, est ce regard poétique et anthropologique qui prend racine et lance son regard au-delà des frontières de sa propre personne. Dans l'homme isolé dans son présent, il voit un homme généalogique, historique, tragique à certains égards, quand il est apatride, orphelin et en perte de projets générateurs d'utopies. De nombreuses installations tirent parti du statut indécis de l'image non seulement parce que réduite à l'état de flux, mais encore parce que numérisée au point de faire vaciller

son rapport de ressemblance ontologique au réel. Et pourtant, il paraît aujourd'hui urgent de réinstaurer une confiance en les images. Croire en les images. Discours naïf, sans doute, mais il en va d'un aspect fondamental de notre culture fondée sur la croyance que nous voulons avoir en les images. Le cinéma du réel, à travers son évolution et son intégration des nouvelles technologies (les images digitales relèvent d'une vraie révolution), est le lieu privilégié d'une réflexion, d'une résistance nécessaire aux représentations virtuelles et lisses du monde. **Histoire – mémoire.** Son privilège, sa tâche, sa beauté et sa difficulté est de s'attacher à l'épaisseur obtuse du réel que le geste du cinéma déplie en termes de plan, de séquences, de récits, de fragments joints et disjoints. En moments d'histoire et de mémoire.

La rencontre entre artistes de cinéma et artistes plasticiens serait ainsi faite de dialogues dérangeants et robotatifs, qui insufflent aux premiers le désir de démembrer les structures du récit traditionnel et, aux seconds, l'envie de découvrir les vertus d'images lestées par un cadre qui prenne date dans l'espace et le temps.

Cinéma du Réel: Eine Notwendigkeit

Von Jean Perret

Ein permanentes Fliesen beherrscht unser Verständnis von Alltag und Welt, von Vergangenheit und Aktualität. Harmloser kann es nicht gesagt werden. Die audiovisuelle Branche, wie sie durch die öffentlich-rechtlichen und privaten Fernsehanstalten geprägt wird, sorgt unaufhörlich für die Legitimierung ihrer drei grossen Phantasmen, ihrer drei paradigmatischen Leitideen: Nähe, Unmittelbarkeit und Kontinuität. **Nähe.** Gutes, konkurrenzfähiges Fernsehen verpflichtet sich, viel Aufhebens um das zu machen, was auf der Schwelle zum Daheim passiert. Es muss dem nächsten Nachbarn Gehör schenken wie ein guter Freund, wie eine Busenfreundin. Seine Bilder geben vor, jegliche Distanz zum Mitmenschen zu überwinden, seine Sprache zu sprechen, sich als ideales Abbild an seine Seite zu schmiegen. Sein virtuelles Ego: die Interaktivität, die glauben machen will, das Programm liege in den Händen des Zuschauers. **Unmittelbarkeit.** Die Unmittelbarkeit ist die Höchstleistung, an der sich die Fernsehmacher berauschen und welche die beträchtlichen technischen und finanziellen Mittel rechtfertigt, die sie benötigen. Am Puls sein, in Echtzeit, ist die Quintessenz ihrer Ambition. Die

emotionale Anspannung klettert in den roten Bereich, wenn die Bilder Tod am Arbeitsplatz, Gewalt und Trauer verkünden. Die Fernsbilder weiden sich an der Gewalt im Alltag, an einstürzenden Hightech-Türmen in Weltstädten, am Wachsen der Elendsviertel. **Kontinuität.** Die Kontinuität schliesslich ist Garant dafür, dass kein Bild von dem, was die Aufmerksamkeit der Medien rechtfertigt, verloren geht, von der Konkurrenz ausgeschlachtet wird oder ihrer Rundumberichterstattung entgeht. Der audiovisuelle Strom, ein unablässiger Ausstoss von Bildern und Tönen, ergiesst sich über sogenannte Informationsautobahnen, deren Anspruch es ist, die auf ein globales Dorf reduzierte Welt und ihren Sinn erschöpfend zu erklären.

Die Mechanismen dieser gewaltigen Lügen, die Belanglosigkeit der ausgesandten Botschaften führen notwendigerweise zu einer Informationsüberflutung, alles zerfliesst in einem Meer der Unverständlichkeit, das an die Stelle von Verständnis und Reflexion getreten ist.

Was uns interessiert: Dieser Strom bringt eine essenzielle Grösse zunehmend zum Verschwinden – und zwar in grossem Ausmass: die Einstellung. **Einstellung.** Sie ist das erste Element, das geeignet ist, Wissen aufzubauen und Sinn zu vermitteln. Dieser Schnitt durch Raum und Zeit, der einen festen Standpunkt voraussetzt, ist bestimmend für die erste Geste. Die Einstellung ist die Grundlage einer audiovisuellen Kultur. Sie ist ein willkürlich gewähltes Fragment und findet dann zu ihrer Bestimmung, wenn sie fähig ist, in innovativen, sinnvollen ästhetischen und narrativen Kategorien ihr Verhältnis zur Welt zu (er)finden. Das nun aber hat das Cinéma du Réel zu bieten. Die Fähigkeit nämlich, Einstellungen zu gestalten, mit denen das Leben in all seinen Spielarten, abgrundtiefen Konflikten und unermesslichen Schönheiten dargestellt werden kann. Denn die Einstellung ruft nach der Montage, der Geburt der Erzählung, dem Anfang der Geschichte, mag diese auch unfertig, unstrukturiert oder gar fragmentarisch sein. **Das Fliesen erstickt die Bilder und die Einstellungen, auf denen sie basieren.** Dies bringt das Cinéma du Réel in seine Beziehungen zu den zeitgenössischen visuellen, bildenden Künsten ein, die oft Mühe bekunden, «wirklich» zu filmen. Inmitten der spektakulären Inflation, die auf den von animier-

ten Bildern bevölkerten Videobildschirmen der modernen Kunst herrscht, muss (bisweilen) zur Kenntnis genommen werden, dass die Autoren die Realisierung mit beschwingter Sorglosigkeit angehen. Schlecht gefilmt? Keine Nachbearbeitung? Schwammige Montage? Dreimal Ja, aber mehr noch, was darin auch mitschwingt, ist die Verleugnung einer Kultur des cinematografischen und videografischen Bildes, wie auch seiner Geschichte und Techniken. Mit der extrem vereinfachten Handhabung geben die neuen Kameras nicht automatisch die Fähigkeit in die Hand, stringente Schnitte durch Raum und Zeit zu ziehen. **Visuelle Künste – moderne Kunst.** Um die Wahrheit zu sagen: Die meisten im Videomedium geschaffenen Bilder gehen im Fluss unter! Leicht und behände, sind sie effektvolle Oberfläche, instrumentalisiert von Konzepten, die zwar gewiss ingeniös und bemerkenswert, manchmal aber auch mangelhaft und unbrauchbar sind.

Was in dieser Debatte auf dem Spiel steht, ist der ikonische Charakter der Bilder, ihre Eignung, dem Original zu gleichen und es getreu abzubilden! Das Cinéma du Réel, das Kino der Wirklichkeit, das mit seinen mannigfaltigen Ansätzen und Inspirationsquellen weit mehr ist als Dokumentarfilm, bringt energisch die unwiderlegbaren Spuren von konkreten Erfahrungen in Umlauf, die der Künstler in der Auseinandersetzung mit der Welt gemacht hat. **Die Frage nach der Wirklichkeit.** Aus Sicht der Filmleute ist die Frage nach der Wirklichkeit von zentraler Bedeutung – wie auch jene nach der sozialen, philosophischen und, ja, sagen wir es ruhig, politischen Funktion der Kunst. Ihre Verantwortung bezieht die Kunst aus ihrer Fähigkeit, Bande zwischen den Menschen im öffentlichen Raum zu knüpfen. Die Visions du Réel, die Sichtweisen der Wirklichkeit – inspirierte und engagierte Blicke auf die Welt –, schaffen Bande und üben damit grundlegende Kritik an der Ideologie einer unverrückbaren Freiheit, am unantastbaren Individualismus, an den Postulaten der Moderne, auf denen auch die Gegenwartskunst basiert.

Ich – der Andere. Das Cinéma du Réel artikuliert sich im besten Fall zwischen dem Ich und dem Anderen, sei dies über eine Totale, sei dies über eine Montage nach dem Prinzip von Schuss und Gegenschuss. Dafür braucht es keine Regeln –

was es aber braucht, ist die Zeit für den Blick, der sich zwischen mir und dem Anderen hin- und herbewegt. Mit diesem Blick wird auch die respektvolle Distanz gefunden. Er gewährleistet die unveräusserbare Alterität, die uns charakterisiert. Er schafft ein Band, das weder gängelt noch schleifen lässt. In seinen besten Momenten vermittelt das Cinéma du Réel einen poetischen und anthropologischen Blick, der Wurzeln schlägt und das Augenmerk über das Individuelle hinaus richtet. Im Menschen, der isoliert in seiner Gegenwart eingeschlossen ist, sieht er eine Person mit Stammbaum und Geschichte, die manchmal auch tragische Züge annehmen kann, wenn sie staatenlos, elternlos oder ideenlos (also ohne utopische Projekte) ist.

Zahlreiche Installationen beziehen ihre Substanz aus dem unentschiedenen Status des Bildes, nicht nur weil dieses auf ein Strompartikel reduziert ist, sondern auch weil es so stark digitalisiert ist, dass sein ontologischer Wirklichkeitsbezug unscharf wird. Dabei scheint es gerade heute vordringlich, das Vertrauen in die Bilder wiederherzustellen.

An Bilder glauben. Eine naive Forderung, gewiss, aber hier geht es um einen fundamentalen Aspekt unserer Kultur, die auf dem Glauben beruht, den wir Bildern schenken wollen. Das Cinéma du Réel mit seiner reichen Entwicklungsgeschichte und seiner Assimilierung von neuen Technologien (die digitalen Bilder sind Ausdruck einer tief greifenden Revolution) ist dazu berufen, als Hort der Reflexion zu dienen, als Hort eines notwendigen Widerstands gegen die virtuellen, konturlosen Darstellungen der Welt. **Geschichte – Erinnerung.** Das Privileg des Cinéma du Réel, seine Aufgabe, seine Schönheit und seine Schwierigkeit bestehen darin, sich in den dornigen Dickicht der Wirklichkeit hineinzuwagen, den der Film zuerst mit einer Einstellung durchdringt, dann mit Sequenzen, Erzählungen und sauber aneinander gereihten oder wild verstreuten Fragmenten umkreist. Mit Momenten zwischen Geschichte und Erinnerung.

Das Zusammentreffen von Filmkünstlern und bildenden Künstlern kommt zustande durch unbequem nachhaken- und erspriessliche Dialoge, die Ersteren Lust darauf machen würden, die Strukturen der traditionellen Narration zu durchbrechen, und Letzteren, die Kraft und Fülle von Bildern zu erfahren, die in Raum und Zeit verankert sind.

And Tomorrow It's Old Hat

By Rolf Bismarck

No matter where you go, it is always a gong, a fanfare, or some other significant sound that announces news programs on television. The screen turns blue, as if you were looking through blue-tinted sunglasses. It may also make you feel blue, or it relaxes and soothes you. Something important is about to be broadcast – the daily news, succinctly and subdivided into sound bites. We are informed at the speed of light.

First a person greets us warmly. If the news is just read, that person tends to be a blond woman. If the person greeting us is also allowed to have an opinion, it may be a man or a woman: the woman preferably has brown hair and the man should have at least a few gray ones. After all, we are talking about facts that brook no doubt.

It is a special reality that is conveyed to us, adapted to the specific country in which the newscast is shown. The news has been selected carefully and in compliance with highly precise rules by the editorial desk, singled out from thousands of items. What might be important for a majority of the audience? Does a news agency item have the

potential to impact the living conditions or health status of the population concerned? The fact of the matter is that the editorial desk decides what may spark the viewers' interest. When selecting news, journalists have a wide range of available choices; news desks usually have a very good nose for what affects television viewers emotionally and how their curiosity can be satisfied.

But what does this have to do with reality? Does what we see and hear correspond to the truth? By looking into a presenter's face we can normally not judge whether he or she is telling the truth or lying. And that is precisely why these persons have been selected. Their face is to radiate credibility, no matter what they utter. But of course you should not assume a worst-case scenario. If it says in the news program that the Swiss government does not wish to comment on Swiss,¹ and if this statement is made by a member of the Federal Council, the chances are that this is indeed correct – at least in the reality conveyed by the media. What the Federal Councilor says off-camera is, naturally, never broadcast, and what he really thinks as he reels off yet another well-rehearsed televised comment is pure speculation. The imagery shown in the news report starts with newspaper headlines. The more newspapers cover an event and the bigger their headlines, the more important the story will become; its obvious significance will then justify its TV coverage. Immediately following the interview, we see cabinet members rush along an anonymous corridor from one meeting room to the next. The impression that this report creates is that things were apparently quite hectic on that day in Bern. The fact that the journalist has waited for hours in this corridor and that a cabinet member may have had to run across the corridor again, beaming broadly, since the first time round the camera was not yet switched on – well that is just another story taking place in another reality.

And what would have happened if on that day no Federal Councilor had been captured by a camera, and if no one had said that they declined to comment? There are, in fact, two possibilities. The first one is that the event simply

would not have occurred on television. The viewers would not have learned that the government refused to make a statement. The second – and more plausible – possibility is that the journalist, based on the belief that this governmental silence is a significant fact, would have resorted to file footage, depicting Federal Councilors ambling down corridors at some earlier point in time, or the Federal Building from the outside with Swiss flags flapping in the wind. Does this change the truth? What if in these images the trees standing next to the Federal Building were in full bloom in mid-March, or the sun was shining brightly even though we all know it was a particularly drab day?

What is true, real, and objective? Televised reality depends on images. They create an impression of objectivity. We let images seduce us. We like being seduced by them. What we tend to forget is that this holds true not just for films and fictional series but for all moving pictures in the goggle box, including news reports. The latter are processed and edited just as much as other footage, given their proper dramaturgy and sequence of shots reminiscent of video clips. A news report needs to be concise and to the point so that information will be understood by a broad public.

“Does it make sense to talk about a movie being true or false?” This rhetorical question was raised – and answered – by Errol Morris, a documentary pioneer whose “The Fog of War,” about former Defense Secretary Robert S. McNamara, won the Oscar this year, in “The New York Times.” “I’m not sure it does. In fact I’m pretty sure it doesn’t. Movies are movies.” Morris went on to argue that investigative documentaries have a responsibility to seek clear facts and clear answers. “Journalism is not infallible, but we depend on journalists to do something of a good job in investigating a story, whatever that means,” he added. “Otherwise you’re just using the legal troubles of people as fodder for entertainment.”

Investigating a story – this is where the real problems start for news desks. A breaking story, to be aired in the evening news, leaves precious little time for investigative work, and makes it impossible to uncover something. If the Federal Councilor refuses to make any comment, the correspondent switches on his cruise control system, as it were.

After all, he whiles away many hours, almost every day, in the corridors of the Federal Building, exchanging information with fellow journalists who are cooling their heels as well, talking to civil servants, and knowing full well when cabinet members walk from one meeting room to the next. He will not reveal or uncover a scoop but if the Federal Councilor doesn’t want to say anything he will always be the first to know.

What complicates matters considerably is when journalists move in an environment they do not know and are expected to deliver their report as speedily as possible, or when the event covered provides a wealth of imagery that is, unfortunately, not compelling enough but just top-heavy with content. What if the interviewee is unable to produce sound bites but talks a mile a minute, not even breathing in between his convoluted sentences? A case in point was the coverage of the Thomas Hirschhorn exhibition in the Centre Culturel Suisse in Paris. “Blick,” the largest Swiss tabloid, had furnished the headline and cried blue murder. This item just had to be aired in the prime-time news program. We wouldn’t be surprised if the journalist working on this story had never heard of the artist and only knew Pro Helvetia by name. This is, after all, a standard situation in the news business. Nevertheless, speed is of the essence. A camera team needs to be put together fast to shoot footage, and an interview set up with the artist. Better still, with several well-known politicians. Not being in Paris at that moment, the journalist requires at least one additional camera team. There is no time to deal with the problem that not one of these politicians has even seen the exhibition because what is now necessary is for the images to be transmitted via satellite from Paris. The journalist’s investigative work is completed by perusing the newspaper article. “Blick” – a crucial source of information ...

... and all of a sudden a tabloid enjoys pride of place in a quality newscast. The same arguments contained in the newspaper article are rehashed on television. The only difference is that this time they are read by a trustworthy presenter, and visually beefed up by two or three pictures of the exhibition, the artist’s statement, the length of which is quite

difficult to trim down to fit the straitjacket of sound bites, as well as pithy remarks by politicians who have seen as little of the exhibition as the journalist. That is more or less how television has informed its audience. It has created a reality which quickly becomes immutable. None of the counterarguments shown later on Swiss television and none of the corrections could reverse the judgment. The sole objective is the high entertainment value of the scandal, not information, facts, or investigative journalism.

Thomas Hirschhorn's exhibition was about the repercussions of political changes in the Swiss media, about ideals that should have more to do with reality again, and about the values cherished by Switzerland. The question is not whether Hirschhorn is right or whether his art fulfills objective criteria. Hirschhorn wants to incite others to think, and he does so with impressive honesty and sincerity, as witnessed by all those whom he encounters in his quest for truth. He puts questions to us, society, and its media. But this is not infotainment anymore. This is another view of reality, this is an offer to meet a new reality, rather than to see one's own opinion confirmed. And that is what images can accomplish as well, but not in the news.

Footnotes

¹ The airline Swiss, still in the red, is the product of the Swissair bankruptcy. Following a substantial capital injection amounting to 4 billion Swiss francs by the government, the Confederation became the biggest shareholder of Swiss. After initial negotiations between Swiss and the German national carrier Lufthansa had failed to take off, Lufthansa submitted another takeover bid. All the media in Switzerland reacted immediately and provided extensive coverage even before details of the bid were published. The Swiss/Swissair affair has been hotly debated at national level.

Demain, ce sera du réchauffé

DEMAIN, CE SERA DU RÉCHAUFFÉ

49

des milliers de nouvelles. Qu'est-ce qui pourrait être important pour la majorité des téléspectateurs ? Telle ou telle dépêche d'agence pourrait-elle avoir des conséquences sur le mode de vie ou même, sur la santé de la population ? Bref, la rédaction décide de ce qui pourrait susciter l'intérêt du public, et ce, quelle que soit l'importance du conditionnel dans le choix des informations. En matière d'actualité, la rédaction sait détecter ce qui gêne les téléspectateurs tout comme ce qui est susceptible de satisfaire leur curiosité.

Qu'est-ce que tout ceci a à faire avec la réalité ? Ce que l'on nous donne à voir et à entendre correspond-t-il à la vérité ? Il est généralement impossible de déceler à son expression si le présentateur ment ou non. C'est d'ailleurs précisément la raison pour laquelle il a été sélectionné. A chaque phrase qu'il prononce, son visage doit rester crédible. Mais ne commençons pas par le pire. Quand on nous annonce que le gouvernement suisse ne s'exprimera pas au sujet de Swiss¹ et que c'est même un conseiller fédéral qui fait cette déclaration devant la caméra, il faut bien que ce soit vrai – tout au moins pour la réalité diffusée par les médias. Ce que dit le conseiller fédéral lorsque la caméra est éteinte ne sera jamais retransmis au téléspectateur et ce qu'il pense, lorsque nous le voyons parler – lui qui a une grande habitude des médias – n'est que pure spéculation. La foule d'images que le journal télévisé offre au public commence par les gros titres filmés de la presse écrite. Plus les journaux sont nombreux à traiter d'un même thème, plus les manchettes sont grandes, plus l'événement prend de l'importance et justifie sa diffusion. Ensuite, nous voyons les membres du gouvernement se précipiter d'une salle de réunion à l'autre en empruntant un couloir anonyme. Nous avons ainsi l'impression qu'à Berne, on s'est affairé toute la journée. Le fait que le journaliste ait attendu des heures dans ce couloir et qu'un membre du gouvernement ait peut-être dû repasser par là en souriant, parce que la première fois, la caméra n'était pas encore allumée, relève d'une toute autre histoire dans une toute autre réalité.

Par Rolf Bismarck

Dans le monde entier, c'est un gong, une fanfare ou tout autre son tonitruant qui annonce les actualités. L'écran devient bleu et nous, nous sommes grisés, un peu comme si nous regardions à travers des lunettes de soleil, ou comme si nous étions légèrement ivres. Disons grisés et détendus. A présent, quelque chose d'important va être diffusé : les dernières nouvelles du jour, dans toute leur concision. Nous allons être informés, et ce, à la vitesse de la lumière.

Tout d'abord, un homme ou une femme nous salue personnellement. Lorsque les informations sont uniquement communiquées, c'est en général une blonde qui officie. Lorsque la personne qui nous a salué a également le droit d'exprimer une opinion, la femme est plutôt brune. Si nous avons affaire à un homme, il est à coup sûr nanti de quelques cheveux gris. Il s'agit de faits qui ne doivent laisser aucune place au doute.

C'est une réalité bien particulière qui nous est transmise : elle est adaptée à chacun des pays dans lesquels les nouvelles sont diffusées. La rédaction procède, selon des règles très précises, à une sélection de l'information parmi

Et que se serait-il passé si aucun conseiller fédéral n’avait croisé ce jour-là l’objectif d’une caméra, et qu’aucun d’eux n’avait déclaré qu’il ne voulait pas s’exprimer ? Il serait resté encore deux possibilités : soit l’événement n’aurait tout simplement pas été relaté à la télévision. Les téléspectateurs n’auraient pas appris que le gouvernement avait décidé de ne rien dire. Soit – variante la plus probable – ce silence étant considéré comme important par la rédaction, on aurait eu recours aux images d’archives (des conseillers fédéraux traversant les couloirs à un moment quelconque, ou le Palais fédéral vu de l’extérieur, avec son drapeau suisse flottant au vent). La vérité s’en trouve-t-elle transformée ? Qu’en est-il lorsque sur ces images, les arbres qui bordent le Palais fédéral ont tout à coup des feuilles au milieu du mois de mars et que le soleil brille de mille feux, bien que ce jour-là le temps ait été particulièrement couvert ?

Qu’est-ce qui est vrai, réel, objectif ? A la télévision, la réalité est fonction des images. Elles nous transmettent un sentiment d’objectivité. Nous nous laissons séduire par elles. Nous cédon s au jeu en oubliant que cette séduction ne s’exerce pas seulement dans le cas des longs métrages et des fictions, mais de toutes les images en mouvement sur le petit écran, et donc aussi des reportages filmés. Retouchés un peu comme des vêtements dans l’atelier d’un tailleur, ces derniers sont traités selon toute une dramaturgie et bien souvent montés à la manière d’un vidéoclip. Les informations sont réduites à ce qui marque l’esprit, afin d’ être bien compréhensibles pour les téléspectateurs.

« S’interroger sur la véracité d’un film a-t-il un sens ? » Errol Morris, qui a remporté un Oscar avec son documentaire sur l’ancien ministre de la défense Robert S. McNamara, a posé cette question de principe dans le « New York Times », tout en y répondant immédiatement lui-même : « Je ne suis pas sûr que ce soit le cas. Au contraire, je suis même assez certain que tout cela n’a aucune importance. Les films ne sont que des films. » Selon Morris, les reportages journalistiques ont le devoir de rechercher des faits clairs et d’y apporter des réponses tout aussi claires. « Les journalistes ne sont pas infaillibles, mais nous comptons sur eux pour qu’ils fassent du bon travail de recherche », déclare-t-il ensuite.

« Sinon, les personnes qui font l’objet d’un reportage, sont abusivement livrées en pâture pour divertir le grand public. »

Les recherches, c’est là que commencent les vrais problèmes des rédactions chargées de l’information. Les événements du jour, censés passer aux actualités le soir même, ne donnent guère le temps de procéder à des recherches et, à plus forte raison, de découvrir quelque élément intéressant. En cas de mutisme du conseiller fédéral, le correspondant devra compter sur sa seule expérience. Pour finir, il traînera toute la journée dans les couloirs du Palais fédéral, confrontera ses idées avec celles d’autres journalistes qui attendent eux aussi, discutera avec les fonctionnaires et saura quand le gouvernement se transportera d’une salle à l’autre. Il ne découvrira rien, mais si le conseiller fédéral ne veut rien dire, il l’apprendra toujours.

La tâche s’avère beaucoup plus difficile lorsque le rédacteur travaille dans un contexte qui lui est étranger et qu’il doit néanmoins livrer un compte rendu dans les plus brefs délais. Difficile également lorsque le sujet, voire l’événement, fournit une foule d’images, mais que celles-ci ne sont malheureusement pas frappantes, seulement lourdes de sens. Qu’en est-il lorsque l’interlocuteur interviewé ne parvient pas à exprimer sa position selon les codes médiatiques, mais parle pour ne rien dire ? L’information sur l’exposition Thomas Hirschhorn au Centre Culturel Suisse à Paris a été exemplaire à cet égard. Le « Blick »² l’avait publiée à la une en criant au scandale. Il devait y avoir un reportage aux actualités le soir même. On imagine aisément que le rédacteur responsable de cette mission n’avait encore jamais entendu parler de l’artiste. Dans le monde des « news », c’est une situation courante. Pourtant, il n’y avait pas une minute à perdre car il fallait engager une équipe de tournage et convenir pour le moins d’un rendez-vous avec l’artiste. Par ailleurs, il a été décidé que l’opinion de quelques hommes politiques connus apporterait un plus.

Comme il ne s’en trouvaient pas de disponibles à Paris, il a encore fallu recourir à une autre équipe de tournage. Le fait qu’aucun de ces politiciens n’avait vu l’exposition n’est même pas entré en ligne de compte. Personne n’a eu le temps

de s’occuper de ce détail, car il fallait encore organiser la transmission des images par satellite depuis Paris. Finalement, les recherches sur le contenu de l’affaire ont trouvé leur aboutissement dans la lecture de l’article correspondant. Le « Blick » nous informe...

...et déjà le scoop tombe au milieu des nouvelles du soir, dont le sérieux est incontournable. Les arguments que l’on pouvait déjà lire dans l’article du journal sont repris. Mais ils sont annoncés par une speakerine crédible, illustrés par deux ou trois images de l’exposition, étayés par une déclaration de l’artiste, qui se fait plus ou moins couper en fonction de la longueur limitée du sujet, et renforcés par d’énergiques messages de politiciens qui ont tout aussi peu vu l’exposition que l’auteur du reportage. Voilà à peu près comment la télévision a informé le public. Elle a créé une réalité et d’un coup, celle-ci est devenue immuable. Aucun des arguments contraires, qui seront également diffusés par la suite à la télévision suisse, ni aucune autre rectification ne permettra de réviser ce jugement. Il s’agit ici uniquement d’un divertissement grand public généré par le scandale, et non plus d’information, de faits ou de recherches.

L’exposition de Thomas Hirschhorn traitait de l’expression des décalages politiques dans les médias suisses, des idéaux censés avoir davantage à faire avec la réalité, des valeurs que la Suisse tient en haute estime.

Il n’est pas question de savoir si Hirschhorn a raison ou si son art satisfait à des critères objectifs. Hirschhorn veut inciter les autres à penser et ce, pour tous ceux qui ont appris à le connaître, avec une remarquable sincérité.

Il nous pose des questions, à nous ainsi qu’à la société et ses médias. Mais il ne s’agit plus d’infodivertissement.

Il nous offre un autre point de vue sur le réel, nous propose d’envisager une nouvelle réalité, sans nous laisser nous conforter dans nos propres certitudes. Les images en sont capables elles aussi, mais ne sauraient y parvenir par le biais des actualités.

- 1 La compagnie aérienne Swiss, qui continue d'enregistrer des pertes, est née de Swissair qui avait déposé son bilan. Suite à une puissante injection financière de quatre milliards de francs suisses de l'Etat, la Confédération est devenue le plus grand actionnaire de Swiss. Après l'échec des premières négociations entre Swiss et la compagnie allemande Lufthansa, cette société a de nouveau présenté une offre publique d'achat. Tous les médias suisses ont immédiatement réagi et relaté l'affaire en détail – avant même que l'offre précise ne soit connue... L'affaire Swiss/Swissair a été un véritable événement politique national.
- 2 Le plus grand journal suisse de la presse à sensation.

Und morgen ist es kalter Kaffee

Von **Rolf Bismarck**

Ein Gong, eine Fanfare oder sonst ein gewichtiger Klang kündigt auf der ganzen Welt die Nachrichtensendungen an. Der Bildschirm wird blau, etwa so, als wenn man durch eine blaue Sonnenbrille hindurchschauen würde – oder auch blau wie betrunken. Blau entspannt. Nun wird etwas Wichtiges gesendet: das Aktuellste vom Tag in aller Kürze. Wir werden informiert, und zwar in Lichtgeschwindigkeit.

Als Erstes begrüsst uns ein Mensch ganz persönlich. Wenn die Meldungen nur vorgelesen werden, dann meist von einer blonden Frau. Wenn in der Sendung der uns begrüssende Mensch auch eine Meinung haben darf, ist die Frau gerne auch braunhaarig, dafür sollte der Mann wenigstens ein paar graue Haare haben. Es geht um Tatsachen, die keine Zweifel erlauben.

Es ist eine spezielle Wirklichkeit, die uns da vermittelt wird, angepasst an das jeweilige Land, in dem die Nachrichten ausgestrahlt werden. Die Meldungen sind unter Tausenden von der Redaktion nach sehr genauen Regeln ausge-

sucht worden. Was könnte für einen grossen Teil der Zuschauer wichtig sein? Könnte eine Agenturmeldung Folgen für die Lebenssituation oder gar die Gesundheit der Bevölkerung haben? Kurz gesagt, die Redaktion entscheidet, was für das Publikum von Interesse sein könnte. So wichtig der Konjunktiv in der Auswahl von Informationen auch ist, Nachrichtenredaktionen haben tatsächlich ein gutes Sensorium dafür, was ihre Zuschauer betroffen macht und womit sie die Neugier befriedigen können.

Was hat das mit der Wirklichkeit zu tun? Entspricht das, was wir zu sehen und zu hören bekommen, der Wahrheit?

Der Nasenspitze des Moderators oder Sprechers ist es in der Regel nicht anzusehen, ob er die Wahrheit sagt oder lügt. Genau deswegen wurde er ja ausgesucht. Sein Gesicht sollte bei jedem gesprochenen Satz glaubwürdig wirken.

Doch sollte man noch nicht vom Schlimmsten ausgehen. Wenn es in den Nachrichten heisst, dass sich die Schweizer Regierung nicht zum Thema Swiss¹ äussert, und wenn dies ein Bundesrat selbst in eine Kamera spricht, so wird das schon seine Richtigkeit haben – zumindest für die von den Medien vermittelte Wirklichkeit. Was der Bundesrat sagt, wenn die Kamera nicht läuft, bekommt der Zuschauer ja nie vermittelt, und was er denkt, wenn wir ihn mediengeübt sprechen sehen, ist reine Spekulation. Der Bilderteppich, den die Zuschauer im Beitrag zu sehen bekommen, beginnt mit den abgefilmten Schlagzeilen der Zeitungen. Je mehr Zeitungen zum gleichen Thema schreiben, je grösser die Schlagzeilen, umso wichtiger wird die Geschichte und liefert den Grund, weshalb jetzt gerade dieser Beitrag gesendet wird. Danach hetzen die Regierungsmitglieder über einen anonymen Gang von einem Sitzungszimmer ins nächste. In Bern muss es den ganzen Tag sehr geschäftig zugegangen sein – das jedenfalls ist der Eindruck, der vermittelt wird. Dass der Journalist Stunden auf diesem Gang gewartet hat und ein Regierungsmitglied vielleicht noch ein zweites Mal lächelnd über den Gang laufen musste, weil beim ersten Mal die Kamera noch nicht eingeschaltet war, das ist eine andere Geschichte in einer anderen Realität.

Und was wäre gewesen, wenn an diesem Tag kein Bundesrat an einer Kamera vorbeigelaufen wäre und keiner von ihnen gesagt hätte, dass er sich nicht äussere? Es blieben immer noch zwei Möglichkeiten. Erstens, das Ereignis hätte im Fernsehen einfach nicht stattgefunden. Die Zuschauer hätten nicht erfahren, dass die Regierung nichts sagt. Oder zweitens, die wahrscheinlichere Variante: Weil das Schweigen von der Redaktion als wichtig bewertet wurde, wäre auf Archivbilder zurückgegriffen worden – Bundesräte irgendwann früher durch Gänge gehend, das Bundeshaus von aussen mit der wehenden Schweizer Fahne. Ändert sich damit die Wahrheit? Was ist, wenn auf diesen Bildern die Bäume neben dem Bundeshaus Mitte März plötzlich Blätter tragen und die Sonne strahlt, obwohl es doch ein besonders trüber Tag gewesen ist?

Was ist wahr, wirklich, objektiv? Die Wirklichkeit im Fernsehen ist abhängig von Bildern. Sie vermitteln uns den Eindruck von Objektivität. Von Bildern lassen wir uns verführen. Gerne verführen. Dabei vergessen wir, dass dies nicht nur für Spielfilme und fiktionale Serien gilt, sondern für alle bewegten Bilder in der Flimmerkiste, eben auch für Nachrichtenf়ilme. Diese werden genauso im Schneiderraum bearbeitet, aufbereitet mit einer Dramaturgie und oft genug mit einer Schnittfolge, wie man sie auch für einen Videoclip verwenden würde. Der Nachrichtenbeitrag wird getrimmt auf Prägnanz, damit die Informationen später auch verstanden werden.

«Macht es Sinn, darüber zu sprechen, ob ein Film wahr oder unwahr ist?» Diese Frage hat Errol Morris, der mit seinem Dokumentarfilm über den ehemaligen Verteidigungsminister Robert S. McNamara den Oscar gewonnen hat, in der «New York Times» rhetorisch gestellt und gleich selbst beantwortet: «Ich bin nicht sicher, ob dies so ist. Im Gegenteil, ich bin ziemlich sicher, dass es keine Rolle spielt. Filme sind Filme.» Journalistische Filme hätten die Aufgabe, nach klaren Fakten zu suchen und klare Antworten zu geben. «Journalisten sind nicht unfehlbar, aber wir sind abhängig davon, dass sie gute Arbeit bei der Recherche leisten», meint Morris weiter. «Sonst werden die Menschen, über die berichtet wird, als Unterhaltungsfutter missbraucht.»

Recherche – an diesem Punkt fangen die echten Probleme der Nachrichtenredaktionen an. Was aktuell geschieht und bereits abends auf Sendung zu sehen sein soll, lässt keine Zeit für Recherche; und erst recht kann damit nichts aufgedeckt werden. Wenn der Bundesrat nichts sagen will, rettet sich der Korrespondent mit seiner Erfahrung. Schliesslich lümmelt er fast jeden Tag in den Gängen des Bundeshauses herum, tauscht sich aus mit anderen Journalisten, die ebenfalls warten, redet mit den Beamten und weiss, wann die Regierung von einem Zimmer ins andere wechselt. Aufdecken wird er nichts, aber wenn der Bundesrat nichts sagen will, wird er es immer erfahren.

Ungleich schwieriger wird es, wenn der Redakteur sich in einem Umfeld bewegt, das er nicht kennt, und dennoch möglichst schnell einen Bericht abliefern soll, wenn das Thema oder das Ereignis zwar jede Menge Bilder hergibt, diese aber leider nicht prägnant, sondern bloss inhaltsschwer sind. Was ist, wenn der Interviewpartner keine mediengerechte Stellungnahme abgeben kann, sondern wie ein Wasserfall daherredet? Geradezu exemplarisch dafür war die Berichterstattung über die Thomas-Hirschhorn-Ausstellung im Centre Culturel Suisse in Paris. Der «Blick»² hatte die Schlagzeile geliefert und laut Skandal geschrien. Bis zum Abend musste ein Bericht in die «Tagesschau». Man kann sich gut vorstellen, dass der Redakteur, der den entsprechenden Auftrag fasste, noch nie vom Künstler gehört hatte und auch die Pro Helvetia bloss dem Namen nach kannte. Das ist im News-Business der Normalfall. Nichtsdestotrotz ist Tempo angesagt, denn es muss ein Kamerateam für die Bilder organisiert und wenigstens mit dem Künstler ein Gesprächstermin vereinbart werden. Noch besser sind ein paar zusätzliche Stimmen von bekannten Politikern. Da sich diese nicht in Paris befinden, braucht es mindestens noch ein weiteres Kamerateam. Um sich mit dem Problem zu beschäftigen, dass kein Einziger dieser Politiker die Ausstellung gesehen hat, bleibt keine Zeit. Denn es muss auch noch die Satellitenüberspielung der Bilder aus Paris organisiert werden. Die inhaltliche Recherche findet mit dem Lesen des entsprechenden Artikels ihren Abschluss. Der «Blick» informiert ...

... und schon ist der Boulevard abends in den seriösen Nachrichten gelandet. Dieselben Argumente, die schon im Zeitungsartikel zu lesen waren, werden wiederholt. Nur diesmal von der glaubwürdigen Sprecherin vorgelesen, unterstrichen mit zwei, drei Bildern aus der Ausstellung, einem Statement des Künstlers, das sich mehr schlecht als recht auf die notwendige Länge zusammenschneiden lässt, und kernigen Aussagen von Politikern, die die Ausstellung genauso wenig gesehen haben wie der Autor des Beitrags. So ungefähr hat das Fernsehen informiert. Es hat eine Realität geschaffen und diese wird mit einem Mal unverrückbar. Keines der Gegenargumente, die später auch im Schweizer Fernsehen gesendet werden, keine der Berichtigungen kann das Urteil revidieren. Es geht nur noch um den hohen Unterhaltungswert des Skandals und nicht um Information, Fakten und Recherche.

Die Ausstellung von Thomas Hirschhorn handelte vom Niederschlag der politischen Verschiebungen in den Schweizer Medien, von Idealen, die wieder mehr mit der Wirklichkeit zu tun haben sollten, von Werten, die die Schweiz hochhält. Es geht nicht darum, ob Hirschhorn Recht hat oder ob seine Kunst objektiven Massstäben genügt. Hirschhorn will andere zum Denken anregen, und dies, für alle, die ihn kennen lernen, mit einer imponierenden Wahrhaftigkeit. Er stellt Fragen an uns, die Gesellschaft und ihre Medien. Doch das ist dann nicht mehr Infotainment. Das ist eine andere Sicht auf die Wirklichkeit, ein Angebot, eine neue Realität kennen zu lernen und sich nicht nur in der eigenen Meinung bestätigen zu lassen. Das können Bilder auch leisten, nur nicht in den Nachrichten.

Fussnoten

1 Die laufend weiter Defizit schreibende Fluggesellschaft Swiss war aus der konkursiten Swissair hervorgegangen. Nach einer kräftigen Finanzspritze von vier Milliarden Schweizer Franken durch den Staat wurde die Eidgenossenschaft grösste Aktionärin von Swiss. Nachdem erste Verhandlungen zwischen Swiss und der deutschen Fluggesellschaft Lufthansa gescheitert waren, legte Lufthansa erneut ein Übernahmeangebot vor. Alle Medien in der Schweiz reagierten unmittelbar und berichteten sehr ausführlich – noch bevor das genaue Angebot bekannt war. Swiss / Swissair war ein nationales Politikum.

2 Grösste Schweizer Boulevardzeitung.

“Reprocessing Reality” examines the handling of reality through the images that we make of it.

It opens with a prologue thematizing the museum as a location with specific conditions of reception (P. Gasser). This is followed by three thematically associated groups of works. The first addresses the world of the mass media, and is concerned with strategies that can be applied to generate counterrealities and undermine the spectacle (G. Nussbaum, A. Sala, C. Büchel, C. Draeger, W. Doherty). In the second group, reality and fiction mingle disturbingly to various different degrees (E. Hattan, O. Fast, T. Simon, The Atlas Group, I. Wildi, P.-Y. Borgeaud). The third group deals with picture archives, which draw their power from a contemplative beauty, no less fascinating than it is dubious (R. Frank, Y. Gianikian & A. Ricci Lucchi, R. Markowitsch, M. Hoolboom).

« Reprocessing Reality » examine les rapports avec la réalité via les images que nous nous en faisons. A un prologue dont le sujet est le musée en tant que lieu particulier et aux conditions de réception spécifiques (P. Gasser), se succèdent trois cercles thématiques associatifs : la première partie tourne autour du monde des « mass media », des stratégies visant à élaborer des contreréalités et à infiltrer le domaine du spectaculaire (G. Nussbaum, A. Sala, C. Büchel, C. Draeger, W. Doherty). La deuxième partie traite de l’irritation causée par le dosage de réalité et de fiction (E. Hattan, O. Fast, T. Simon, The Atlas Group, I. Wildi, P.-Y. Borgeaud). Enfin, la troisième partie est constituée d’images dont le caractère lancinant provient d’une beauté contemplative, aussi fascinante qu’équivoque (R. Frank, R. Markowitsch, M. Hoolboom, Y. Gianikian & A. Ricci Lucchi).

«Reprocessing Reality» beleuchtet den Umgang mit der Realität anhand von Bildern, die wir uns von ihr machen. Auf einen Prolog, der das Museum als Ort mit spezifischen Rezeptionsbedingungen thematisiert (P. Gasser), folgen drei assoziative Themenkreise: Der erste Teil dreht sich um die massenmediale Welt, um Strategien, die darauf angelegt sind, Gegenrealitäten aufzubauen und das Spektakuläre zu unterwandern (G. Nussbaum, A. Sala, C. Büchel, C. Draeger, W. Doherty). Der zweite Teil handelt von irritierenden Mischverhältnissen zwischen Wirklichkeit und Fiktion (E. Hattan, O. Fast, T. Simon, The Atlas Group, I. Wildi, P.-Y. Borgeaud). Im dritten Teil geht es um Bildarchive, die ihre Eindringlichkeit aus einer kontemplativen Schönheit beziehen, die ebenso faszinierend wie fragwürdig ist (R. Frank, Y. Gianikian & A. Ricci Lucchi, R. Markowitsch, M. Hoolboom).

Philipp Gasser

Guido Nussbaum

Christoph Draeger

Anri Sala

Christoph Büchel

Willie Doherty

Eric Hattan

Pierre-Yves Borgeaud

Ingrid Wildi

The Atlas Group / Walid Raad

Taryn Simon

Omer Fast

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

Robert Frank

Rémy Markowitsch

Mike Hoolboom

ENGLISH A light source, a pedestal, a shadow on the wall. Philipp Gasser’s installation “I’m an Exhibition” appears at first to be quite uncomplicated. However, the light source is not a spotlight, but a video projector. This produces fictive pictorial schemes which combine with the real shadow to create a small animation. In the interaction with its fictive shadow the pedestal seems to grow, to replicate or to become soft, like melting ice. An apparently graphic pattern mutates into a skyscraper, splits into twin towers, only to shrink again to its real size. People come and go, clouds gather, lightning flashes. “I’m an Exhibition” alternates between supercharged content and formalistic evacuation.

Gasser’s installation stands in the tradition of the so-called “expanded cinema” of the 1970s. The pioneers of that period wanted to break out of filmic illusion into a real-time reference, and brought film away from the flat cinema screen into the three-dimensional space of the museum.

Gasser also plays with this entanglement of work, spectator and space. When our own shadows merge with the animated shadows of the projection we have become an integrated part of the artwork, whose meaning arises not through a relationship to an object presented to us, but which unfolds in the here and now as an interplay with our own associations and memories. That Gasser’s play is around a pedestal and thus an embodiment of a surpassed tradition βnot without irony. “I’m an Exhibition” is permeated with the nonchalance of the next generation who now take for granted the achievements of their elders.

c.s.

FRANÇAIS Une source de lumière, un socle, une ombre sur le mur. Au premier abord, l’installation de Philipp Gasser, « I’m an Exhibition », paraît relativement simple. Seulement, la source de lumière n’est pas un projecteur conventionnel, mais un projecteur vidéo. Celui-ci produit des schémas d’images fictifs qui se mélangent à l’ombre réelle pour devenir une petite animation. Dans l’interaction avec son ombre fictive, le socle cubique paraît grandir, se multiplier ou devenir mou comme de la glace qui fond. Un motif à effet graphique se transforme en gratte-ciel, se multiplie en une tour jumelle pour ensuite reprendre sa taille réelle. Les hommes vont et viennent, des nuages apparaissent, des éclairs jaillissent. « I’m an Exhibition » oscille entre une surcharge du contenu et une évacuation de la forme.

L’installation de Gasser se situe dans la tradition de ce que l’on appelle l’ « expanded cinema », le cinéma élargi des années 70. Les pionniers de l’époque voulaient rompre avec l’illusion cinémato-

graphique au profit d’un rapport au temps réel; ils ont sorti le film de l’écran plat du cinéma pour l’amener dans l’espace tridimensionnel du musée. Le lien ainsi crée entre l’œuvre, le spectateur et l’espace vaut également pour Gasser. Lorsque notre propre ombre se fond finalement dans l’ombre animée de la projection, nous devenons une partie de l’œuvre d’art. Celle-ci ne tire pas son sens de la référence à l’objet représenté, mais se développe ici et maintenant comme un dialogue avec nos propres associations et souvenirs. Le fait que le jeu de Gasser tourne autour d’un socle, et donc autour de l’incarnation d’une tradition transmise, n’est pas sans ironie. « I’m an Exhibition » est traversée par la nonchalance d’une descendance pour qui les acquis des générations précédentes sont devenus une évidence.

c.s.

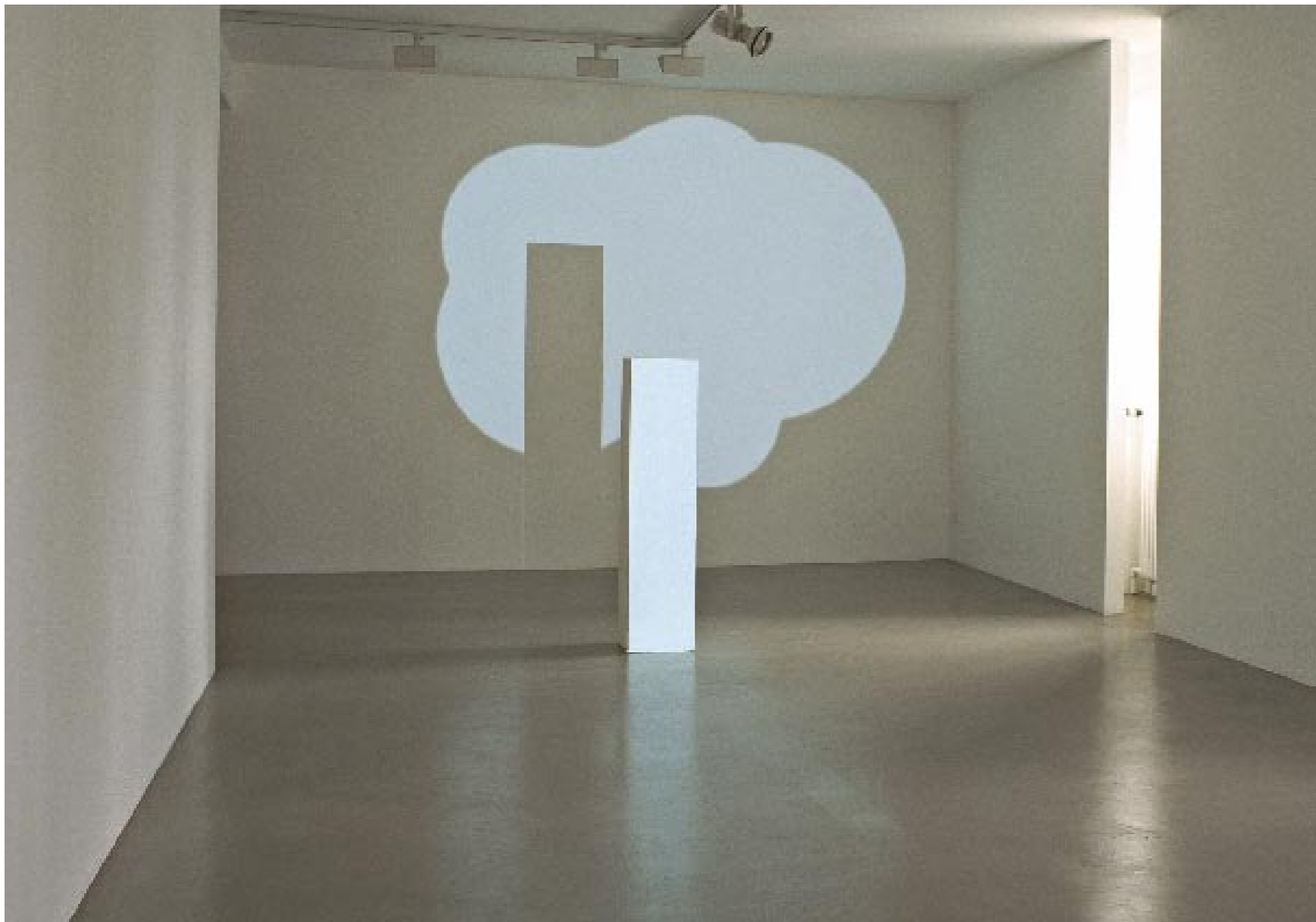
DEUTSCH Eine Lichtquelle, ein Sockel, ein Schatten auf der Wand: Philipp Gassers Installation «I’m an Exhibition» ist auf den ersten Blick eine recht simple Angelegenheit. Nur, dass die Lichtquelle kein gewöhnlicher Scheinwerfer ist, sondern ein Videoprojektor. Dieser produziert fiktive Bildschemen, die sich mit dem realen Schatten zu einer kleinen Animation verbinden. In der Interaktion mit seinem fiktiven Schatten beginnt der kubische Sockel scheinbar zu wachsen, er vervielfacht sich oder wird weich wie schmelzendes Eis. Ein grafisch anmutendes Muster verwandelt sich in ein Hochhaus, verdoppelt sich zum Zwillingsturm, um alsbald wieder auf Realgrösse zu schrumpfen. Menschen kommen und gehen, Wolken ziehen auf, Blitze zucken. «I’m an Exhibition» ist ein Wechselbad zwischen inhaltlicher Aufladung und formalistischer Entleerung.

Gassers Installation steht in der Tradition des sogenannten Expanded Cinema, des erweiterten Kinos der siebziger Jahre. Die Pioniere jener Zeit

wollten die filmische Illusion zugunsten eines realzeitlichen Bezuges aufbrechen und holten den Film von der flachen Leinwand des Kinos in den dreidimensionalen Museumsraum. Dieselbe Verschränkung zwischen Werk, Betrachter und Raum spielt auch bei Gasser. Spätestens dann nämlich, wenn unser eigener Schatten mit dem animierten Schatten der Projektion verschmilzt, sind wir Teil eines Kunstwerkes geworden, das seinen Sinn nicht aus der Referenz auf einen dargestellten Gegenstand bezieht, sondern sich im Hier und Jetzt als Wechselspiel mit unseren eigenen Assoziationen und Erinnerungen entfaltet. Dass Gassers Spiel um einen Sockel und damit um den Inbegriff überkommener Tradition kreist, ist nicht ohne Ironie. «I’m an Exhibition» ist durchdrungen von der Nonchalance eines Nachgeborenen, für den die Errungenschaften der Vorgängergeneration zur Selbstverständlichkeit geworden sind.

c.s.





ENGLISH Guido Nussbaum approaches the complexity of reality with a disarming innocence. By taking things at their word he is able to detect truths of unsuspected intensity. He is one of those artists who cannot be assigned to one medium: he photographs, paints, sculpts and makes videos. He is a conceptual artist, but his creations are too playful, too full of surprises, too ironic and too seductive to be reducible to a single thought or interpretation.

Nussbaum has devoted a whole series of works to the television. His preoccupation with this medium – which impacts on our reality like no other – is accompanied by a childlike creative enthusiasm. And with the “monitors” of 1990, made simply from fired clay, one is almost tempted to believe he only constructed them because he couldn’t afford a real television. The honorable renunciation of the tele-view as a gesture of further-sightedness? Nussbaum continually finds fresh means to bring home to us the brittleness of our own world picture. The television is also seen from the perspective of restriction in the close-circuit installation “Heim-Welt.” Cameras are grouped around a globe like sensation-hungry

reporters. The images that they capture of the model planet are simultaneously screened on five monitors, themselves assembled into a spherical body. With “Heim-Welt,” Nussbaum has raised a memorial to the illusory world of media pictures.

When Nussbaum exhibited works like “Terra Cotta,” “Karl Marx” (both monitors made from fired clay) or “Heim-Welt,” they were understood as a plea for more authenticity. We no longer need to be told about the short-comings of the media. We know it, but don’t dispense with them. Something of this ambivalence also resonates in Guido Nussbaum’s work, in the delight in bold styles, simplification, icons. So that his utterly inexhaustible pleasure in questions and scrutiny recognizes no final answers.

c.s.

FRANÇAIS Guido Nussbaum aborde la complexité de la réalité avec une naïveté déconcertante. Il considère les choses littéralement et dépiste ainsi une vérité d’une profondeur a priori insoupçonnée. C’est l’un de ces artistes que l’on ne peut réduire à un seul moyen d’expression; il photographie, peint, crée des sculptures et tourne des vidéos. C’est un artiste conceptuel, mais ses créations sont trop ludiques, trop surprenantes, trop ironiques et trop séduisantes pour être réduites à une seule pensée.

Nussbaum a consacré toute une série de travaux à la télévision. L’intérêt porté à ce média – qui forge notre réalité comme aucun autre – est guidé par une envie de création enfantine. Plus encore : ses « écrans », en simple terre cuite créés autour de 1990, peuvent même nous faire penser qu’il les a modelés parce qu’il ne pouvait s’offrir de vrai téléviseur. Un renoncement honorable à la télévision comme signe d’une vision plus large ? Nussbaum parvient sans cesse à nous confronter à la précarité de notre propre image du monde. Dans l’installation en circuit fermé baptisée « Heim-Welt », la télévision est également soumise à la perspective de l’étroitesse. Tels des reporters avides de sensations, des caméras se

sont regroupées autour d’un globe. L’image ainsi prise de ce monde miniature est retransmise simultanément sur cinq écrans, assemblés en un corps arrondi. Avec « Heim-Welt », Nussbaum érige un monument à la gloire du monde des apparences véhiculé par les médias.

Lorsque Nussbaum a présenté au public des œuvres comme « Terra Cotta », « Karl Marx » (toutes deux constituées d’ « écrans » en terre cuite) ou « Heim-Welt », elles furent saluées comme des plaidoyers pour davantage d’authenticité. Plus personne n’a besoin de nous dire aujourd’hui que les médias sont incomplets. Nous le savons. Mais malgré cela, nous n’y renonçons pas. Il y a quelque chose de cette ambivalence dans le travail de Guido Nussbaum, dans le plaisir de créer une œuvre représentative, simplifiée, proche de l’icône. Dans ce domaine, son envie inépuisable de questionner et de remettre en question ne connaît pas de limites.

c.s.

DEUTSCH Guido Nussbaum nähert sich der Komplexität der Wirklichkeit mit entwaffnender Naivität. Er nimmt die Dinge wörtlich und kommt so einer Wahrheit von zunächst ungeahnter Tiefe auf die Spur. Er ist einer jener Künstler, die man nicht auf ein einzelnes Medium festlegen kann. Er fotografiert, malt, schafft Skulpturen und dreht Videos. Er ist ein Konzeptkünstler, und doch sind seine Schöpfungen zu spielerisch, zu überraschend, zu ironisch und zu verführerisch, als dass man sie auf einen einzelnen Gedanken reduzieren könnte.

Eine ganze Reihe von Arbeiten hat Nussbaum dem Fernsehen gewidmet. Sein Zugang zu dem Medium, das unsere Wirklichkeit wie kein zweites prägt, ist von einer kindlichen Schöpfungslust geleitet. Mehr noch: Die aus einfachem, gebranntem Ton hergestellten «Monitore», die er um 1990 schuf, führen einen möglicherweise sogar in Versuchung, zu glauben, er hätte nur deshalb Hand angelegt, weil er sich keinen richtigen Fernseher habe leisten können. Der ehrenhafte Verzicht auf die Fernsicht als Geste der Weitsicht? Nussbaum schafft es immer wieder neu, uns die Brüchigkeit des eigenen Weltbildes vor Augen zu führen. Unter die Perspektive der Enge gerät das Fernsehen

auch in der Close-Circuit-Installation «Heim-Welt». Wie sensationslüsterne Reporter gruppieren sich Kameras um einen Globus. Das Bild, das sie von der modellhaften Weltkugel aufnehmen, wird zeitgleich auf fünf Monitoren wiedergegeben, die zu einem gerundeten Körper zusammengebaut sind: Mit «Heim-Welt» setzt Nussbaum der Scheinwelt des Medienbildes ein Denkmal.

Als Nussbaum mit Werken wie «Terra Cotta», «Karl Marx» (beides «Monitore» aus gebranntem Ton) oder «Heim-Welt» an die Öffentlichkeit trat, wurden sie als Plädoyer für mehr Authentizität begrüsst. Dass die Medien unzulänglich sind, braucht uns heute niemand mehr zu erzählen. Wir wissen es, und doch üben wir keinerlei Verzicht. Etwas von dieser Ambivalenz schwingt auch bei Guido Nussbaum mit: die Lust am Plakativen, an der Vereinfachung, an der Ikone. Dabei kennt seine schier unerschöpfliche Lust am Fragen und Hinterfragen kein letztes Wort.

c.s.





Christoph Draeger

ENGLISH For his photographic series “Voyages Apocalyptiques,” Christoph Draeger only once witnessed the event himself – on 11 September 2001 from the window of his studio in Brooklyn he watched the Twin Towers collapse, and his camera recorded the disaster. But without being at a safe distance, the catastrophe was no longer simply to be consumed. No longer a journey to the site of past horror. The act of terror had come to him. And although Draeger was able in this moment to maintain some distance, this one picture still adheres formally to the sensational journalism he is usually at such pains to undermine.

The Swiss artist deals with catastrophes, terrorist acts and airplane crashes. Years after the events, he visits and photographs locations such as Three Miles Island, Lockerbie or Kobe. Places from which the traces of devastation have disappeared. The railway station in Bologna is once again a totally normal railway station with tracks, trains and covered platforms. And Hiroshima simply a Japanese city, cloaked in the tender red of the evening sky.

The photographic sequence “Voyages Apocalyptiques” (since 1994) is Draeger’s quietest

work, and at the same time also his most enigmatic. Elsewhere he displays an almost childish delight in big bang effects, fireballs glowing in reds and yellows. On first encountering these images, it is not always clear whether they have been excavated from a media archive, lifted from an action movie or playfully created by the artist himself. The borders between fiction and reality are rendered indistinct, to resemble precisely the live spectacle transmitted through our screens by media pictures: news images and Hollywood scenes of terrifying beauty equalized and enjoyed from the comfort of an armchair. After a journey through Christoph Draeger’s world of images, reality is not quite so quickly forgotten.

R.B.

FRANÇAIS Dans sa série de photos « Voyages Apocalyptiques », il n’est arrivé qu’une seule fois à Christoph Draeger de pointer son objectif sur l’événement lui-même. Le 11 septembre 2001, depuis la fenêtre de son atelier de Brooklyn où il a une vue directe sur les Twin Towers de Manhattan, Draeger photographie la catastrophe. En l’absence de toute distance de sécurité, la catastrophe ne pouvait plus être simplement consommée. Ce n’était plus un voyage vers un endroit dans lequel des horreurs avaient eu lieu. L’acte terroriste était venu à lui. Mais même à ce moment, Draeger a néanmoins réussi à conserver une certaine distance. Malgré cela, cette photo reste, de par sa forme, proche du journalisme à sensation que Draeger parvient habituellement à détourner.

Cet artiste suisse s’intéresse aux catastrophes, aux actes terroristes et aux accidents aériens. Il se rend sur les lieux d’accident comme Three Miles Island, Lockerbie ou Kobe et les photographie plusieurs années après les événements. Ce ne sont plus que des endroits sans traces de dévastation. La gare de Bologne, par exemple, est à nouveau une gare tout à fait normale avec des voies, des trains et des quais couverts. Et Hiroshima est

tout simplement une ville japonaise, baignée de la lumière rouge tendre d’un ciel crépusculaire.

La série de photos « Voyages Apocalyptiques » (dès 1994) est le travail le plus paisible de Draeger, mais également le plus profond. Habituellement, il s’amuse comme un enfant avec des effets d’explosion ou des boules de feu incandescentes rouges et jaunes. Au premier coup d’œil, on ne voit pas toujours s’il tire ses images d’archives médiatiques, d’un film d’action ou s’il les met lui-même en scène. Les frontières entre la fiction et la réalité s’estompent et rencontrent précisément le spectacle mis en scène par les images des médias diffusées en direct sur l’écran. Les nouvelles télévisées et les mises en scène hollywoodiennes sont placées côte à côte, terriblement belles et appréciées depuis un fauteuil confortable. Celui qui traverse les mondes imagés de Christoph Draeger ne peut oublier si vite la réalité.

R.B.

DEUTSCH Ein einziges Mal hat Christoph Draeger in seiner Fotoreihe «Voyages Apocalyptiques» den Fokus auf das Ereignis selbst gehalten: Am 11. September 2001 konnte er aus seinem Brooklyner Atelierfenster direkt auf die einstürzenden Twin Towers in Manhattan blicken – und natürlich drückte er ab. Ohne die sichere Distanz war die Katastrophe aber nicht mehr einfach konsumierbar. Es war keine Reise mehr an einen Ort vergangenen Schreckens. Der Terrorakt war zu ihm gekommen. Draeger schaffte es auch in diesem Moment noch, Distanz zu behalten. Und doch bleibt dieses eine Bild in seiner Form im Sensationsjournalismus hängen, den er sonst stets zu unterwandern versteht.

Der Schweizer beschäftigt sich mit Katastrophen, Terrorakten und Flugzeugabstürzen. Unglücksorte wie Three Miles Island, Lockerbie oder Kobe bereist und fotografiert er Jahre nach dem Ereignis. Dann sind es nur noch die Orte, ohne die verheerenden Spuren. Der Bahnhof von Bologna ist wieder ein ganz normaler Bahnhof mit Gleisen, Zügen und überdachten Perrons. Und Hiroshima ist einfach eine japanische Stadt, in das zarte Rot des Abendhimmels gehüllt.

Die Fotoreihe «Voyages Apocalyptiques» (seit 1994) ist Draegers stillste Arbeit, gleichzeitig aber auch die hintergründigste. Ansonsten hat er fast kindlichen Spass am grossen Knalleffekt, an den rot und gelb aufglühenden Feuerbällen. Ob aus einem Medienarchiv ausgegraben, aus einem Actionfilm abgekupfert oder lustvoll selbst inszeniert, ist auf den ersten Blick oft nicht auszumachen. Die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit verwischen sich und treffen genau das inszenierte Spektakel der live über den Bildschirm gebrachten Medienbilder: Nachrichten gleichwertig neben der Hollywood-Inszenierung, furchtbar schön und zur Entspannung genossen vom bequemen Sessel aus. Wer durch Christoph Draegers Bildwelten wandert, der kann die Wirklichkeit nicht so schnell vergessen.

R.B.



PEGGY'S COVE, NOVA SCOTIA, CANADA, SEP 2 1999



THREE MILE ISLAND, HARRISBURG, PENNSYLVANIA, USA, AUG 30 1994



BIJLMERMEER - AMSTERDAM, NEDERLANDS, FEB 9 1995



GALTÜR, AUSTRIA, JULY 7 1999



USTER, SWITZERLAND, OCT 4 2000



BOLOGNA, ITALY, DEC 27 1999

ENGLISH A young man sits in front of a microphone. Eyes lowered, deep in concentration, he imitates the sound of a tomahawk rocket. One hears it approach, strike, and detonate with a dull boom. The Albanian artist Anri Sala recorded the imitation performance on video in a Belgrade recording studio. The soundtrack can only be heard by putting on headphones. The situation is intimate, the confrontation immediate. The memories of a young man who heard these rockets night after night penetrate into one's own head, insinuate into one's own memory. No blood, no carnage, no terrorized faces. This production, so effective in its rejection of the spectacle of the picture, is one of the most impressive works of art addressing the theme of war.

c.s.

FRANÇAIS Un jeune homme est assis devant un micro. Le regard baissé et très concentré, il imite le bruit d'un missile Tomahawk. On l'entend s'approcher, heurter et produire une détonation sourde. L'artiste albanais Anri Sala a enregistré cette performance d'imitation dans un studio de Belgrade. Pour entendre la bande sonore, il faut se munir d'écouteurs. La situation est intime et la confrontation immédiate. Les souvenirs du jeune homme, qui a entendu ces missiles durant de nombreuses nuits, pénètrent dans nos propres pensées et se fixent dans notre mémoire. Pas de sang, pas de massacres, pas de visages déformés par la peur. Ce travail, qui refuse vigoureusement le spectacle des images, fait partie des œuvres les plus impressionnantes produites ces dernières années sur le thème de la guerre.

c.s.

DEUTSCH Ein junger Mann sitzt vor einem Mikrofon. Mit gesenktem Blick und hoch konzentriert, imitiert er das Geräusch einer Tomahawk-Rakete. Man hört, wie sie sich nähert, einschlägt und mit dumpfem Gedröhne detoniert. Der albanische Künstler Anri Sala hat die Imitationsperformance in einem Belgrader Tonstudio auf Video aufgezeichnet. Wer die Tonspur hören will, muss sich einen Kopfhörer aufsetzen. Die Situation ist intim und die Konfrontation hautnah: Die Erinnerungen des jungen Mannes, der die Raketen während vieler Nächte gehört hat, dringen in das eigene Denken ein und setzen sich im Gedächtnis fest. Kein Blut, kein Gemetzel, keine schreckensverzerrten Gesichter. Diese Arbeit, die sich dem Spektakel der Bilder so wirkungsvoll verweigert, gehört zum Eindrücklichsten, was die Kunst in der letzten Zeit zum Thema Krieg hervorgebracht hat.

c.s.



ENGLISH In art spaces, social reality all too often congeals into the lifelessness of aesthetic representation. Christoph Büchel will not put up with this. He uncompromisingly explodes the tranquillity of the “White Cube.” He attacks the institutions and confronts exhibition visitors with material that is not normally considered to be worthy of treatment by artists. This is certainly true of his video work “AC-130 Gunship Targeting Video (Afghanistan 12/6/2002).” The action on the monitor looks, to begin with, like a computer game. One hears the radio communication between a pilot and his control center, sees people running for their lives and there is shooting. But the target, the poor quality of the picture and sound – suspicion abruptly turns to certainty: this is no game.

“AC-130 Gunship Targeting” is based on a video circulating a while ago on the internet. It shows the attack by an American bomber of a village somewhere in Afghanistan. The authentic recording provoked fierce discussions. Were the “white spots,” easily identifiable as people, innocent civilians or “evil terrorists”? And even if the latter, may one eradicate them like vermin? May one shoot at people

who are running for their lives? That Büchel brings this video without alteration into the museum may seem somewhat simplistic. And yet, precisely because it is removed from its original context of politicized chatrooms, and because the artist deliberately eschews any explanations, what is shown makes an incomparably greater impact. To begin with we don’t really trust our eyes, we think we haven’t seen it right, haven’t heard it right. But at the moment when the true and unmistakably lethal nature of the filmed action is acknowledged, we experience dismay, and perhaps also shame. Shame at our slow-wittedness, at our original inability to recognize the images for what they are: inescapable evidence of what people are capable of doing to one another.

c.s.

FRANÇAIS Dans le musée, la réalité sociale se fige trop souvent dans l’inertie de la représentation esthétique. Christoph Büchel ne l’accepte pas. Sans compromis, il brise la tranquillité du « White Cube ». Il attaque les institutions et confronte le visiteur de l’exposition avec des faits qui ne sont, de manière générale, que peu dignes de l’art. Cela s’applique aussi à sa vidéo « AC-130 Gunship Targeting Video (Afghanistan 12/6/2002) ». Au premier coup d’œil, on peut penser que ce qui se passe à l’écran est un jeu d’ordinateur. On entend une radiocommunication entre un pilote et la base, on voit des gens qui courent pour sauver leur peau et il y a des coups de feu. La cible, la mauvaise qualité de l’image et du son, puis, abruptement, le soupçon devient une certitude : ce n’est pas un jeu.

« AC-130 Gunship Targeting Video » est tiré d’une vidéo qui était disponible il y a quelque temps sur Internet. Elle montre l’attaque d’un bombardier américain sur un hameau quelque part en Afghanistan. Cet enregistrement a provoqué de vives discussions. Est-ce que les « taches blanches », dans lesquelles on reconnaît aisément des êtres humains, sont des civils innocents ou de « méchants

terroristes » ? Et même si c’était le cas, peut-on les exterminer comme de la vermine ? A-t-on le droit de tirer sur des êtres humains qui courent pour sauver leur peau ? Le fait que Büchel amène cette vidéo dans le musée sans la modifier peut sembler simpliste. Mais justement, du fait qu’elle soit sortie du contexte originel des chatrooms politisées et que l’artiste renonce consciemment à toutes explications, ce qui est montré n’en est que plus poignant. Tout d’abord, nous n’osons pas en croire nos yeux, nous pensons avoir mal vu et mal entendu. Mais, au moment où nous reconnaissons la vraie et immanquablement mortelle nature de l’action filmée, nous nous sentons concernés et peut-être également honteux. Honteux de notre propre lenteur à comprendre, de notre incapacité, au début, à reconnaître les images pour ce qu’elles sont : une preuve irréfutable de ce que les humains sont capables de faire subir à d’autres êtres humains.

c.s.

DEUTSCH Im Kunstraum erstarrt gesellschaftliche Wirklichkeit nur allzu oft in der Leblosigkeit ästhetischer Repräsentation. Christoph Büchel nimmt dies nicht hin. Kompromisslos bricht er die Beschaulichkeit des «White Cube» auf. Er attackiert die Institutionen und konfrontiert die Ausstellungsbesucher mit Tatsachen, die nach herkömmlicher Auffassung kaum kunstwürdig sind. Dies trifft auch auf seine Videoarbeit «AC-130 Gunship Targeting Video (Afghanistan 12/6/2002)» zu. Auf den ersten Blick hält man das Geschehen auf dem Monitor für ein Computerspiel. Man hört den Funkverkehr zwischen einem Piloten und der Zentrale, man sieht Menschen um ihr Leben rennen, man hört Bomben detonieren. Das Zielkreuz und die schlechte Qualität von Bild und Ton kommen einem indes suspekt vor. Abrupt wird der Verdacht zur Gewissheit: Das ist kein Spiel.

«AC-130 Gunship Targeting» basiert auf einem Video, das vor einiger Zeit im Internet kursierte. Es zeigt den Angriff eines amerikanischen Bombers auf einen Weiler irgendwo in Afghanistan. Die authentische Aufzeichnung löste heftige Diskussionen aus. Handelt es sich bei den «weissen

Flecken», die unschwer als Menschen zu erkennen sind, um unschuldige Zivilisten oder um «böse Terroristen»? Und selbst wenn letzteres zuträfe, darf man sie wie Ungeziefer ausmerzen? Darf man auf Menschen schießen, die um ihr Leben rennen? Dass Büchel dieses Video unverändert ins Museum bringt, mag einem vielleicht etwas gar simpel vorkommen. Und doch: Gerade weil es aus dem ursprünglichen Kontext politisierter Chatrooms herausgelöst ist und der Künstler sehr bewusst auf Erläuterungen verzichtet, fährt das Gezeigte ungleich heftiger ein. Zuerst mögen wir unseren Augen gar nicht so recht trauen, wir meinen falsch gesehen, falsch gehört zu haben: In dem Moment, wo wir die wahre und unmissverständlich tödliche Natur der gefilmten Aktion erkennen, tritt Betroffenheit und vielleicht auch Scham ein. Scham über die eigene Begriffsstutzigkeit, über das anfängliche Unvermögen, das Bildmaterial als das zu erkennen, was es ist: ein unverrückbarer Beleg dafür, was Menschen einander anzutun fähig sind.

c.s.





ENGLISH Derry, where Willie Doherty still lives and works, was one of the hotspots in the Northern Ireland conflict, with one date in particular associated with an exceptionally traumatic outcome: 30 January 1972, when British soldiers fired on demonstrators, killing 14 unarmed civilians and injuring 12 others. This day, which has gone down in history as “Bloody Sunday,” left its mark on Doherty: “My original motivation to become an artist arose from the pressing need to counter the official reports and coverage with my own images.”

Over 10 years ago, Doherty engaged directly with the events of that Sunday in a slide installation of documentary stills accompanied by a voice-off. Comments from eye-witnesses as well as statements from people who knew about what had happened only from their televisions were audible. Rather than documentation of an actual occurrence, what emerged was much more an accounting of how a political event is inscribed in the collective memory, and infiltrates individual experience. Doherty’s perspective is that of an artist who, despite his affiliation with one of the parties involved, strives for neutrality and circumspection. In much of his work – photographs to begin with, later video installations – he probes

and deconstructs the common forms of media representation, thereby also blurring the distinction between perpetrator and victim.

The force of the film installation “Re-Run” arises precisely from this deliberate play with ambivalence. A bridge between the Catholic and Protestant sections of Derry provides the backdrop to a Kafkaesque race. The two video sequences facing each other show the same man running, breathing heavily. One shows him from the front, the other shows him from behind; he runs towards us, he runs away from us. He struggles for air, but we hear nothing. He runs and runs but never arrives. Through the space-appropriating enactment, a political conflict, known to most of us only through the media, is transformed into a deeply uncomfortable, bodily confrontation. **c.s.**

FRANÇAIS Derry – où Willie Doherty a toujours vécu et travaillé – fut l’un des points chauds du conflit nord irlandais. Une date évoque un souvenir particulièrement traumatisant : celle du 30 janvier 1972, lorsque, durant une manifestation, des soldats britanniques tirent dans la foule et blessent 26 civils non armés, dont 14 mortellement. Cette journée, entrée dans la mémoire collective sous le nom de « Bloody Sunday », a marqué Doherty. « Ma motivation de départ de devenir un artiste est née d’un très fort besoin d’opposer aux reportages officiels mes propres images. »

Il y a plus des dix ans, Doherty faisait directement référence à ce célèbre dimanche à travers une installation de dias (des arrêts sur image accompagnés par une bande sonore en voix off). On pouvait y entendre à la fois des déclarations de témoins et des affirmations de personnes qui n’avaient suivi l’événement qu’à la télévision. Ce qui en ressortait n’était pas un documentaire sur les véritables faits, mais davantage une sorte de bilan, à la manière d’un événement politique qui se fixerait dans la mémoire collective et s’infiltrerait dans l’expérience individuelle. La perspective adoptée par Doherty est celle d’un artiste qui, malgré son appartenance à l’un des partis impliqués, s’efforce

de demeurer neutre et circonspect. Dans plusieurs de ses travaux – tout d’abord des photos, puis des installations vidéo – il analyse et déconstruit les formes courantes de la représentation que donnent les médias, en effaçant entre autres la différenciation entre victime et coupable.

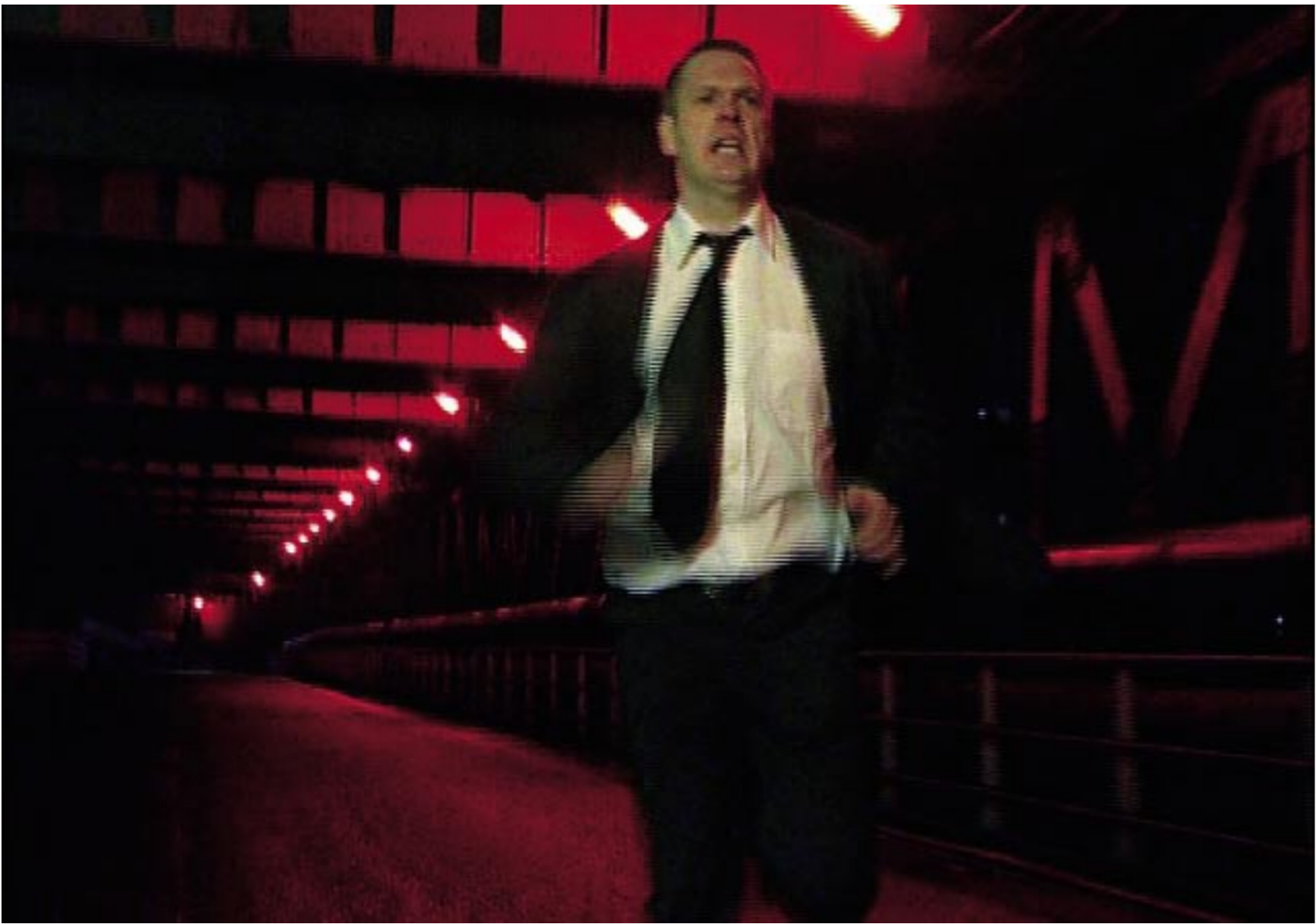
Ainsi, son installation « Re-Run » tire son intensité d’une ambivalence qu’il fait consciemment entrer en jeu. Un pont qui sépare la partie catholique de la partie protestante de Derry forme le décor d’une course kafkaïenne. Les deux séquences vidéo disposées face à face montrent le même homme qui court en respirant lourdement. On le voit d’abord de face, puis de derrière; il s’éloigne de nous en courant puis revient dans notre direction. Il peine à respirer, mais aucun son n’est perceptible. Il court et court encore, sans jamais arriver. A travers cette mise en scène qui s’approprie l’espace, ce conflit politique – que la plupart d’entre nous ne connaissent que par les médias – devient une inconfortable confrontation physique. **c.s.**

DEUTSCH Derry, wo Willie Doherty bis heute lebt und arbeitet, war einer der Hotspots des Nordirland-Konfliktes. In traumatischer Erinnerung geblieben ist vor allem ein Datum: der 30. Januar 1972, als britische Soldaten in die demonstrierende Menge schossen und 26 unbewaffnete Zivilisten verletzten, 14 davon tödlich. Dieser Tag, der als « Bloody Sunday » im Weltgedächtnis haften geblieben ist, hat Doherty geprägt: « Meine anfängliche Motivation, als Künstler zu arbeiten, entsprang dem dringenden Bedürfnis, der offiziellen Berichterstattung eigene Bilder entgegenzusetzen.»

Mit einer Diainstallation (dokumentarische Standbilder, von einer Tonspur aus dem Off begleitet) bezog er sich bereits vor über zehn Jahren direkt auf jenen Sonntag. Zu hören waren sowohl Aussagen von Augenzeugen wie auch Statements von Personen, welche die Ereignisse nur aus dem Fernsehen kannten. Was herauskam, war keine Dokumentation der tatsächlichen Begebenheit als vielmehr eine Bestandesaufnahme der Art, wie sich ein politisches Ereignis in der kollektiven Erinnerung festsetzt und die individuelle Erfahrung infiltriert. Dohertys Perspektive ist die eines Künstlers, der trotz der Zugehörigkeit zu einer der beteiligten Parteien um Neutralität und Besonnenheit bemüht

ist. In vielen seiner Arbeiten – zunächst Fotografien, dann auch Videoinstallationen – untersucht und dekonstruiert er die gängigen Formen medialer Repräsentation auch in dem Sinn, dass er die Unterscheidbarkeit von Opfer und Täter verwischt.

So bezieht die Projektionsinstallation « Re-Run » ihre Eindringlichkeit aus einer bewusst ins Spiel gebrachten Ambivalenz. Eine Brücke, die den katholischen vom protestantischen Stadtteil Derrys trennt, ist die Kulisse eines kafkaesk anmutenden Wettlaufs. Die beiden einander gegenübergestellten Videosequenzen zeigen jeweils denselben Mann, der schwer atmend rennt. Man sieht ihn von vorn, dann wieder von hinten, er rennt von uns weg oder auf uns zu. Er ringt nach Luft, und doch ist kein Ton zu hören. Er rennt und rennt und kommt doch nie an. Durch die raumgreifende Inszenierung wird ein politischer Konflikt, den die meisten von uns nur aus den Medien kennen, zu einer höchst unbehaglichen, körperlichen Konfrontation. **c.s.**





ENGLISH Since 1995, Eric Hattan has used the video camera as a film notebook. He documents the everyday, records unremarkable situations or simply films from a moving automobile. With his camera he observes construction sites, the traffic or the surface of water. His images are a little like what we don't see when we stare into space lost in thought. We are all familiar with these sensations that take place at the periphery and hardly penetrate into consciousness. Although Hattan directs his camera toward objects, this characteristic is retained by the subsequent installation of his videos in the exhibition space. They are set up in groups or run on small monitors placed behind spyholes: the strong wide angle distorts what is shown, defocuses what was once in focus.

Hattan's gaze is neither esoteric nor romantic. On the contrary, there is something very sober about it. For example, when he films from behind a wedding couple posing for photographs in front of an attractive backdrop. Hattan blends this out, showing us instead the featureless street on the other side. Hattan is not interested in beautiful pictures, and

he denies his audience simple punch lines. The photographic results of a walk through a public housing estate which was abandoned by its tenants eludes obvious expectations. Hattan certainly confronts us with motifs of social marginality, but does so without judging, without accusation, without exaggeration. His pictures are simply there. They may indeed evoke questions, but the artist delegates these back to their source, to us.

R.B. & C.S.

FRANÇAIS Depuis 1995, Eric Hattan utilise la caméra vidéo comme carnet de notes cinématographiques. Il documente le quotidien, enregistre des situations anodines ou filme depuis une voiture qui roule. Avec sa caméra, il jette un regard sur des chantiers, le trafic routier ou la surface de l'eau. Ses images ressemblent un peu à ce que nous ne voyons pas lorsque, plongés dans nos pensées, nous regardons dans le vide. Nous connaissons tous ce type d'impressions. Elles se jouent à la périphérie et pénètrent à peine la conscience. Même si Hattan dirige sa caméra sur les choses, cette caractéristique est maintenue grâce à la mise en scène ultérieure de ses vidéos dans la salle d'exposition. Il les met en scène en groupes ou les passe sur de petits écrans installés derrière l'œil-de-bœuf d'une porte. Ici, l'angle de vision déforme ce qui est montré. L'accent mis sur quelque chose est ainsi à nouveau déplacé ailleurs.

La vision de Hattan n'a rien d'ésotérique ou de romantique. Au contraire, elle est empreinte de sobriété. Comme lorsqu'il filme un couple de jeunes mariés de derrière alors que ceux-ci se mettent

en place devant un beau décor pour réaliser leur photo souvenir. Ce décor, Hattan ne nous le montre pas. A sa place, il nous montre l'autre côté de la rue, désertique. Hattan ne s'intéresse pas aux belles images et refuse à son public des conclusions simplistes. Sa manière d'exploiter photographiquement la traversée d'un logement social, déserté par ses habitants, ne répond pas non plus aux attentes que l'on pourrait avoir. Car Hattan nous confronte avec des motifs de marginalité sociale, mais il le fait sans jugement, sans accusation ni exagération. Les images de Hattan sont là, tout simplement. Elles provoquent certes des questions, mais ces dernières, l'artiste les renvoie à la source, c'est-à-dire à nous.

R.B. & C.S.

DEUTSCH Seit 1995 verwendet Eric Hattan die Video-kamera als filmisches Notizbuch. Er dokumentiert Alltägliches, zeichnet unscheinbare Situationen auf oder dreht einfach aus dem fahrenden Auto heraus. Mit seiner Kamera betrachtet er Baustellen, den Verkehr oder die Oberfläche von Wasser. Seine Bilder sind ein wenig so wie das, was wir nicht sehen, wenn wir in Gedanken versunken ins Leere blicken. Wir alle kennen solche Sinneseindrücke. Sie spielen sich an der Peripherie ab und dringen kaum ins Bewusstsein vor. Obwohl Hattan seine Kamera auf die Dinge richtet, bleibt dieses Charakteristikum durch die nachträgliche Inszenierung seiner Videos im Ausstellungsraum erhalten. Er inszeniert sie in Gruppen oder lässt sie auf kleinen Monitoren laufen, die er hinter einem Türspion installiert: Der starke Weitwinkel verzerrt das Gezeigte. Er rückt das Fokussierte wieder aus dem Fokus.

Hattans Blick hat nichts Esoterisches oder Romantisches an sich. Im Gegenteil haftet ihm etwas sehr Nüchternes an. Etwa wenn er ein Hochzeitspaar von hinten filmt, während es sich für das

Erinnerungsfoto vor einem schönen Hintergrund aufstellt. Den blendet Hattan aus. Stattdessen zeigt er uns die gegenüberliegende kahle Strassenseite. Hattan interessiert sich nicht für schöne Bilder, und er verweigert seinem Publikum einfache Pointen. Auch die fotografische Ausbeute eines Streifzugs durch einen Sozialbau, der von seinen Bewohnern verlassen wurde, entzieht sich den einschlägigen Erwartungen. Denn Hattan konfrontiert zwar mit Motiven gesellschaftlicher Randständigkeit, er tut dies jedoch ohne jede Wertung, ohne Anklage, ohne Überhöhung. Hattans Bilder sind einfach nur da. Sie mögen Fragen auslösen, doch diese delegiert der Künstler wieder an ihren Ursprung, an uns zurück.

R.B. & C.S.





Pierre-Yves Borgeaud

ENGLISH “iXième” is a very special work. The film recounts the history of a Swiss man under house arrest narrated in the first person. Treating the entire narrative as if it were a documentary, “iXième” forces to its limits the desire for a “reality effect” on the part of spectators. In “Big Brother” times, the film exposes our voyeurism while simultaneously constructing a powerful fiction through this “man-camera” that films everything. Silently and invisibly, he displays a disturbing world of life and images. We rarely see documentary narrative artifice used to such powerful effect as in this film by Borgeaud. While constructing a fiction he is still deeply creative in the way he reinvents the documentary.

Cezar Migliorin, artist and researcher, Brazil

FRANÇAIS « iXieme » est un travail bien particulier. Le film raconte, à la première personne, l’histoire d’un Suisse assigné à résidence. En traitant la totalité de l’histoire à la manière d’un documentaire, « iXieme » pousse le désir d’un « effet de réalité » des spectateurs jusqu’à ses limites. En cette époque aux relents de « Big Brother », le film expose notre voyeurisme tout en construisant simultanément une fiction très prenante par le biais de cet « homme-caméra ». Silencieux, invisible, il présente un monde de vie et d’images dérangeant. Il nous est rarement donné de voir un artifice de narration documentaire utilisé avec autant d’efficacité que dans le film de Borgeaud. Tout en élaborant une fiction, il se montre profondément créatif dans sa manière de réinventer le documentaire.

Cezar Migliorin, artiste et chercheur, Brésil

DEUTSCH «iXième» von Pierre-Yves Borgeaud ist ein ganz spezieller Film. Er dreht sich um die Geschichte eines Schweizer Mannes, der einen Hausarrest absitzen muss. Erzählt wird in der ersten Person, und zwar so, dass man glaubt, der Film sei ein Dokumentarfilm. Damit lotet «iXième» die Grenzen unserer Sehnsucht nach dem «Reality-Effekt» aus. In Zeiten von «Big Brother» führt uns Borgeaud unseren eigenen Voyeurismus vor Augen. Gleichzeitig baut er einen fiktiven Erzählstrang auf: Stumm und unsichtbar zeigt der «Kamera-Mann», der alles filmt, eine Welt, die sich beunruhigend zwischen dem wirklichen Leben und den Bildern entfaltet. Die Mittel dokumentarischer Narration kommen selten auf so beeindruckende Art zum Einsatz wie bei Pierre-Yves Borgeaud. Er entwirft eine fiktive Erzählung und erfindet gleichzeitig den Dokumentarfilm neu.

Cezar Migliorin, Künstler und Forscher, Brasilien

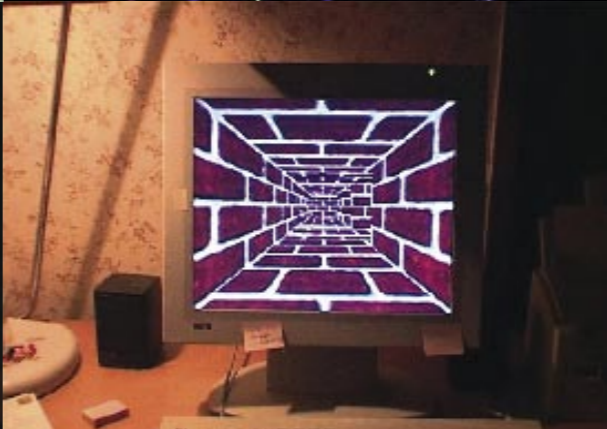
en lisant le mode d'emploi, je me disais:
tiens, qu'est-ce qu'il va filmer, finalement?

Vous avez peut-être une idée de ce que
vous allez faire, avec cette caméra?



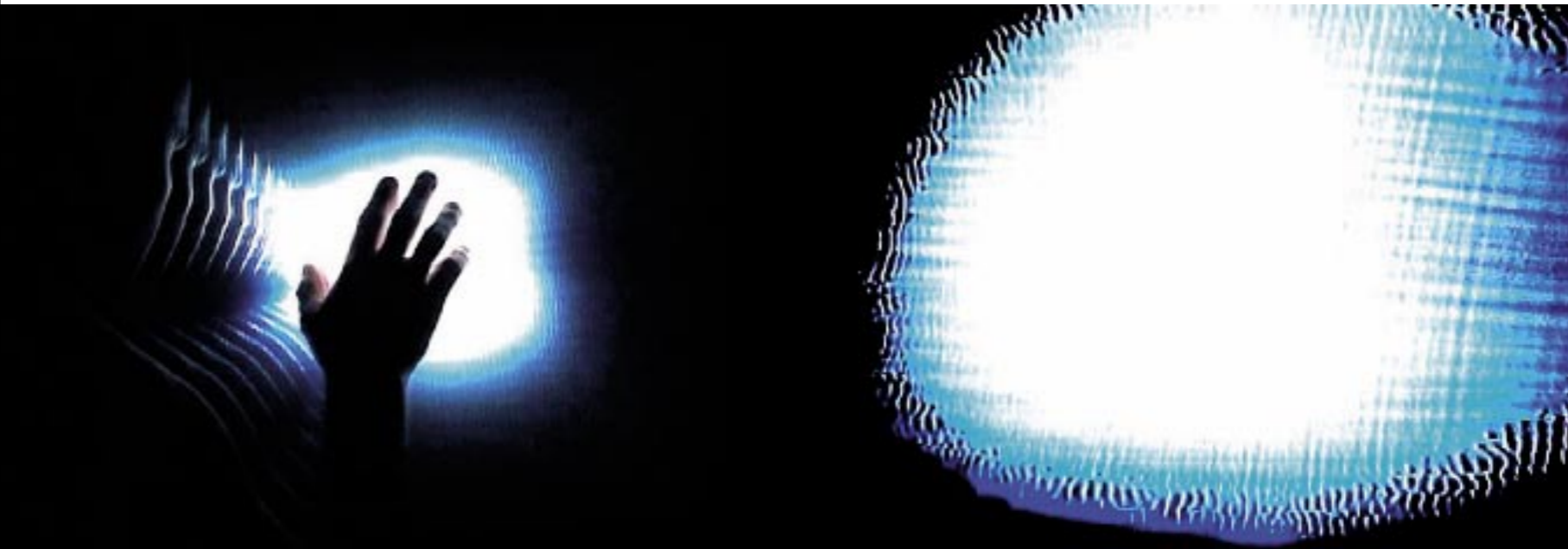


aime moi



je crois
que j'ai peur

dieu m'aime et me prie tous les matins
il a confiance en moi parce qu'il me doit tout
je lui réinvente chacune de ses journées
et lui en échange me donne toute son affection



ENGLISH Ingrid Wildi lets people talk. Cinema projectionists discuss the films they have shown and their audiences; three men from different backgrounds and social classes talk about their mothers; prompted by the artist, Swiss men and women describe an object that is important to them. Although the artist’s questions are not usually audible, she is able to penetrate playfully into the thoughts and memories of her interviewees. To do so she employs unmistakable journalistic techniques and participates in the tradition of documentary film portraits. Nevertheless, she is quite uninhibited about disregarding the common conventions. Her films make no claims to objectivity. They are concerned with subjective perceptions, mirrored in the expectations of the viewer. One might always recognize parts of oneself in the stories related by the subjects in Ingrid Wildi’s films.

Putting together her images in the way that she does, Wildi is walking a narrow tightrope. On the one hand she runs the danger of merely elaborating clichés, since these share so many common fea-

tures. Or she could simply strip and expose the individuals she is portraying because her camera engages them with such an effortless insouciance. And yet almost like a sleepwalker she maintains a balance, and this may have something to do with her biography, with a life already full of experiences.

Born in Santiago de Chile, Ingrid Wildi emigrated as an 18-year-old together with her father and brother to Switzerland. Her mother stayed behind in Latin America. “When I arrived in Switzerland,” she says, “I had the feeling that I was being observed with a gaze I did not understand and which was unconnected to my previous experiences.” And so there is always something tentative about her films. The object being described is never shown but orbited with words until it achieves a personalized reality in the mind of the observer. Then Ingrid Wildi has her public gripped, if they are not already.

R. B.

FRANÇAIS Ingrid Wildi donne la parole aux gens. Des projectionnistes parlent des films qu’ils montrent et de leur public, trois hommes d’origines et de situations sociales différentes parlent de leur mère et des Suissesses et des Suisses évoquent, à la demande de l’artiste, un objet important pour eux. La plupart du temps, on n’entend pas les questions posées par l’artiste, mais cette dernière pénètre de façon ludique dans les pensées et les souvenirs de son vis-à-vis. Pour ce faire, elle utilise des techniques journalistiques reconnues et se situe dans la tradition du portrait documentaire filmé. Toutefois, elle outrepassse sans gêne les conventions courantes. Ses films ne cherchent pas à produire de l’objectivité mais des perceptions subjectives, reflétées dans les attentes du spectateur. Chacun se reconnaît à coup sûr un peu dans ce que les gens racontent dans les films d’Ingrid Wildi.

Avec sa façon de procéder au montage des images, Wildi se trouve sur un terrain glissant. D’une part elle court le danger d’en extraire seule-

ment des clichés, car ce sont ces derniers qui ont le plus grand dénominateur commun. D’autre part, elle met à nu les personnes qu’elle montre puis qu’elle approche de très près la caméra, comme par jeu. Malgré cela, avec la sûreté d’une somnambule, elle parvient à maintenir l’équilibre, peut-être grâce à son riche vécu.

Née à Santiago du Chili, Ingrid Wildi a quitté l’Amérique du Sud pour émigrer en Suisse à l’âge de 18 ans avec son père et son frère. Sa mère est restée là-bas. « Lorsque je suis arrivée en Suisse j’ai eu le sentiment que l’on posait sur moi un regard que je ne comprenais pas et qui n’avait rien à voir avec les expériences que j’avais faites jusque là », se souvient-elle. Ainsi, ses films ont quelque chose d’un tâtonnement. L’objet dont il est question n’est jamais montré, mais cerné par des mots jusqu’à ce qu’il devienne une réalité individuelle dans la tête du spectateur. A ce moment Ingrid Wildi a saisi son public.

R. B.

DEUTSCH Ingrid Wildi lässt die Menschen reden. Kinooperateure sprechen über die gezeigten Filme und ihr Publikum; drei Männer unterschiedlichster Herkunft und Sozialisation erzählen von ihrer Mutter; Schweizerinnen und Schweizer schildern auf Aufforderung der Künstlerin hin einen für sie wichtigen Gegenstand. Meist kann man die Fragen der Künstlerin nicht hören, dennoch dringt sie spielerisch in die Gedanken- und Erinnerungswelt ihres Gegenübers ein. Dafür benutzt sie unverkennbar journalistische Techniken und liegt in der Tradition des dokumentarischen Porträtfilms. Ohne Scheu hält sie sich allerdings an keine der gängigen Konventionen. Ihre Filme wollen keine Objektivität erzeugen. Es geht um die subjektive Wahrnehmung, gespiegelt an den Erwartungen des Zuschauers. In dem, was die Menschen in Ingrid Wildis Filmen erzählen, kann man sich ein Stück weit immer auch selbst erkennen.

Wildi bewegt sich mit ihrer Art, das Bildmaterial zu montieren, auf einem schmalen Grat. Auf der einen Seite läuft sie Gefahr, nur noch Klischees

herauszuarbeiten, denn diese haben den grössten allgemeinen Nenner. Oder aber sie entblöst die dargestellten Menschen, weil sie ihnen mit der Kamera so spielerisch leicht nahe kommt. Geradezu traumwandlerisch sicher hält sie jedoch die Balance, was vielleicht mit ihrer bereits reichen Lebenserfahrung zu tun hat.

Geboren in Santiago de Chile, emigrierte Ingrid Wildi als 18-Jährige zusammen mit ihrem Vater und ihrem Bruder aus Lateinamerika in die Schweiz. Die Mutter blieb zurück. «Als ich in die Schweiz kam, hatte ich das Gefühl, mit einem Blick betrachtet zu werden, den ich nicht verstand und der nichts mit meinen bisherigen Erfahrungen zu tun hatte», erzählt sie. So haben ihre Filme immer etwas Tastendes. Der Erzählgegenstand wird nie gezeigt, sondern sprachlich eingekreist, bis er im Kopf des Betrachters zur individuellen Realität wird. Spätestens dann hat Ingrid Wildi ihr Publikum gepackt.

R. B.

Ingrid Wildi



aber wir hören nichts,
weil die Wände dick sind.

Quelquepart I

Joël Pasquier

J'aime bien d'une part, deux choses: d'une part, le rapport au temps: parce que c'est un travail où on laisse. On passe du temps, c'est-à-dire qu'on fait passer du temps à des spectateurs. On leur raconte une histoire, enfin, c'est pas nous qui la racontons mais on est les intermédiaires pour la faire passer, et du coup, on est là tout le long de l'histoire et, en quelque sorte, on est un peu pénétré par le temps de l'histoire. Et après, on recommence et on en raconte une autre etc., pendant toute la journée. On en raconte cinq, six comme ça. Et ça j'avoue que c'est une chose que j'aime bien.

Ekkerhard Hoyer

Ils projettent le rêve. Les appareils, ils projettent le rêve sur l'écran.

Alexandre Nicole

Un film peut être un rêve. A mon avis c'est même très souvent un rêve puisque, la plupart des films, il y a toujours quelque chose qui se passe qui n'est pas vraiment réalisable dans la vie. C'est pour ça que le public il est là pour rêver en fait. Il paye pour rêver.

Ekkerhard Hoyer

Nous, on projette que des morts, enfin: 90 pour

cent des acteurs qu'on projette, ils sont morts: Cary Grant est mort, Humphrey Bogart est mort et, de tant en tant, on projette Robert De Niro dans un film. Mais alors pour moi, il n'y a aucune différence.

Alexandre Nicole

On peut dire que symboliquement c'est des revenants puisqu'ils font plusieurs films, on les revoit plusieurs fois, ils meurent dans des films et ils reviennent quand même dans d'autres. Donc, ça peut être des revenants un tout petit peu, quelque part.

Joël Pasquier

Ce qui est étrange par exemple, c'est d'aller dans la salle – ici non, ici c'est technique – mais dans la salle, j'ai l'impression parfois, comme si l'endroit était hanté, parce que toute la journée il s'est raconté des tas de choses: il y a des gens qui ont été heureux, qui sont nés, là-dessus sur cet écran. Après donc, c'est comme s'il y a quelque chose d'eux qui restait encore, comme une impression rétinienne.

Ekkerhard Hoyer

S'il y a cent personnes dans la salle, les gens ils peuvent commencer à crier. Mais nous on entend jamais rien parce que les murs ils sont épais, et ça sert à rien de crier parce qu'on entend pas.

Joël Pasquier

Moi j'ai passé, il y a pas très longtemps, la première version de l'histoire du «Titanic». Eh bien, je me suis dit à un moment donné: «Tous ces gens, ils sont en train de regarder. Ils savent très bien qu'ils regardent un film où tous les gens vont mourir. Si moi je coupe le film, ils seront pas contents.» Ça veut dire qu'ils veulent que les gens meurent. Ils sont là pour regarder ça. Et si je me dis: «Mon Dieu, c'est horrible, c'est horrible! Tous ces gens vont mourir. Hop, j'arrête!» Alors là, ils vont me tomber dessus. C'est ça qui est drôle. Il y a de drôles de choses au cinéma.

Ekkerhard Hoyer

Et cette personne qui pleurait, c'était quelqu'un qui sortait de l'hôpital psychiatrique. C'est-à-dire, c'était une malade de l'hôpital qu'on a menée au cinéma pour lui changer les idées. Et dans le film, il y a deux femmes qui se suicident, qui sautent avec la voiture dans le ravin. Et quelqu'un de normal ça lui fait rien que deux femmes elles sautent et elles meurent, mais elle, elle sortait de l'hôpital. Elle a vu toute sa vie dans ce film et elle a commencé à pleurer. Elle pouvait pas sortir de la salle, et elle criait. C'était très drôle à voir.

Alexandre Nicole

Et on sait pas s'il meurt en fait. Après, tout le film il est là et il discute avec un enfant qui voit des fantômes – enfin, des revenants –, et à la

fin on apprend qu'il était mort en fait. Et lui apprend qu'il était mort aussi. Il savait pas qu'il était mort.

Ingrid Wildi

Comment? Il était mort ou il était pas mort?

Alexandre Nicole

En fait il était mort. Et cet enfant qui le voyait – qui voit les morts en fait – lui parlait parce que lui était mort. Et lui, il était persuadé qu'il allait l'aider mais, en fait, lui était mort aussi. Mais on le sait qu'à la fin.

Ingrid Wildi

Et qu'est-ce que tu avais fait?

Ekkerhard Hoyer

Moi, j'ai rien fait parce que c'était une jeune femme qui était accompagnée par une assistante sociale à côté, et tapait sur le dos et qui disait: «Mais ça c'est un film! C'est seulement un film! C'est pas. C'est rien d'autre! Ça c'est pas ta vie! C'est pas.» Ça je me souviens. Et donc, j'ai vu une fois une personne pleurer, pendant le film et après.

Alexandre Nicole

Tout le film on sait pas vraiment ce qui se passe, parce qu'il cherche, en fait, avec cet enfant, pourquoi il voit des fantômes. Et puis, à la fin quoi,

à la fin qui tombe et que tout le monde reste assis comme ça, en se disant: «Tiens, ben voilà! Il est mort!»

Ekkerhard Hoyer

Dans l'histoire il y avait deux femmes qui étaient mortes.

Ingrid Wildi

Et pourquoi?

Ekkerhard Hoyer

Mais c'est... hein?

Ingrid Wildi

Pourquoi elles sont mortes? Quel est le motif?

Ekkerhard Hoyer

Ah! Mais c'était un film féministe – pas très bon d'ailleurs – très connu: c'était deux femmes qui s'enfuient en voiture, qui sont poursuivies par la police et tout. Pas très bien comme film mais bon. C'est...

Ingrid Wildi

Comment est-elle ?

Alexandre Nicole

Elle, elle est bien! Elle a...

Ingrid Wildi

Tu peux me décrire comment elle est ?

Alexandre Nicole

Ben, elle a la taille qu'il faut, quoi. Elle est fine, elle est belle à regarder, c'est une belle femme, quoi.

Ekkerhard Hoyer

C'est une actrice qui essaie de rentrer dans le monde du théâtre. Alors pour ça, elle va essayer de séduire une grande actrice qui est vieille. C'est un film là dessus. C'est magnifique! C'est très beau!

Joël Pasquier

Tous les acteurs morts qu'on continue à voir c'est vrai que ça fait une drôle d'impression de continuer à les voir. Ils continuent à vivre, ils sont là, ben... Gary Cooper en ce moment, alors qu'il n'est plus là! Donc c'est bien un revenant d'une certaine façon.

Ekkerhard Hoyer

La jeune, elle est toute jeune, toute mignonne. Je sais pas elle a vingt-deux ans et elle arrive à Broadway, New York, et pour elle c'est une histoire de vie ou de mort de faire du théâtre. Alors elle se met devant un des théâtres. Elle se met tous les soirs devant un théâtre et il pleut, et elle attend que la grande actrice elle sorte.





Den ganzen Tag lang wird dort
eine endlose Reihe von Geschichten erzählt.

Alexandre Nicole

Quand il y a des actrices, elles sont rarement moches, les actrices de cinéma. Donc ça fait un peu vendre le produit, quoi. On regarde toujours ce qui est beau en fait. C'est comme une œuvre, une œuvre d'art, une statue: on regarde ce qui est beau en fait. Là, c'est la même chose: une femme.

Ekkerhard Hoyer

J'ai projeté un film où il y avait pas d'hommes. C'est un film de Lubitsch qui s'appelle «Women». Ça, c'était un film, alors, où il n'y avait que des femmes et, même les animaux c'étaient des femelles, ça je sais! Alors moi, je sais pas si on a fait une fois dans la vie un film où il n'y a pas de femmes. Ça je sais pas.

Joël Pasquier

Ah ben, en général c'est les méchants qui meurent. En général!

Ingrid Wildi

Et les gens veulent que les gens meurent ou pas?

Joël Pasquier

Bien sûr! Ouais, ouais. Ah ben oui. C'est une vengeance! Ils prennent la peau du gentil, donc ils assument, ils sont bien d'accord pour tuer le méchant.

Ekkerhard Hoyer

Je sais qu'elle est pas morte: c'est une actrice. Et elle a gagné cinq cents mille dollars. Donc, pour moi elle est même pas morte, eu.

Alexandre Nicole

Pourquoi il y a des gentils et des méchants? Je crois que c'est un peu comme dans la vie en fait: un film c'est... Généralement on écrit un film par rapport à ce qui se passe autour de nous, donc dans la vie actuelle il y a toujours aussi des gentils et des méchants, donc ça fait partie de la vie qu'on vit quoi, à mon avis.

Ekkerhard Hoyer

Nous on projette des films épouvantables: il y a des accidents, il y a des morts, il y a des villes entières qui brûlent et nous on sort du cinéma et on est contents. Donc, on sait que c'est pas la vérité.

Joël Pasquier

Si tout le monde était gentil, j'ai l'impression que les spectateurs s'emmerderaient terriblement. Hélas, je crois qu'on est pas, pour l'instant, encore capables de raconter une histoire où il n'y aurait que du bonheur. Ça existe, il y a quelques petits films qui ont été faits comme ça, mais pas beaucoup.

The Atlas Group / Walid Raad

ENGLISH “The Atlas Group” is a project established in Beirut in 1999 to research and document the contemporary history of Lebanon. “The Atlas Group” locates, preserves, studies and produces audio, visual, literary and other documents that shed light on this history. The documents are preserved in “The Atlas Group Archive” which is located in Beirut and New York. The archive is organized in three file categories: Type A (attributed to an identified individual); Type FD (found documents); Type AGP (attributed to “The Atlas Group”). The schematic lists the full contents of the archive.

Walid Raad

FRANÇAIS « The Atlas Group » est un projet fondé à Beyrouth en 1999. Pour atteindre son objectif – recherche et documentation sur l’histoire contemporaine du Liban – « The Atlas Group » repère, conserve, étudie et produit des documents sonores, visuels, littéraires et autres pour faire la lumière sur cette histoire. Les documents sont conservés dans les archives du groupe, à Beyrouth et New-York. Les archives sont séparées en trois catégories de fichiers. Les types A rassemblent les documents attribués à un auteur identifié ; les types FD regroupent les documents trouvés et le troisième groupe, AGP, réunit les documents attribués à « The Atlas Group ». Le schéma dresse la liste de la totalité du contenu des archives.

Walid Raad

DEUTSCH «The Atlas Group» ist ein im Jahr 1999 in Beirut gegründetes Projekt, das sich der Erforschung und Dokumentation der libanesischen Zeitgeschichte widmet. Die Gruppe lokalisiert, konserviert, analysiert und produziert audiovisuelle, literarische und andere Dokumente, die diese Geschichte erhellen. Die Dokumente werden im «The Atlas Group Archive» mit Zweigstellen in Beirut und New York aufbewahrt und in drei Kategorien eingeteilt: Typ A (Einzelpersonen zugeordnete Dokumente), Typ FD (gefundene Dokumente) und Typ AGP (durch «The Atlas Group» produzierte Dokumente). Die Übersicht listet den Gesamtinhalt des Archivs auf.

Walid Raad

My Neck Is Thinner Than a Hair: A History of the Car Bomb in the 1975–1991 Lebanese Wars

The documents presented here are part of an ongoing investigation by The Atlas Group into the events and experiences surrounding the use of car bombs in the 1975–1991 Lebanese wars. The Atlas Group examines the multiple dimensions – social, political, economic, military, technological, psychological and epistemic – of the wars and investigates the public and private discourses surrounding the 245 car bombs that were detonated during this period.

The only part of a car that remains intact after a car bomb explodes is the engine. Landing on balconies, roofs or adjacent streets, the engine is projected tens and sometimes hundreds of meters away from the original site of the bomb. During the Lebanese wars, photojournalists competed to be the first to find and photograph the engines. The following are taken out of the totally 115 photographs found in the archives of the Lebanese daily newspapers “Annahar” and “As-Safir”.

Ma nuque est plus fine qu’un cheveu : Une histoire des voitures piégées pendant la guerre du Liban 1975-1991

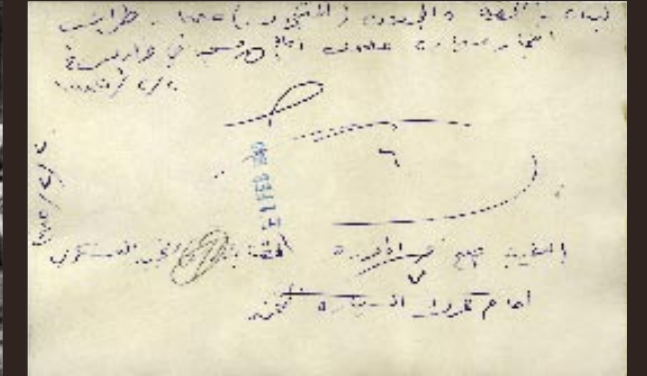
Les documents présentés ici constituent des éléments d’une enquête menée par The Atlas Group sur les événements et les expériences entourant l’utilisation des voitures piégées pendant la guerre du Liban de 1975 à 1991. The Atlas Group examine les multiples dimensions – sociales, politiques, économiques, militaires, épistémiques et psychologiques – de la guerre et s’interroge sur les discours autant publics que privés autour des 245 voitures piégées qui ont explosé pendant cette période.

Le seul élément d’une voiture à résister à une telle explosion est le moteur. Il est projeté à des dizaines, parfois des centaines, de mètres du lieu de l’explosion, atterrissant sur des balcons, des toits, dans des rues adjacentes. Pendant la guerre, les journalistes photographes rentraient en compétition : c’était à celui qui trouverait et photographierait le moteur en premier. Les photographies présentées ici ont été tirées des 115 trouvées sur le même sujet dans les archives des quotidiens libanais « Annahar » et « As-Safir ».

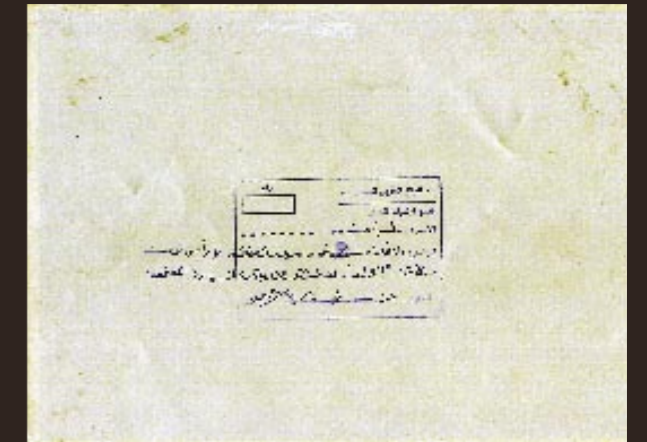
Mein Hals ist dünner als ein Haar: Eine Geschichte der Autobombe im libanesischen Bürgerkrieg 1975-1991

Die hier präsentierten Dokumente gehören zu einer laufenden Untersuchung durch «The Atlas Group» zu den Geschehnissen und Erfahrungen, die sich im libanesischen Bürgerkrieg der Jahre 1975 – 91 im Zusammenhang mit Autobomben angelagert haben. «The Atlas Group» beschäftigt sich mit den vielfältigen sozialen, politischen, ökonomischen, militärischen, technologischen, psychologischen und epistemologischen Dimensionen des Bürgerkrieges und analysiert den Diskurs, der die 245 in diesem Zeitraum detonierten Autobomben umgibt.

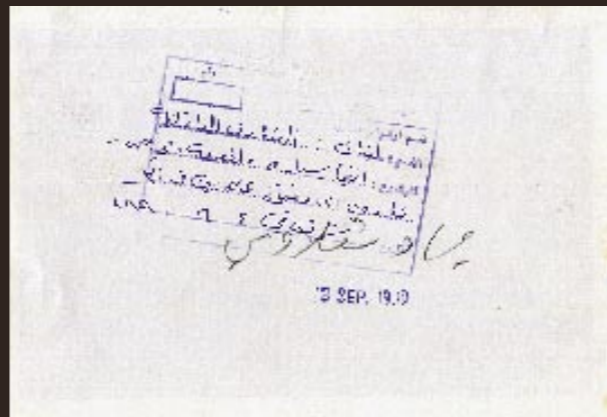
Die Explosion einer Autobombe lässt nur den Motorblock unversehrt. Er wird Dutzende und manchmal Hunderte von Metern vom Ort der Detonation fortgeschleudert und landet auf Balkonen, Dächern oder Nachbarstrassen. Im Bürgerkrieg wetteiferten Fotojournalisten darum, wer die Motorblöcke als Erster finden und fotografieren konnte. Die folgenden Aufnahmen gehören zu den 115 Fotos, die sich in den Archiven der libanesischen Tageszeitungen «Annahar» und «As-Safir» finden liessen.



Date: 1 February 1985
The Atlas Group Archive: Annahar (Beirut) / Photographer: unknown
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1985 / North



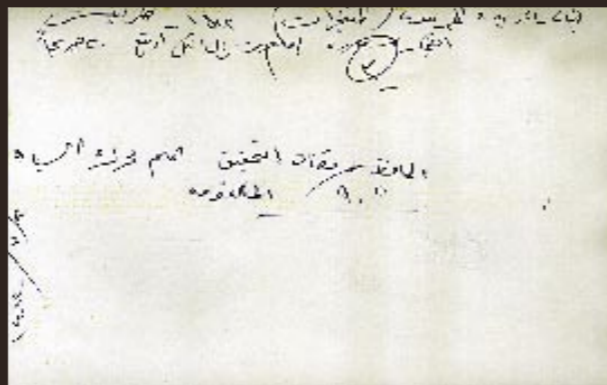
Date: 2 July 1988
The Atlas Group Archive: As-Safir (Beirut) / Photographer: Unknown
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1988 / Beirut



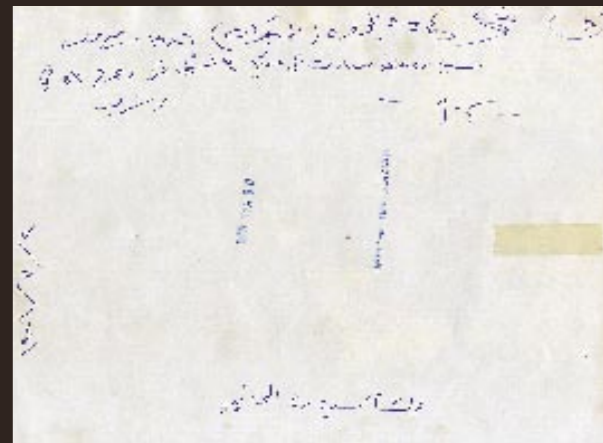
Date: 3 September 1990
The Atlas Group Archive: As-Safir (Beirut) / Photographer: Unknown
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1990 / South



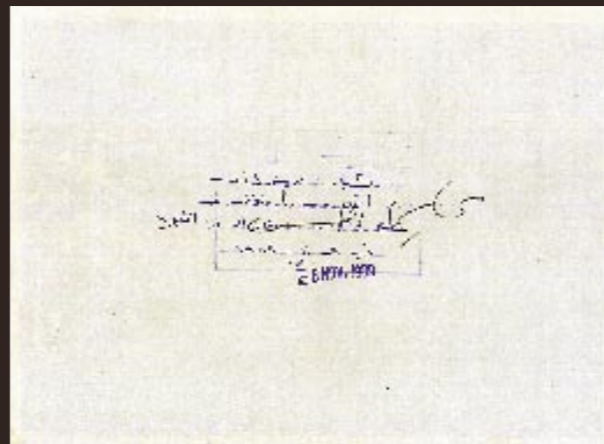
Date: 5 September 1982
The Atlas Group Archive: Annahar (Beirut) / Photographer: Nassif Nassif
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1982 / Deir El Qamar



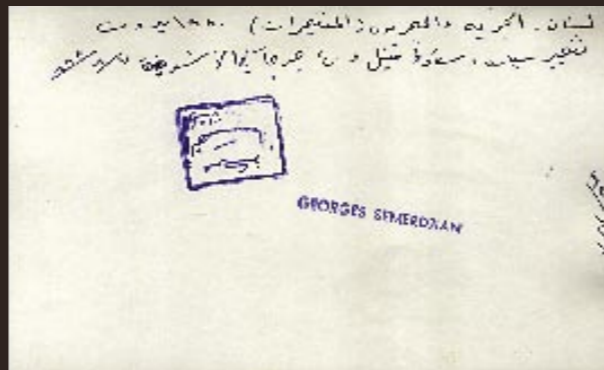
Date: 4 March 1982
The Atlas Group Archive: Annahar (Beirut) / Photographer: Unknown
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1982 / North



Date: 8 March 1986
The Atlas Group Archive: As-Safir (Beirut) / Photographer: Unknown
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1986 / Beirut



Date: 8 November 1989
The Atlas Group Archive: As-Safir (Beirut) / Photographer: Unknown
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1989 / Beirut



Date: 7 August 1980
The Atlas Group Archive: Annahar (Beirut) / Photographer: Georges Semerdjian
Reference: Lebanon / Crimes and Criminals / Explosions / 1982 / Beirut

ENGLISH “I was asked to come down and look at the photo array of different men. I picked Ron’s photo because in my mind it most closely resembled the man who attacked me. But really what happened was that, because I had made a composite sketch, he actually most closely resembled my sketch as opposed to the actual attacker. By the time we went to do a physical lineup, they asked if I could physically identify the person. I picked out Ronald because, subconsciously, in my mind, he resembled the photo, which resembled the composite, which resembled the attacker. All the images became enmeshed to one image that became Ron, and Ron became my attacker.” (Jennifer Thompson on the process to identify the man who raped her.)

During the summer of 2000, I worked for “The New York Times Magazine” photographing men who were wrongfully convicted, imprisoned, and subsequently freed from death row. After this assignment, I began to investigate photography’s role in the criminal justice system. I traveled across the United States photographing and interviewing men and women convicted of crimes they did not commit. In these cases, photography offered the criminal justice system a tool that transformed innocent citizens into criminals, assisted officers in obtaining erroneous eyewitness identifications, and aided prosecutors in securing convictions. The criminal justice system had failed to recognize the limitations of relying on photographic images.

For the men and women in these photographs, the primary cause of wrongful conviction was mistaken identification. A victim or eyewitness identifies a suspected perpetrator through law enforcement’s use of photographs and lineups. These identifications rely on the assumption of precise visual memory. But through exposure to composite sketches, mugshots, Polaroids, and lineups, eyewitness memory can change. Police officers and prosecutors influence memory – both unintentionally and intentionally– through the ways in which they conduct the identification process. They can shape, and even generate, what comes to be known as eyewitness testimony.

Jennifer Thompson’s account of the process by which she misidentified her attacker illustrates the malleability of memory. A domino effect ensues in which victims do remember a face, but not necessarily the face they saw during the commission of the crime. “All the images became enmeshed to one image that became Ron, and Ron became my attacker.”

The high stakes of the criminal justice system underscore the importance of a photographic image’s history and context. The photographs rely upon supporting materials – captions, case profiles and interviews – in an effort to construct a more adequate account of these cases. This project stresses the cost of ignoring the limitations of photography and minimizing the context in which

photographic images are presented. Nowhere are the material effects of ignoring a photograph’s context as profound as in the misidentification that leads to the imprisonment or execution of an innocent person.

I photographed each innocent person at a site that came to assume particular significance following his wrongful conviction: the scene of misidentification, the scene of arrest, the alibi location, or the scene of the crime. In the history of these legal cases, these locations have been assigned contradictory meanings. The scene of arrest marks the starting point of a reality that is based in fiction. The scene of the crime, for the wrongfully convicted, is at once arbitrary and crucial; a place that changed their lives forever, but to which they had never been. Photographing the wrongfully convicted in these environments brings to the surface the attenuated relationship between truth and fiction, and efficiency and injustice.

The wrongfully convicted in these photographs were exonerated through the use of DNA evidence. Only in recent years have eyewitness identification and testimony been forced to meet the test of DNA corroboration. Eyewitness testimony is no longer the most powerful and persuasive form of evidence presented to juries. Because of its accuracy, DNA allows a level of comfort that other forms of evidence do not offer. In the exoneration process,

DNA evidence pressures the justice system and the public to concede that a convicted person is indeed innocent. In our reliance upon these new technologies, we marginalize the majority of the wrongfully convicted, for whom there is no DNA evidence, or those for whom the cost of DNA testing is prohibitive. Even in cases in which it was collected, DNA evidence must be handled and stored and is therefore prey to human error and corruption. Evidence does not exist in a closed system. Like photography, it cannot exist apart from its context, or outside of the modes by which it circulates.

Photography’s ability to blur truth and fiction is one of its most compelling qualities. But when misused as part of a prosecutor’s arsenal, this ambiguity can have severe, even lethal consequences. Photographs in the criminal justice system, and elsewhere, can turn fiction into fact. As I got to know all these men and women, I saw that photography’s ambiguity, beautiful in one context, can be devastating in another.

Taryn Simon

FRANÇAIS « On m’a dit de descendre pour examiner les photos de plusieurs hommes affichées au mur. J’ai désigné celle de Ron parce que je trouvais que c’était celui qui ressemblait le plus à l’homme qui m’avait agressé. Ce qui s’est passé en réalité, c’est qu’on avait fait un portrait robot et que Ron ressemblait plus à ce portrait qu’au véritable agresseur. Après, on a fait défiler des hommes devant moi et on m’a demandé si je pouvais reconnaître la personne. J’ai désigné Ronald parce que, inconsciemment, je trouvais qu’il ressemblait à la photo qui ressemblait au portrait robot, qui ressemblait à l’agresseur. Toutes les images s’étaient mélangées à une seule et même image qui est devenue Ron, et Ron est devenu mon agresseur. » (Jennifer Thompson, à propos des séances d’identification de l’homme qui l’avait violé.)

Au cours de l’été 2000, j’ai photographié pour le « New York Times Magazine » des personnes victimes d’erreurs judiciaires, jetées en prison, puis relâchées du quartier des condamnés à mort. Après ce reportage, je me suis penchée sur le rôle de la photographie dans le système judiciaire. Je suis allée photographier et interviewer un peu partout aux États-Unis des hommes et des femmes condamnés pour des crimes qu’ils n’avaient pas commis. Dans toutes ces affaires, la photographie a fourni au système judiciaire un outil qui a transformé des innocents en criminels. Elle a permis aux enquêteurs de recueillir des identifications

inexactes et aidé les procureurs à faire prononcer les condamnations. Le système judiciaire n’a pas su voir les limites du recours aux images photographiques.

Pour les hommes et les femmes que j’ai photographiés, la principale cause d’erreur judiciaire tient à une identification erronée. La victime ou le témoin oculaire identifie le suspect sur photographie et lors d’une confrontation dans le cadre de l’instruction pénale. Cette méthode repose sur le postulat d’une mémoire visuelle exacte. Mais les portraits robots, les photos d’identité judiciaires, les polaroids et les défilés de suspects éventuels aux séances d’identification interfèrent avec les souvenirs. Les inspecteurs de police et les magistrats de l’instruction influencent le témoin oculaire, volontairement ou non, par leur façon de conduire les opérations d’identification. Ils peuvent modifier, voire provoquer, ce qui devient une déposition à charge.

L’histoire de Jennifer Thompson, qui explique comment elle a cru reconnaître son agresseur, illustre bien la fragilité de la mémoire. Par un effet d’entraînement, la victime se souvient bel et bien d’un visage, mais ce n’est pas forcément celui qu’elle a vu pendant l’accomplissement du crime. « Toutes les images s’étaient confondues à une seule et même image qui est devenue Ron, et Ron est devenu mon agresseur. »

Les peines très lourdes mises en jeu dans le système judiciaire soulignent l’importance du con-

texte passé et présent de l’image photographique. Les photographies rassemblées ici s’appuient sur des informations complémentaires (légendes, résumés des affaires, entretiens) pour donner une vision plus juste des situations évoquées. Ce travail montre ce qu’il en coûte d’oublier les limites de la photographie et de négliger le contexte de présentation de ces images. Les conséquences matérielles de cette négligence ne sont nulle part aussi graves que dans les identifications erronées qui aboutissent à l’incarcération ou à l’exécution d’innocents.

J’ai photographié chacune de ces personnes accusées à tort dans un lieu qui revêt une signification particulière depuis l’erreur judiciaire : celui de l’identification erronée, de l’arrestation, de l’alibi ou du crime. Dans ces affaires criminelles, les lieux en question ont pris une connotation contradictoire. Le lieu de l’arrestation marque le point de départ d’une réalité fondée sur une fiction. Le lieu du crime, pour la personne condamnée à tort, est à la fois arbitraire et déterminant : c’est là que sa vie a basculé, alors qu’elle n’y est jamais allée. Les images des victimes d’erreurs judiciaires photographiées dans ces environnements font toucher du doigt la frontière ténue entre vérité et fiction, entre bon fonctionnement et injustice.

Les condamnés que l’on voit sur ces photographies ont pu être innocentés grâce aux analyses d’ADN. Il n’y a pas longtemps que l’on soumet les identifications et les témoignages oculaires à une

vérification par analyses d’ADN. Le témoignage à charge n’est plus la preuve la plus convaincante apportée aux jurés. Etant donné son degré de précision, l’ADN apporte une sécurité que les autres formes de preuves ne peuvent offrir. Lors d’une disculpation, le rapport d’expertise génétique oblige le système judiciaire et le public à admettre qu’une personne condamnée est en fait innocente. Le recours à ces nouvelles technologies marginalise la majorité des victimes d’erreurs judiciaires pour qui il n’existe pas d’échantillon d’ADN à comparer au leur, ou qui n’ont pas les moyens de s’offrir ce genre de contre-expertise. Même lorsqu’il y a eu un prélèvement d’ADN, l’échantillon subit des manipulations et doit être stocké, ce qui l’expose aux risques d’erreur humaine ou de corruption.

La capacité que possède la photographie à confondre la réalité et la fiction est l’une de ses caractéristiques les plus séduisantes. Mais cette ambiguïté peut avoir des conséquences funestes et même mortelles quand elle est utilisée abusivement dans l’arsenal de l’accusation. Les photographies, dans le système judiciaire ou ailleurs, sont capables de transformer la fiction en donnée factuelle. En faisant la connaissance des hommes et des femmes présentés ici, je me suis rendu compte que l’ambiguïté photographique, merveilleuse dans un contexte, pouvait avoir des effets dévastateurs dans un autre.

Taryn Simon

DEUTSCH «Ich sollte aufs Polizeirevier kommen und mir eine Fotokartei mit verschiedenen Männern anschauen. Ich zeigte auf Ron, weil er dem Mann, der mich überfallen hatte, am ähnlichsten war. Aber da ich ein Phantombild gemacht hatte, glich er jetzt in Wirklichkeit eher meiner Zeichnung als dem tatsächlichen Angreifer. Bei der direkten Gegenüberstellung wurde ich gefragt, ob ich den Täter identifizieren könne. Ich zeigte auf Ron, weil ich unbewusst das Gefühl hatte, er sähe so ähnlich aus wie auf dem Foto, dabei sah das Foto dem Phantombild ähnlich, und das sah dem Angreifer ähnlich. Alle Bilder verschmolzen zu einem Bild, und zwar dem von Ron, und so wurde Ron zu meinem Angreifer.» (Jennifer Thompson über den Prozess, den Mann zu identifizieren, der sie vergewaltigt hatte.)

Im Sommer 2000 arbeitete ich für das «New York Times Magazine» und fotografierte Männer, die zu Unrecht zum Tod verurteilt, eingesperrt und später wieder aus der Zelle entlassen worden waren. Nach Beendigung des Auftrages beschäftigte ich mich näher mit der Funktion der Fotografie im Strafrechtssystem. Ich reiste kreuz und quer durch die USA und fotografierte und interviewte Männer und Frauen, die für Straftaten verurteilt worden waren, die sie nicht begangen hatten. In allen Fällen wurde die Fotografie von der Justiz in einer Art benutzt, die unschuldige Bürger zu Kriminellen machte. Kriminalbeamte wurden zu falschen Augenzeugenberichten verleitet und

Staatsanwälte zu falschen Urteilssprüchen. Die Justiz hatte versäumt, sich die begrenzte Verlässlichkeit fotografischer Bilder klarzumachen. Für die Männer und Frauen auf diesen Fotografien war der Hauptgrund für die unrechtmässige Verurteilung die Fehlidentifizierung. Ein Opfer oder ein Augenzeuge identifiziert einen angeblichen Täter anhand von Fotografien und Gegenüberstellungen der Polizei. Diese Identifikationsprozesse erfordern ein präzises visuelles Gedächtnis. Die Arbeit mit Phantombildern, Fahndungsfotos, Polaroids und Gegenüberstellungen kann die Erinnerungen von Augenzeugen jedoch verändern. Bewusst oder unbewusst beeinflussen Polizeibeamte und Staatsanwälte die Erinnerung durch die spezifische Form der Identifikationsprozesse. Sie können einen sogenannten Augenzeugenbericht verfälschen oder überhaupt erst erzeugen.

Jennifer Thompsons Schilderung des Vorgangs, in dessen Verlauf sie den falschen Täter identifizierte, verdeutlicht die Formbarkeit von Erinnerungen. Es kommt zu einem Dominoeffekt. Die Opfer erinnern sich an ein Gesicht, das nicht unbedingt jenes ist, das sie beim Tathergang gesehen haben. «Alle Bilder verschmolzen zu einem Bild, und zwar dem von Ron, und so wurde Ron zu meinem Angreifer.»

Die Geschichte und der Kontext einer Fotografie sind unglaublich wichtig, wenn diese bei einer Strafverfolgung zum Einsatz kommt. Die Aufnah-

men bedürfen zusätzlicher Materialien wie Bildunterschriften, Fallprofile und Interviews, damit man die jeweiligen Fälle adäquat rekonstruieren kann. Das Projekt hebt hervor, welche gravierenden Folgen es haben kann, wenn man die Begrenztheit der Fotografie ignoriert und den Kontext ausblendet, in denen die Bilder präsentiert werden. Nirgends wiegen die materiellen Folgen der Vernachlässigung des Kontexts eines Fotos schwerer als bei einer falschen Identifizierung. Sie kann einen Unschuldigen ins Gefängnis bringen und gar zu seiner Hinrichtung führen.

Ich fotografierte die Unschuldigen an Orten, die für den jeweiligen Justizirrtum besondere Bedeutung erhalten hatten: am Ort der falschen Identifizierung, der Verhaftung, des Alibis oder am Tatort. In allen Fallgeschichten haben sich an einem dieser Orte unauflösbare Widersprüche ergeben. Der Ort der Verhaftung kennzeichnet den Beginn einer auf Fiktionen beruhenden Realität. Der Tatort ist für die zu Unrecht Verurteilten zugleich nichts sagend und bedeutsam, ein Ort, der ihr Leben unwiderruflich verändert hat, ohne dass sie ihn je gesehen hätten. Zu Unrecht verurteilte Menschen in diesem Umfeld zu fotografieren, offenbart den schmalen Grat zwischen Wahrheit und Fiktion, Effizienz und Ungerechtigkeit.

Die zu Unrecht verurteilten Menschen auf diesen Fotografien wurden mithilfe von DNA-Analysen entlastet. Erst seit wenigen Jahren müssen

Zeugenaussagen und -identifizierungen durch DNA-Tests untermauert werden. Die Aussagen von Augenzeugen sind nicht mehr die wichtigsten Beweismittel. Ihrer Genauigkeit wegen bieten DNA-Analysen eine Sicherheit, mit der andere Formen der Beweiserhebung nicht konkurrieren können. Im Wiederaufnahmeverfahren zwingen DNA-Tests das Rechtswesen und die Öffentlichkeit, anzuerkennen, dass ein verurteilter Mensch in Wahrheit unschuldig ist. Das Vertrauen, das wir in neue Technologien setzen, marginalisiert allerdings die Mehrheit der zu Unrecht Verurteilten, für die es keine DNA-Tests gibt oder für die sie unerschwinglich sind. Selbst wenn DNA-Beweise verwendet werden, wird die Analyse von Menschen gemacht, und diese können sich irren oder korrupt sein, was zu weiteren Fehlurteilen führen wird.

Die Möglichkeit der Fotografie, die Grenzen zwischen Wahrheit und Fiktion zu verwischen, gehört zu ihren bestechendsten Eigenschaften. Wird sie indes als Teil des Arsenal eines Staatsanwalts missbraucht, kann diese Zweideutigkeit gravierende, ja tödliche Folgen haben. Im Strafrechtssystem und anderswo können Fotografien aus Fiktionen Tatsachen machen. Als ich die betroffenen Männer und Frauen kennen lernte, erkannte ich, dass die Zweideutigkeit der Fotografie, die in manchen Kontexten von grosser Schönheit ist, in anderen verheerend sein kann.

Taryn Simon

RONALD JONES, 2002

Scene of arrest, South Side, Chicago, Illinois.
Served 8 years of a Death sentence for Murder and Rape.

Lieu de l'arrestation : South Side, Chicago, Illinois.
A passé huit ans en prison sous le coup d'une condamnation à mort pour meurtre et viol.

Ort der Verhaftung: South Side, Chicago, Illinois.
Verbrachte nach der Verurteilung zum Tode wegen Mord und Vergewaltigung acht Jahre im Gefängnis.



CALVIN WASHINGTON, 2002

C&E Motel, Room No. 24, Waco, Texas, where an informant claimed to have heard Washington confess.
Served 13 years of a Life sentence for Murder.

La chambre 24 du motel C&E à Waco, Texas, où un informateur affirme avoir entendu les aveux de Washington.
A purgé treize années de sa peine de réclusion criminelle à perpétuité pour meurtre.

C&E Motel, Zimmer Nr. 24, Waco, Texas, wo ein Informant Washingtons Geständnis gehört zu haben behauptet.
Verbüsste 13 Jahre einer lebenslänglichen Haftstrafe wegen Mord.



JEFFREY PIERCE, 2002

Lake Huron, Port Huron, Michigan.

Served 15 years of a 65-year sentence for Rape and Robbery.

Le lac Huron à Port Huron, Michigan.

A purgé quinze années de sa peine de soixante-cinq ans de réclusion criminelle pour vol qualifié et viol.

Lake Huron, Port Huron, Michigan.

Verbüsste 15 Jahre einer Freiheitsstrafe von 65 Jahren wegen Vergewaltigung und Diebstahl.



ROY CRINER, 2002

Alibi location, Houston, Texas.

Served 10 years of a 99-year sentence for Aggravated Sexual Assault.

Lieu de l'alibi à Houston, Texas.

A purgé 10 années de sa peine de 99 ans de réclusion criminelle pour agression sexuelle avec violence.

Alibi-Ort, Houston, Texas.

Verbüsste zehn Jahre einer Freiheitsstrafe von 99 Jahren wegen sexueller Nötigung mit schwerer Körperverletzung.



ENGLISH “Godville” is a two-channel video constructed from interviews with eighteenth-century character interpreters in Colonial Williamsburg, a living-history museum in Virginia, USA. The museum actually occupies the historical town that it recreates, administering to the preservation of the town’s buildings and grounds, while training and paying its residents to act out Colonial American life.

The character interpreters originally interviewed for the work represent a cross-section of the town’s resident reenactors: men and women of varying social standing and origin; Democrats and Republicans, property holders and day laborers, militants and housewives, part-time revolutionaries and professional slaves. All of them sat down to be interviewed in their work areas and in their work clothes, usually eighteenth-century domestic interiors and period garments. The interviews usually begin in the past and in-character, with a

question about what is going on in the town. However, subsequent questions quickly jump around time out of the past, into the present and back making it hard to keep track of which of the interviewee’s multiple personalities is talking at any particular moment and which particular moment in time is actually being talked about.

The video tries to clear the confusion through alchemy. By cutting and pasting, sampling and re-mixing the reenactors’ words, the two tracks of each interview are synthesized into a single rambling whole. It tells the story of a town whose residents are unmoored and floating somewhere in America between the past and the present, reenactment, fiction and life.

Omer Fast

FRANÇAIS «Godville» est une vidéo double piste réalisée à partir d’entretiens avec des acteurs en costumes du XVIIIe siècle à Colonial Williamsburg, une sorte de musée d’histoire vivant en Virginie. Ce musée occupe l’emplacement de la ville d’origine entièrement reconstituée. C’est lui qui assure la sauvegarde de l’architecture et de l’aménagement urbain, qui forme et rémunère les habitants chargés de faire revivre la Williamsburg coloniale.

Les acteurs interviewés pour cette vidéo constituent un échantillon représentatif de la population de figurants : des hommes et des femmes de diverses catégories sociales ; des démocrates et des républicains ; des exploitants et des ouvriers agricoles ; des militants et des ménagères ; des révolutionnaires à temps partiel et des esclaves professionnels. Ils ont tous répondu aux questions sur leur lieu d’activité (le plus souvent un intérieur domestique du XVIIIe siècle) et en tenue de travail

(en général un costume d’époque). Les entretiens commencent par une question qui s’adresse au personnage du passé et concerne la vie communale. Les questions suivantes sautent du passé au présent et vice-versa, si bien que l’on ne sait plus très bien où on en est entre les différentes facettes de la personne interrogée, ni de quelle époque elle parle exactement.

La vidéo tente de démêler les confusions par alchimie. Les opérations de montage, de repiquage et de remixage des paroles des acteurs fusionnent les deux pistes de chaque entretien en un tout incohérent. Godville raconte l’histoire d’une ville dont les habitants ont largué les amarres et flottent dans une Amérique à mi-chemin entre le passé et le présent, la reconstitution historique, la fiction et la vraie vie.

Omer Fast

DEUTSCH «Godville» ist ein Zweikanalvideo, das aus Interviews mit Darstellern von Charakteren aus dem 18. Jahrhundert in Colonial Williamsburg zusammengestellt wurde, einem Freilichtmuseum im US-amerikanischen Virginia. Das Museum liegt auf dem Gelände des historischen Stadtviertels, das es zum Leben erweckt. Es kümmert sich um die Erhaltung seiner Bauten und Grundstücke und bildet die «Einwohner» aus, die für das Nachstellen des Alltagslebens in der amerikanischen Kolonialzeit bezahlt werden.

Die für das Werk interviewten Schauspieler bildeten einen Querschnitt durch das Gesamtensemble der Stadt: Männer und Frauen verschiedener sozialer Zugehörigkeit und Herkunft; Demokraten und Republikaner, Grundbesitzer und Tagelöhner, Milizionäre und Hausfrauen, Teilzeitrevolutionäre und Sklaven. Sie alle liessen sich an ihren Arbeitsplätzen und in ihrer Berufskleidung interviewen, in der Regel in häuslichen Innen-

bereichen und zeitgenössischen Kostümen des 18. Jahrhunderts. Die Fragen begannen gewöhnlich in der Vergangenheit, galten den gespielten Rollen und erkundigten sich danach, was in der Stadt so los sei. Im Verlauf der Interviews kam es jedoch zu Zeitsprüngen in die Gegenwart und zurück in die Vergangenheit, und es wurde schwierig, nachzuvollziehen, welche der multiplen Persönlichkeiten des Interviewten gerade sprach und von welchem Zeitpunkt aus.

Das Video versucht, die Verwirrung in einem alchemistischen Prozess zu klären. Durch Schneiden und Neumontieren, Samplen und Neuabmischen der Worte der Darsteller werden die beiden Spuren jedes Interviews zu einem einzigen weit-schweifigen Ganzen synthetisiert. Es erzählt die Geschichte einer Stadt, deren Einwohner irgendwo in Amerika unvertäut zwischen Vergangenheit und Zukunft schwimmen.

Omer Fast



Godville

The following is a transcript from one of three characters (Bill Rose).

I joined the Navy. Right after I got married here. And I went into the Reserves and I was activated for Desert Storm back in 1990. And it was interesting that when the war started and everything I was still a part of the militia. You know? In case of some emergency or whatever before the war started – you know, a slave revolt or some people who would come here but ain't got no business being here – you would be called up and then you would act as an army against them and... I'd just go out and defend, you know, whoever was... You know, defend my neighbors if need be, you know, it's expected from us.

We do these things through the peaceful resistance that Martin Luther King advocated: peaceful resistance, passive resistance towards people putting aggression on you. And then of course there's the... there are certain... obviously the military aspect of it.

And it is incredibly uncomfortable for some people to see it. Which is, I think, a good reason why we ought to be very structured, to draw it right out in the open. And you have to understand that we're not trying to inflict our will on the people. It's basically just trying to get the impediment to the people's will under control. By attacking soldiers. Military targets. But also things like government employees and newspapers and political leaders

and political correctness and affirmative action and government taxes and popular culture and schools and hospitals and movies and the internet, it makes it even easier. You know, locking up entire villages and churches and setting them on fire. You know, blowing theme parks and hotels and tourists. Running back and forth, shootin' at people and hoppin' in a hole and screamin' having a few drinks with my friends that night, cooking around a fire and everything... And I just completely immerse myself in resisting – the modern military, the modern media, a modern person's eyes, the modern context, and the modernization of Modern America and other diseases of the modern world.

So this gives us a little bit of an outlet. I mean, there are levels of resistance. Some are acceptable; some are not. And it's just a matter of an army's morality, which one will take hold.

As to why: who knows? I think it's just what people draw back on. Because with the controversy that's today everybody has an opinion and everything's all muddy and gray. There's no way of telling exactly, you know, who's right and who's wrong. And you can't make a firm stand without worrying about somebody being offended by what you've said. Then there's the escapism. You got the folks that will go out and they will spend all this kind of money on uniforms and equipment and everything: ten, fifteen thousand dollars maybe if they bought a couple of canons or whatever. And then they're



just walking up the street. You know? Basically just looking to make the place safe so that the people of the majority can make their feelings known.

And it gives people hope for the future. I mean, it's not like the Armageddon, where you've got a bunch of mutants running around killing all the people that weren't mutants and all that sort of thing, the crumbling of humanity and culture and civilization and all... This was just a matter of people saying: "Look. We're not happy about what's going on in the country right now. We are suffering because our way of life is under attack."

And I can't see just living to be somebody that's just gonna let somebody else do their fighting for him. I mean, that's worse to me than dying. You know? I mean, and if some of my friends that were killed... I mean, if they knew there weren't no risk in doing it, it wouldn't make the sacrifice worth

nothing, would it? You know? I mean, there are a lot worse ways to die. There's a lot worse ways to die. And I figure I don't want to. But if I got to, that's the way I want to do it.

I would hope that eventually we wouldn't have to separate ourselves from this country. Because the majority of the people here don't want to, but eventually no matter how bad you don't want to go, you just get tired of it. And you people on the left are going to have some real awful, dreadful, miserable time, just trying to keep up with what's going on in the country right now. Because the truth of it is, you're just out of touch on some things and – well – you still won't accept that the sixties are gone. You know? They just went and you just let it happen.

And I've done my bit. I'm back. I'm here. I'm in the militia again. I mean, like I say, luckily for me, because I look back at the reports of the Gulf War Syndrome – you know – with the children that are being... You know, their fathers come home, they have children a year later and the children have deformities and things like that... And I look back and I'm going: well, I don't think anything's gonna be normal ever again. You know?

Because when them other soldiers get here, we might welcome them but they're gonna bring a lot of the same trouble. You know, they're gonna have sick soldiers with them, they're gonna probably have a bunch of refugees behind them.

They're all gonna need food and something to drink. They're gonna have to have someplace to stay... So I mean just normal ain't gonna amount... It ain't gonna amount to nothing. Because it's just gonna be years and years and years before things get right, you know?

But fortunately though – even though the war ain't been doing real good for us – everybody seems real hopeful. You know? I mean, there ain't no chance at all that we're gonna look to maybe resolve our trouble with the government, you know? But, yeah, even though it's not going to be normal no more, I think it will be better once the war's done. Because we might not win these battles, but, according to what I hear officers saying when I was in, we ain't got to win the battles. You know? We just... We keep fighting them, causing them damage; damage that they've got to replenish. We get out before they can cause us no damage.

So everybody is hopeful that it will be – well – that the war will be a success, one way or the other. You know? Maybe we just need to last longer than the British Army does. But, when that will be? I mean, only when the war is over can we even think about what things are gonna be like when it's normal again. You know? I mean that could be a couple more years even! Three, four, five, who knows?

I think it's just the fact you can't control yourself no more. You ain't got no control over yourself.



Everybody else is doing the controlling. I mean, especially in the United States with everybody getting sued. You know: "I overheard him saying something back there – it bothered me – so I'm suing his – I'm suing the company for – you know – half a million dollars or whatever." Then, the company responding by going: "Woah, wait a minute, we just got sued for that! Well, we don't want to do that anymore. Alright, let's stop doing this because we're afraid of getting sued or afraid of having bad attention put on the company. I'm afraid what these folks I work with are gonna think of me." You know? Yeah, I think political correctness is just pure fear. I would hope that people could simply be respectful of other people's ideas and background and culture and things like that. And I would also hope that if somebody was not being respectful, you could be man enough or woman enough to say: "Look, what





you said is – you know – it’s, it’s, it’s bull. I mean, you just really hacked me off!’ And that would be the end of it. “You’re a jerk. I don’t like you.” And off they go! But instead you got all this litigation that happens with everything. Um... Yeah... There it is. It’s so hard to put a finger on it but – yeah – I think fear sums it up. You’re just afraid.

Look. I know what you’re trying to do. And what kind of cliched character you’re making me into.

But still, even though you had really distorted my words and basically lied about what you were planning to do, I know that this isn’t gonna really be a documentary. And that it’s gonna be heavily fictional. Well, not fictional. It’s an artwork about your being here so do what you have to, when you leave we’ll be happy when you’re gone.

But still, you know, I’m representing a part of our country. And you can’t ignore it. You know? You ain’t got no choice in it. You know? You come in here. You try to talk with us and all that. But every argument you go: “Well, yeah, I agree with that. You’re absolutely right. Except for that part you said two minutes ago...” And it’s just... it’s, it’s just bull... I mean, you just really hacked me off and that should be the end of it, you know? You’re a jerk. I don’t like you. And off you go... But instead, you just want to keep using this: let’s keep showing it over and over again and then they will see it for what it is...

But, you don’t know nothing about not just black history or white history but American History.

You know? And then you go back to Europe, where you can just throw a veiled insult at us or whatever – from behind your computer. And then you got the kindness to actually say: “Oh, it’s just a hobby, but here’s the money to reimburse you for it, you know?” You’re just a complete idiot. There’s no way of getting around that.

But this is purely my observation and through my eyes that I see this. What’s interesting about all this is that you have the same sort of problems that I face in basically just trying to keep up with what’s going on in the country right now and what’s happened in the last five years. And it’s just hopeless. But you decided you were going to simply use it as an excuse to come here – and just breeze through here, have a look, make this movie and, “Oh, ain’t that neat! That’s just what I expected!” and – pssht – maybe go back to the hotel afterward. You know, that kind of thing.

And it just kind of snuck up on me: the fact that you just don’t have any interest in your subject at all. You know, you’re just trying to get the laugh. And it doesn’t matter if it’s wrong and that’s what I feel. Because, the truth of it is, you’re just constantly paralyzed by the thought that people that come to museums don’t want to put a whole lot of effort into it, it’s just an escape. You know, it’s an artificial environment doing artificial things: no real danger or anything like that. So you’ve got thousands of different sorts of people like that

through the country. And you decided you decided you were going to be a part of that.

And you might not like to admit it to yourself, but you’ve had so many chances to do something constructive; you know, touch on something that would change people. And instead you got all this surface. It is all just very thin surface. And the more you look at it, the more you’ll find yourself completely helpless and unprepared to resist being part of that circus of fashion and fear: you know, the whole reactionary, conservative, politically correct, fucking art world today. I mean, folks don’t know nearly as much about what you people are talking about as they did maybe just a few years back.

And it’s examples of that sort of thing that are separating us even further: further from a simpler time when things could be a little more polarized and you could say, “Look, that’s right and that’s wrong and that’s what I feel.” You didn’t have to be afraid to say it, you know? But it’s been going on for almost forty years now.

It is certainly grayer the more you look at it, but if you people are really looking for change, I would say that the museum is not a particular bad place to start. Yeah, um, there it is. It’s so hard to put a finger on it but I think that sums it up.



ENGLISH Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi work with film material that they unearth from forgotten archives and private estates. Whether family films, or records made by soldiers, colonial officers or tourists, the identity of the authors is in most cases unknown. But this is not particularly tragic, since the archive is not used for an accurate reconstruction of historical events.

The artists are really much more interested in what the picture material itself manifests. How revealing the angle of vision can actually be! Because a conscious engagement with the image is usually lacking in amateur shots, the perspective of the camera or the choice of details can betray a great deal about social conventions and attitudes. Gianikian and Ricci Lucchi are primarily concerned in bringing to light things that generally take place unconsciously, and have therefore never been worked through, let alone assimilated.

Their work is characterized by a determinedly present-oriented perspective, one anchored in the political and social world of today: “It is our intention that the themes of images from the past reflect the new. Immigration, ethnic problems, racism, colonialism, neocolonialism. Everyday we see an acceleration of the destruction not only of democracy, but of the simplest human values – disrespect.”

Gianikian & Ricci Lucchi move in a gray zone between documentary film and essay. Not only is the material that they find restored in a painstaking and detailed process, but its content is also put under the microscope and extensively researched, investigations whose discoveries influence the finished work. Gianikian and Ricci Lucchi reassemble their material. They manipulate running speed and details, color individual sequences and add subdued sound.

The films made by Gianikian & Ricci Lucchi are reminiscent of textile fragments. Their microstructure allows us to visualize individual motifs, but the real size of the fabric remains in the realm of supposition. The artists confront their public with a picture sequence without beginning or end. These are open, unfinished narratives and textures whose threads lead right into the here and now. **c.s.**

FRANÇAIS Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi travaillent avec du matériel cinématographique qu’ils recherchent dans des archives oubliées ou des successions privées. Qu’il s’agisse de films familiaux, d’enregistrement faites par des soldats, des fonctionnaires coloniaux ou des touristes, dans la plupart des cas, l’identité des auteurs ne peut que se deviner. Mais c’est loin d’être tragique car l’archive n’a pas été créée pour reconstruire des événements historiques détaillées.

Pour le couple, il s’agit bien plus de faire ressortir ce qui se manifeste dans les images. Un angle d’approche peut être tellement traître ! Comme, dans les enregistrements réalisés par des amateurs, il manque généralement une approche consciente de l’image; le choix de perspective de la caméra ou le choix de la séquence donnent déjà beaucoup d’informations sur les conventions et les attitudes sociales. Gianikian & Ricci Lucchi révèlent au grand jour des choses qui se passent habituellement dans l’inconscient et qui n’ont donc jamais été retravaillées et encore moins assimilées.

C’est une perspective résolument contemporaine et ancrée dans le présent politique et social qui caractérise l’œuvre de ces deux artistes : « Notre intention, c’est que les images du passé reflètent de façon thématique le présent. Immigra-

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

tion, conflits ethniques, racisme, colonialisme et néocolonialisme : chaque jour nous sommes confrontés à des signes de dégradation, non seulement des valeurs démocratiques, mais également humaines. De plus en plus souvent, nous assistons à du mépris et du manque de respect. »

Gianikian & Ricci Lucchi évoluent dans une zone d’ombre entre film documentaire et essai. Le matériel qu’ils trouvent n’est pas seulement restauré de façon minutieuse. Il est également analysé en détail du point de vue du contenu et accompagné d’intenses recherches a posteriori. Ainsi, Gianikian & Ricci Lucchi refont le montage; ils manipulent la vitesse et les détails, teignent certaines séquences et les accompagnent de sons.

Les films du couple font penser à des fragments textiles. Vu leur microstructure, il est certes possible de s’imaginer certains motifs, mais la taille effective du matériau reste hypothétique. Ainsi, les séquences d’images avec lesquelles Gianikian & Ricci Lucchi confrontent leur public n’ont ni début, ni fin. Ce sont des récits ouverts et non finis, des textures dont les fils mènent jusque au présent.

c.s.

DEUTSCH Yervant Gianikian und Angela Ricci Lucchi arbeiten mit Filmmaterial, das sie in vergessenen Archiven und privaten Nachlässen aufstöbern. Ob Familienfilme, Aufzeichnungen von Soldaten, Kolonialbeamten oder Touristen, die Identität der Autoren lässt sich in den meisten Fällen nur erraten. Das ist auch nicht weiter tragisch, denn das Archiv wird nicht angelegt, um historische Ereignisse möglichst detailgenau zu rekonstruieren.

Vielmehr geht es dem Künstlerpaar immer auch um das, was sich am Bildmaterial selbst manifestiert. Wie verräterisch kann ein Blickwinkel sein! Da Amateuraufnahmen in der Regel der bewusste Umgang mit dem Bild fehlt, gibt schon die Perspektive der Kamera oder die Wahl des Bildausschnitts sehr viel über gesellschaftliche Konventionen und Haltungen preis. Gianikian & Ricci Lucchi bringen vorzugsweise Dinge ans Tageslicht, die sich gemeinhin im Unbewussten abspielen, ergo nie aufgearbeitet, geschweige denn bewältigt wurden.

Es ist eine dezidiert zeitgenössische, in der politischen und gesellschaftlichen Gegenwart verankerte Perspektive, die das Werk der beiden charakterisiert: «Es ist unsere Intention, dass die Bilder der Vergangenheit thematisch die Gegenwart spiegeln. Immigration, ethnische Konflikte, Ras-

ismus, Kolonialismus und Neokolonialismus – täglich stossen wir auf Zeichen der Zersetzung, nicht nur der demokratischen, sondern auch der menschlichen Werte. Immer häufiger beobachten wir Missachtung und Respektlosigkeit.»

Gianikian & Ricci Lucchi bewegen sich in einer Grauzone zwischen Dokumentarfilm und Essay. Das vorgefundene Material wird nicht nur in aufwändiger Kleinarbeit restauriert, sondern auch inhaltlich unter die Lupe genommen und von intensiven Recherchen begleitet, die in die anschließende Nachbearbeitung einfließen. So montieren Gianikian & Ricci Lucchi neu. Sie manipulieren Laufgeschwindigkeit und Details, färben einzelne Sequenzen ein und unterlegen sie mit zurückhaltenden Klängen.

Die Filme des Paares erinnern an textile Fragmente. Aufgrund ihrer Mikrostruktur können wir uns zwar einzelne Motive vorstellen, die effektive Grösse des Gewebes bleibt indes im Bereich von Vermutungen. Die Bildfolgen, mit denen Gianikian & Ricci Lucchi ihr Publikum konfrontieren, sind ohne Anfang und Ende. Es sind offene, unabgeschlossene Erzählungen, Texturen, deren Fäden bis in die aktuelle Gegenwart führen.

c.s.

Frammenti Elettrici

“Frammenti Elettrici” comprises four individual works: “What connects them is that all deal with encounters with the other, which induce inner tensions within us. Encounters with the foreign, the original, the colonized, the dominated.”

At the instigation of Mark Nash, the four parts of “Frammenti Elettrici” were first shown together in one installation at the Fabric Workshop and Museum in Philadelphia in December 2004.

c.s.

Frammenti Elettrici N° 1 – Rom (Uomini) 2002

After the war, northern Italy, Lake Como or Lake Garda, late 1940s. A Sunday in spring. A young mother in a smart coat takes her small daughter to the lake. She holds her hand, they go down some steps. Other members of the family, men and women, follow the two small figures. They make toward a family of Gypsies who have just arrived at the lake; the horse has been released from the cart. Blond children with curly hair play in the meadow, bare-foot. A baby is wrapped in a blanket on the grass, his face hidden beneath an old battered hat, a man’s. A young father tenderly nurses an-

other small child. The mother, very young, smiles embarrassedly. The 8-mm camera records the exoticism, on home ground. Exoticism is always diversity too.

“Model” attitudes of the family group that film the Gypsies. Gypsies who reappear in Italy after the horrors of the war and the genocide suffered by their people in the Nazi lagers. We do not know the author of the film or the characters who appear in these tiny photograms, nor do we know where this group of migrants originally came from.

What we actually do know is that the places where the “fragile” images of this portrait of the Gypsies were filmed are now those where racial intolerance against the new immigrants is at its most extreme. Nomadic people constantly threatened with expulsion. The images cause us to feel a nervous emotion, at a time that sees a growing wave of xenophobia, the affirmation of revisionism, the return of fascism in Italy.

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

Frammenti Elettrici N° 2 – Viet Nam 2002

“Viet Nam,” the second part of “Frammenti Elettrici,” is based on the film made by a French soldier stationed in Indochina. It is a sort of diary, recorded in colonized Vietnam, shortly after the Second World War, soon after the defeat of fascism in Europe. Gianikian & Ricci Lucchi: “A people and

an old culture that had to get through two destructive imperialistic wars. What is left of this marvellous, poetic land?”

c.s.

Frammenti Elettrici N° 3 – Corpi 2003

The material for “Corpi,” the third section of “Frammenti Elettrici,” originates from Italy in the 1950s. They are shots taken by an amateur with an 8-mm camera who filmed women on the beach – secretly and always from behind. Afterward, he cut them out of his family films and montaged them into a collection of anonymous, faceless women’s bodies. “Corpi” is more than just an amusing document of a private obsession. Through the film fragments of the male cameraman who collected women’s buttocks like hunting trophies, a one-sided power relationship is made manifest. The pictures are sexist. And in this they are marked by an attitude closely related to the racism or exoticism that emerges in the other three films in the sequence.

c.s.

Frammenti Elettrici – Nueva Caledonia 2004

Ten years ago we found, in France, some short black-and-white 8-mm films and two unassembled 16-mm reels about New Caledonia. They were shot

by anonymous cameramen. On the boxes there is some sketchy information that seems to indicate when they were shot. The boxes were sent from Noumen, the capital of New Caledonia, to Sydney for development; the address of the developer is: Kodak. Australasia. Pty Ltd. 379 George Street, Sydney. The return address has been erased. On the carton containing the 30-foot-long 16-mm film, the expiration date for development is written: April 1949. The shipping stamp from Australia has been erased.

New Caledonia, an archipelago in the southwestern Pacific Ocean, is an overseas territory of France whose native residents, the Kanak people, have only recently begun to gain their autonomy. For 150 years, it was a penal colony for criminals and a place of forced exile for French Communards. The Kanaks were compelled to move onto reserves, were subjugated, murdered and totally deprived of their own culture. When the colonists arrived after their long journey over the sea, they found nothing – only forests, pathways, and naked inhabitants who moved in a rapid, distinctly savage manner. To the new colonists, the life of the natives seemed like a “mere play of shadows. A play of shadows, the dominant race could walk through unaffected and disregarded in the pursuit of its incomprehensible aims and needs.” (Hannah Arendt)

Kanak people had an intimate connection with their homeland. Valleys, rivers, the sea, hills, and

their ancestors’ homeplaces were the cornerstone of their identity. For this reason, they had a strong attachment to their motherland. Colonization and seizure of their ancestral lands have destroyed the Kanak identity.

Some aspects of the 8-mm film indicate that it was probably shot on one of the Loyaute Islands (territories of New Caledonia) where colonization never arrived due to the infertility of the land, the lack of water, and the generally inappropriate terrain, even for forced laborers. The scene may have been shot around the time of the new colonial laws. The film as a whole is a savage portrait of the Kanak in the style of Levi-Strauss: candid shots in the forest, men, women, jobs, objects, buildings, and sculptures that represent ancestors. In this film one Kanak tribe dresses in their most primitive costumes in front of the camera, as they would have appeared to the original conquistadors. In one section of the film, men wearing only loincloths walk in single file. The women wear short skirts made of tree bark. The village leader wears a French flag across his chest, symbolizing his citizenship.

The 16-mm film shows the 1946 celebrations of the Kanak people’s newly granted French citizenship as well as the end of World War II. Footage of the celebrations is intercut with shots of the Grande Terre (Great Land) and a French flag that continuously waves in the forest. The entire population of the reservation – the name of which remains

unknown – participates in the ceremony, wearing European garb and occasionally joined by French administrators. Ritual dances that had been forbidden (together with nude dancing, drunkenness and witchcraft) reappear at the parties and are even encouraged, for cinematographic purposes.

Inexplicably the short films on which “Nueva Caledonia” is based were tossed, lost, and finally recovered. The photograms we used contrast between the original world of the Kanak natives and the world in which they were deprived of their culture and transformed into “obedient civilized people,” dressed in European clothing. Thus the material draws a dynamic portrait of the fate of this people. A Kanak descendant narrates: “The foreigners came to rip apart, disturb, disperse, and exterminate. They killed our leaders and men. They robbed our lands.”

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi



Frammenti Elettrici

« Frammenti Elettrici » est composé de quatre travaux différents. « Ce qui les relie les uns aux autres, c’est qu’ils traitent de rencontres avec l’autre, rencontres qui créent en nous une tension interne. Il s’agit de rencontres avec l’étranger, l’originel, le colonisé, le dominé. »

A l’instigation de Mark Nash, les quatre pièces de « Frammenti Elettrici » ont été montrées pour la première fois en tant qu’installation en 2004 au Fabric Workshop and Museum de Philadelphie.

c.s.

Frammenti Elettrici N° 1 – Rom (Uomini)

2002

Nord de l’Italie, lac de Côme ou lac de Garde, fin des années quarante, l’après-guerre. Un dimanche de printemps. Une jeune mère portant un manteau élégant accompagne sa petite fille au bord du lac. Elle la tient par la main. Elles descendent les marches d’un grand escalier. D’autres membres de la famille suivent les deux personnages. Ils se dirigent vers une famille de Tziganes. A peine arrivés au bord du lac, le cheval est détaché du chariot. Des enfants blonds aux cheveux bouclés jouent sur la pelouse, pieds nus. Un nouveau-né est enveloppé dans une couverture sur l’herbe, le visage

caché sous un vieux chapeau déformé, un chapeau d’homme. Un jeune père tient tendrement dans ses bras un autre petit enfant. La mère, très jeune, sourit, l’air gêné. Sur la pelouse de la maison la camera 8 mm enregistre l’exotisme. L’exotisme vient toujours de la diversité.

Attitudes « modèle » de la famille qui filme les Tziganes. Des Tziganes qui réapparaissent en Italie après les horreurs de la guerre et du génocide subi par leur peuple dans les camps nazis. On ne connaît pas l’auteur des prises de vue, ni les personnages qui apparaissent sur les minuscules photogrammes ; on ne connaît pas non plus le pays de provenance du groupe de migrants. Les lieux où sont filmés les Tziganes sont aujourd’hui ceux où la poussée sécessionniste est la plus forte en Italie, de même que l’intolérance raciale à l’encontre des nouveaux immigrés. Les images provoquent en nous nervosité, à une époque qui voit croître la vague xénophobe, l’affirmation du révisionnisme, le retour du fascisme en Italie et ailleurs.

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

Frammenti Elettrici N° 2 – Viet Nam

2002

La deuxième partie de « Frammenti Elettrici », « Viet Nam », repose sur le film d’un soldat français basé en Indochine. C’est une sorte de journal de bord, rédigé dans un Vietnam occupé, peu après la Seconde Guerre mondiale, peu après la chute du

fascisme en Europe. Les auteurs disent : « Un pays, un peuple, une ancienne culture qui a dû subir deux guerres impérialistes et destructrices. Que reste-t-il de ce merveilleux et poétique pays ? »

c.s.

Frammenti Elettrici N° 3 – Corpi

2003

Le matériel pour « Corpi » parvient de l’Italie des années cinquante. Ce sont des films d’un amateur qui a filmé, avec sa caméra 8mm, des femmes sur la plage – en secret et toujours de derrière. Ensuite, il a retiré les femmes de ses films de famille et en a fait un montage pour obtenir une collection de corps de femmes anonymes et sans visages. « Corpi » est davantage qu’une preuve cocasse d’une obsession privée. Des fragments filmés de ce cinéaste amateur, qui collectionne les derrières de femmes comme des trophées de chasse il ressort une relation unilatérale au pouvoir. Les images sont sexistes. Elles sont ainsi empreintes d’une attitude similaire au racisme ou à l’exotisme qui transparaît dans les autres films de la série.

c.s.

Frammenti Elettrici – Nueva Caledonia

2003

Il y a 10 ans, nous avons trouvé en France quelques très courts films tournés en 8 mm sur la Nouvelle-Calédonie, ainsi que deux bobines en 16 mm

encore non montées sur le même sujet. Les réalisateurs de ces films sont inconnus. Sur les boîtes se trouvent de vagues informations qui pourraient indiquer l’époque approximative de chaque tournage. Les boîtes avaient été envoyées de Nouméa, capitale de la Nouvelle-Calédonie, à Sydney, pour y faire développer les films. L’adresse de l’entreprise de développement est : Kodak Australasia. Pty Ltd. 379 George Street, Sydney. L’adresse de l’expéditeur est effacée. Sur le carton du film 16 mm, long de plus de 9 m, est inscrite la date d’expiration du film : avril 1949. La date de dépôt à la poste australienne également a été effacée.

La Nouvelle-Calédonie est un archipel du sud-ouest de l’océan Pacifique, un territoire d’outre-mer « appartenant » à la France, dont les indigènes, le peuple kanak, commence tout juste à récupérer son autonomie. Durant 150 ans, la Nouvelle-Calédonie a été un territoire français d’outre-mer où l’on emprisonnait les criminels et mettait en exil forcé les communistes français. Les Kanaks ont été placés dans des réserves, humiliés, tués et volés sur leur propre sol. Quand les colons arrivent après leur long voyage en mer, ils ne trouvent rien – si ce n’est des forêts, des sentiers et des habitants nus se mouvant rapidement et d’une manière décidément très sauvage. Aux yeux des nouveaux arrivants, la vie des natifs ressemble, comme l’écrivra Hannah Arendt, « à un simple théâtre d’ombres chinoises que la classe dirigeante peut traverser sans peur ni passion ».

En Nouvelle-Calédonie, tous les Kanaks ont gardé un contact intime avec leur terre natale. Vallées, rivières, mers, collines et lieux de résidence de leurs ancêtres s’imbriquent pour former leur identité. Pour cette raison, l’attachement à leur pays natal est resté très vif. En les colonisant et en les dépossédant de leurs terres ancestrales, on a détruit cette identité.

Certains aspects du film en 8 mm indiquent qu’il fut probablement tourné sur l’une des îles Loyauté, où les colons ne se sont jamais installés à cause de la pauvreté des terres, du manque d’eau et de la configuration du terrain, inadaptée même pour des travaux forcés. Le film en entier est un portrait crus des Kanaks, dans le style de Lévi-Strauss : images naïves de la forêt, hommes, femmes, métiers, objets, bâtiments et sculptures représentant des ancêtres. On y voit une tribu kanak vêtue du costume traditionnel primitif, telle qu’elle est apparue aux premiers conquistadores. Dans un autre passage, des hommes portant seulement un pagne marchent en file indienne. Les femmes portent des jupes courtes faites d’écorce. Le chef du village porte un drapeau français en écharpe pour signifier sa citoyenneté.

Le film en 16 mm montre les réjouissances organisées en 1946 pour célébrer la nationalité française accordée aux Kanaks, ainsi que la fin de la guerre. Les prises de vue des réjouissances sont entrecoupées d’images de la Grande Terre et d’un

drapeau français flottant au vent dans la forêt. Toute la population de la réserve (dont le nom reste inconnu) participe à la cérémonie, portant des vêtements européens. Des administrateurs français apparaissent occasionnellement. Les danses rituelles, qui avaient été interdites en même titre que les danseurs et les danseuses nues, l’ivresse et la sorcellerie, font leur réapparition dans les fêtes et sont mêmes encouragées dans le but de les filmer.

Pour des raisons inexplicables, ces petits fragments de film, dont « Nueva Caledonia » fait partie, ont été jetés, perdus, et finalement retrouvés. Les photogrammes apportent ainsi un contraste entre le monde originel des Kanaks natifs de l’île et le monde dans lequel ils furent privés de leur culture et transformés en peuple « civilisé et obéissant », habillé à l’européenne. Ainsi, les fragments ramènent à la vie le destin de ce peuple. Un des descendants des Kanaks raconte : « Les étrangers sont venus pour déchirer, pour déranger, pour disperser et pour exterminer. Ils ont tué nos chefs et nos hommes. Ils ont volé nos terres. »

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi



Frammenti Elettrici

«Frammenti Elettrici» besteht aus vier einzelnen Arbeiten: «Was sie miteinander verbindet, ist dass sie alle von Begegnungen mit dem Anderen handeln, die uns in eine innere Spannung versetzen. Es geht um Begegnungen mit dem Fremden, dem Ursprünglichen, dem Kolonisierten, dem Dominierten.»

Auf Anregung von Mark Nash wurden die vier Teile von «Frammenti Elettrici» im Dezember 2004 im Fabric Workshop and Museum in Philadelphia erstmals als Installation gezeigt.

c.s.

Frammenti Elettrici N° 1 – Rom (Uomini)

2002

Ein Sonntag an einem der norditalienischen Seen (Lago di Como oder Lago di Garda), Ende der vierziger Jahre, kurz nach dem Krieg: Es ist Frühling, und wir sehen eine junge Mutter. Sie trägt einen eleganten Mantel und geht mit ihrer Tochter an der Uferpromenade spazieren. Andere Familienmitglieder folgen den beiden. Sie gehen auf eine Zigeunerfamilie zu, die soeben am See angekommen ist. Das Pferd ist bereits ausgespannt, und kleine Kinder mit lockigen Haaren spielen barfuss auf der Wiese. Ein Neugeborenes liegt auf dem Rasen. Es ist in eine Decke gewickelt, und sein Gesichtchen wird von

einem alten, ramponierten Hut verdeckt – es ist ein Männerhut. Ein anderes Kleinkind wird zärtlich von seinem jungen Vater umarmt. Die Mutter, ebenfalls unglaublich jung, lächelt verlegen. Obwohl der 8-mm-Film eine Episode in einem familiären Umfeld dokumentiert, betont er das Andersartige und bringt einen unübersehbaren Exotismus zum Ausdruck.

Die Haltung der italienischen Familie gegenüber den Zigeunern ist bezeichnend. Da ist es umso bemerkenswerter, dass die Zigeuner, die von den Nazis verfolgt, in Vernichtungslager gesteckt und ermordet wurden, bereits so kurz nach dem Krieg wieder in Italien auftauchen. Über den Autor des Filmes und über die Personen, die auf den kleinen Fotogrammen erscheinen, ist uns nichts bekannt. Ebenso wenig wissen wir, aus welchem Land die Zigeuner kommen.

Was wir aber sehr wohl wissen, ist, dass die Gegend, in der die Filmaufnahmen gemacht wurden, heute das Zentrum der italienischen Rechten und Neofaschisten ist. Latenter Rassismus gegen die neuen Immigranten ist weit verbreitet. Fahrende wurden schon immer von Vorurteilen und offener Ablehnung begleitet. Die Bilder aus den vierziger Jahren versetzen uns deshalb in eine nervöse Spannung, weil revisionistisches Gedankengut im heutigen Italien weit verbreitet ist, der Fremdenhass aufgelebt und der Faschismus wieder gesellschaftsfähig geworden ist.

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

Frammenti Elettrici N° 2 – Viet Nam

2002

Der zweite Teil von «Frammenti Elettrici», «Viet Nam», basiert auf den Filmen eines französischen Soldaten, der in Indochina stationiert war. Es ist eine Art Tagebuch, aufgenommen im kolonialisierten Vietnam, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, kurz nach dem Fall des Faschismus in Europa. Dazu die Autoren: «Ein Land, ein Volk, eine alte Kultur, die zwei zerstörerische imperialistische Kriege durchstehen musste. Was ist von diesem wundervollen, poetischen Land übrig geblieben?»

c.s.

Frammenti Elettrici N° 3 – Corpi

2003

Das Material für «Corpi», den dritten Teil von «Frammenti Elettrici», stammt aus dem Italien der fünfziger Jahre. Es sind Aufnahmen eines Amateurs, der mit seiner 8-mm-Kamera am Strand Frauen filmte – heimlich und immer von hinten. Anschliessend schnitt er sie aus seinen Familienfilmen weg und montierte sie zu einer Kollektion von anonymen, gesichtslosen Frauenkörpern. «Corpi» ist mehr als nur der amüsante Beleg einer privaten Obsession. In den Filmfragmenten des männlichen Kameramanns, der Frauenhintern wie Jagdtrophäen sammelt, kommt ein einseitig geprägtes Machtverhältnis zum Ausdruck. Die Bilder sind sexistisch. Somit sind sie von einer Haltung geprägt, die dem Rassismus oder

Exotismus, der in den anderen «Frammenti Elettrici» aufscheint, nahe verwandt ist.

c.s.

Frammenti Elettrici – Nueva Caledonia

2004

Vor zehn Jahren fanden wir in Frankreich einige kurze 8-mm-Filme in Schwarzweiss sowie zwei ungeschnittene 16-mm-Filmrollen über Neukaledonien. Sie wurden von anonymen Kameraleuten gedreht. Auf den Schachteln finden sich nur unvollständige Informationen, die kaum Rückschlüsse auf die Bedingungen zulassen, unter denen sie entstanden. Immerhin ist auf dem Karton des 30 Fuss langen 16-mm-Films ein Verfallsdatum für die Entwicklung: April 1949. Auf einer anderen Schachtel steht die Adresse der Entwicklerfirma: Kodak. Australasia. Pty Ltd. 379 George Street, Sydney. Die Adresse des Absenders ist nicht mehr zu entziffern.

Neukaledonien ist ein Archipel im Südwestpazifik. Die Ureinwohner, das Volk der Kanaken, haben erst in jüngerer Zeit ihre Autonomie zurückerrungen. 150 Jahre war Neukaledonien französisches Überseeterritorium, Strafkolonie für Verbrecher und Zwangsexil für französische Kommunarden. Die Kanaken wurden in Reservate gezwungen, unterjocht, ermordet und ihrer ihrer Kultur beraubt. Den neuen Kolonialisten erschien das Leben der Eingeborenen als blosses «Schattenspiel, durch das die herrschende Rasse unberührt und unbemerkt

hindurchschreiten konnte im Verfolgen ihrer eigenen unverständlichen Ziele und Absichten» (Hannah Arendt).

Wie viele Urvölker hatten die indigenen Kanaken eine enge Beziehung zur Natur. Täler, Flüsse, Meer und Hügel sowie die Geburtsstätten ihrer Ahnen bildeten die Ecksteine ihrer Identität. Aus diesem Grund hatten sie eine starke Bindung an ihr Mutterland. Die Kolonisierung und die Beschlagnahme ihres Lebensraumes haben die kanakische Identität zerstört.

Einige Elemente des 8-mm-Films lassen darauf schliessen, dass er auf einer der zu Neukaledonien gehörenden Loyalty-Inseln gedreht wurde. Wegen der Unfruchtbarkeit des Landes, des Wassermangels und der selbst für Zwangsarbeiter ungeeigneten Bodenbeschaffenheit fasste die Kolonialisierung hier nie richtig Fuss. Der Film ist ein im Sinn von Claude Lévi-Strauss «wildes Porträt» der Kanaken: Schnappschüsse im Urwald, Männer, Frauen, Tätigkeiten, Artefakte, Gebäude und Skulpturen, die Ahnen repräsentieren. Ein Kanakenstamm tritt in seinen primitivsten Kostümen vor die Kamera. In einer Filmpassage tragen die Männer nichts als einen Lendenschurz und gehen im Gänsemarsch an der Kamera vorbei. Die Frauen tragen kurze Röcke aus Baumrinde. Der Häuptling des Dorfs hat sich eine französische Fahne um die Brust geschlungen, um sein Bürgerrecht zum Ausdruck zu bringen.

Der 16-mm-Film zeigt die Feiern des Jahres 1946 anlässlich sowohl der aktuellen Gewährung des französischen Bürgerrechts als auch des Endes des Zweiten Weltkriegs. Zwischen die Festszenen sind Aufnahmen von La Grande Terre «Grosses Land» geschnitten und eine französische Fahne, die unentwegt im Urwald flattert. Die gesamte Bevölkerung eines Reservats nimmt an den Feierlichkeiten teil, trägt europäische Kleidung, und ab und zu mischen sich französische Verwaltungsbeamte unter sie. Rituelle Tänze, die – ebenso wie Nackttanzen, Alkoholgenuss und Hexerei – lange Zeit verboten waren, leben bei den Feiern wieder auf, und die Tänzer werden für den Film zusätzlich angespornt.

Aus unerfindlichen Gründen hatte man die kurzen Filmfragmente, auf denen unsere Arbeit «Nueva Caledonia» basiert, weggeworfen. Sie sind verloren gegangen und schliesslich wiedergefunden worden. In den von uns verwendeten Fotogrammen kontrastiert die Welt der indigenen, ihrer Kultur beraubten Kanaken mit ihrer Transformation in ein «gehorsames zivilisiertes» Volk. Das Material vermittelt ein lebhaftes Bild vom Schicksal der Kanaken, das von einem Nachkommen wie folgt beschrieben wird: «Der fremde Mann kam, um zu zerreißen, zu verwirren, zu zerstreuen und auszurotten. Er hat unsere Anführer und unsere Männer umgebracht. Er hat uns unser Land geraubt.»

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

ENGLISH It’s not that Robert Frank wouldn’t talk. Born in Switzerland, he speaks English and German fluently, and is eloquent. But language is not his preferred means of expression. “I have in mind to create an authentic, contemporary document, whose visual content will make any commentary superfluous,” was how Frank described to the Guggenheim Foundation the project that would turn him into an icon. From the 20,000 pictures he took during his journey through the USA he selected 83 for his book “The Americans.” With these images he revolutionized photography and, in passing, demolished the Americans’ glamorous Hollywood-imprinted vision of themselves as an unblemished, rich and developed nation. Frank had caught precisely the spirit of his times, and provided the photographic counterpart to the ethos of such Beat poets as William Burroughs, Allen Ginsberg and Jack Kerouac.

So, what does a man do who, with his very first book, has written an influential chapter in the history of photography, and is revered and admired by everyone? He loses interest and simply stops taking photographs. And begins instead to shoot 16-mm films with his friends Kerouac and

Ginsberg. Not films for the mainstream cinema. Frank experiments with the medium. Only the very first film receives adequate funding, and it is not a commercial success. Nor are the productions that follow.

The search for truth drives Frank on. Very early, the video camera gave him the opportunity to rerelease ceaselessly to the world, to question it differently again and again. In the opening of “Moving Pictures,” he stands at the graveside of his parents, smoking. The entire film is an unquiet reflection without sound: photographs (his own and others’), his wife June, his friends, the grave of Jack Kerouac – everything flows, is regrouped, until it becomes clear that only by looking at the past can we look ahead. “Keep busy”: the words which end the film are the motto which runs like a red thread through the work of this great artist.

R. B.

FRANÇAIS

Ce n’est pas que Robert Frank ne parle pas. Que ce soit en anglais ou en allemand, ce Suisse d’origine s’exprime avec habileté et éloquence. Malgré cela, le langage n’est pas sa forme privilégiée d’expression. « Je projette de créer un document contemporain authentique, dont le contenu visuel rendrait superflu tout commentaire ». C’est ainsi que Frank a décrit, pour la Guggenheim Foundation, le projet qui a fait de lui une icône. Parmi les 20 000 clichés pris durant son voyage à travers les Etats-Unis, il en a sélectionnés 83 pour son livre « The Americans ». Avec ces images, il a révolutionné la photographie et a détruit, en passant, l’image qu’avaient les Américains de leur nation, soit celle d’un pays intact, riche et progressiste, empreint de l’éclat d’Hollywood. Frank s’inscrit dans l’esprit de son temps et a livré des photos en lien avec la façon d’aborder l’existence des poètes de la beat generation comme William Burroughs, Allen Ginsberg ou Jack Kerouac.

Seulement, que fait un homme qui, avec son premier livre, a écrit un chapitre important de l’histoire de la photographie et qui a été vénéré et admiré de tous ? Il perd tout intérêt pour la photo.

Il commence donc à tourner des films en 16 mm avec ses amis Jack Kerouac et Allen Ginsberg. Ce ne sont pas là des films pour le grand cinéma. Frank explore ce média. Seul son premier film dispose d’un financement suffisant, mais ce n’est pas un succès commercial. Ce sera aussi le cas de ses productions suivantes.

Sa recherche de la vérité fait avancer Frank de plus en plus loin. Très tôt, la caméra vidéo lui offre la possibilité de se mettre en relation avec le monde de façon sans cesse renouvelée, de se remettre en question de manière différente à chaque fois. Dans « Moving Pictures », on le voit sur les premières images en train de fumer sur la tombe de ses parents. Tout le film est une réflexion à voix haute, sans son. Des photos (de lui-même et d’autres) sa femme June, ses amis, la pierre tombale de Jack Kerouac; tout est mis en mouvement et se regroupe différemment, jusqu’à ce qu’il devienne évident que seul le regard vers le passé nous fait regarder vers l’avenir. « Keep busy », tels sont les mots par lesquels le film se termine et qui constituent la devise qui parcourt, tel un fil rouge, l’œuvre tout entière de ce grand artiste.

R. B.

DEUTSCH Es ist nicht so, dass Robert Frank nicht reden würde. Ob nun auf Englisch oder auf Deutsch: Der geborene Schweizer ist sprachgewandt und eloquent. Und doch ist die Sprache nicht seine bevorzugte Ausdrucksform. « Ich habe vor, ein authentisches zeitgenössisches Dokument zu schaffen, dessen visueller Gehalt irgendwelche Kommentare überflüssig macht. » So beschrieb Frank gegenüber der Guggenheim Foundation das Projekt, das ihn zur Ikone machen sollte. Aus 20 000 Bildern, aufgenommen auf seiner Reise durch die USA, filterte er für sein Buch « The Americans » 83 Bilder heraus. Mit diesen Aufnahmen revolutionierte er die Fotografie und zertrümmerte ganz nebenbei den Amerikanern ihr vom Glamour Hollywoods geprägtes Bild eines heilen, reichen und fortschrittlichen Landes. Frank hatte den Zeitgeist präzise getroffen und für Beat-Poeten wie William Burroughs, Allen Ginsberg oder Jack Kerouac die zu ihrem Lebensgefühl passenden Fotos geliefert.

Nur, was tut ein Mann, der bereits mit seinem ersten Buch ein folgenreiches Kapitel Fotogeschichte geschrieben hat und von allen verehrt und bewundert wird? Er verliert das Interesse und hört einfach auf zu fotografieren. Dafür beginnt er, mit

seinen Freunden Jack Kerouac und Allen Ginsberg 16-Millimeter-Filme zu drehen. Es sind keine Filme für das grosse Kino. Frank experimentiert mit dem Medium. Nur der allererste Film verfügt über eine ausreichende Finanzierung, kommerziell ist er nicht. Ebenso wenig die nachfolgenden Produktionen.

Die Wahrheitssuche treibt Frank immer weiter. Die Videokamera bietet ihm schon sehr früh die Möglichkeit, sich immer wieder neu mit der Welt in Beziehung zu setzen, sie immer wieder anders in Frage zu stellen. In den ersten Bildern von « Moving Pictures » steht er am Grab seiner Eltern und raucht. Der ganze Film ist ein lautes Nachdenken ohne Ton: Fotos, eigene und fremde, seine Frau June, seine Freunde, der Grabstein von Jack Kerouac – alles fließt und wird neu gruppiert. So lange, bis klar wird, dass nur der Blick auf die Vergangenheit uns vorwärts schauen lässt: « Keep busy. » Die Worte, mit denen der Film endet, ist das Motto, das sich wie ein roter Faden durch das Werk dieses grossen Künstlers zieht.

R. B.

Robert Frank



IT MAKES ME SAD

י"ב
1890 — 1976
ROSY FRANK-ZUCKER
1900 — 1983
ת.נ.צ.ב.ת

The truth is somewhere between the documentary and the fictional, and that is what I try to show. What is real one moment has become imaginary the next. You believe what you see now, and the next second you don't anymore.

(ROBERT FRANK, SCRIPTBOOK: ME AND MY BROTHER)



In making films I continue to look around me, but I'm no longer the solitary observer turning away after the click of the shutter. Instead I'm trying to capture what I saw, what I heard and what I feel. What I know! There is no decisive moment, it's got to be created. I've got to do everything to make it happen in front of the lens: searching-explaining-digging-watching-judging-erasing-pretending-distorting-lying-judging-recording-trying-trying-running-telling a truth-running-crawling-working towards the truth – until it's done.

(ROBERT FRANK, THE LINES OF MY HAND, 1971)



The films I have made are the map of my journey thru all this ... living. It starts out as “scrap book footage.” There is no script, there is plenty of intuition. It gets confusing to piece together these moments of rehearsed banalities, embarrassed documentation, fear of telling the truth and somewhere the fearful truth seems to endure. I want you to see the shadow of life and death flickering on that screen. June asks me: Why do you take these pictures? Because I am alive ...

(ROBERT FRANK, SEPT. 1980)

Rémy Markowitsch

ENGLISH Rémy Markowitsch is an explorer, a researcher, a seeker. He is utterly unmodern, having no wish to restrict himself to one specialist field. He fulfills, rather, the requirements of a polymath, without wasting time on notions of genius. He apparently comes across his subjects more by chance than in the pursuit of defined goals. For example, when a friend tells him about a book that he absolutely must read. Another hallmark of Markowitsch’s work is that its departure point is often a work of literature. From there he begins a journey in his mind that transports him far beyond the covers of a single book. He searches for everything on his theme by sifting through newspapers, magazines, research reports and scientific books. And because these are insufficient, he also undertakes fieldwork, exchanging his study for the pub or bar, leaves familiar cultural spaces in order to emancipate his point of view. The result is often astoundingly simple, although Markowitsch offers no solutions. He merely raises anew questions lost to collective memory – the way our society deals with drugs, for example, or the arrogant gaze of the First on the Third World.

His photograph series “On Travel: Tristes Tropiques” is based on photographs of Indians in the Brazilian Mato Grasso by the anthropologist and ethnologist Claude Lévi-Strauss. As in other works,

Markowitsch has taken the pages with illustrations, transilluminated and then rephotographed them. Described technically, the pictures of the upper and lower side overlie one another in a “double exposure”. Or, as Urs Stahel wrote: “Markowitsch transforms an opaque support material into a luminous screen.” This luminosity penetrates the surface to intimate the richness of a world that can be discovered in culture.

R. B.

FRANÇAIS Rémy Markowitsch est un chercheur, un explorateur, un découvreur. Il n’est pas moderne pour un sou puis qu’il ne veut pas se limiter à un domaine spécifique. Il se veut davantage un scientifique universel, sans gaspiller de temps en culte du génie. Il travaille sur ce qui lui tombe sous la main, plus par hasard que de façon ciblée. Par exemple, lorsqu’un ami lui parle d’un roman à lire absolument. Une autre caractéristique de Markowitsch, c’est que le point de départ de son travail se trouve souvent dans la littérature. De ce point débute un voyage mental qui le conduit loin hors du livre. Tout ce qui touche au thème abordé est exploré : journaux, magazines, rapports de recherche, littérature scientifique. Et comme cela ne lui suffit pas, il procède également à des recherches sur le terrain, passe de la salle d’étude au bistrot ou quitte son propre espace culturel pour libérer son regard. Le résultat est souvent d’une simplicité déconcertante, même si Markowitsch ne donne aucune réponse. Il se contente simplement de reposer une question enfouie dans la mémoire collective, qu’il s’agisse de la place de la drogue dans notre société ou du regard du premier sur le tiers monde.

Sa série de photographies « On Travel : Tristes Tropiques » est basée sur des clichés d’Indiens du

Mato Grosso brésilien, pris par l’anthropologue et ethnologue Claude Lévi-Strauss. Comme dans ses travaux antérieurs, Markowitsch a utilisé des pages de livres imagées et en a repris des clichés en faisant passer la lumière à travers. D’un point de vue mécanique, l’image du recto se superpose à celle du verso et devient ainsi une double exposition. Urs Stahel définit ce travail comme suit : « Markowitsch transforme ainsi un support opaque en un support lumineux ». La lumière passe à travers la surface et laisse ainsi deviner la richesse d’un monde à découvrir dans la culture.

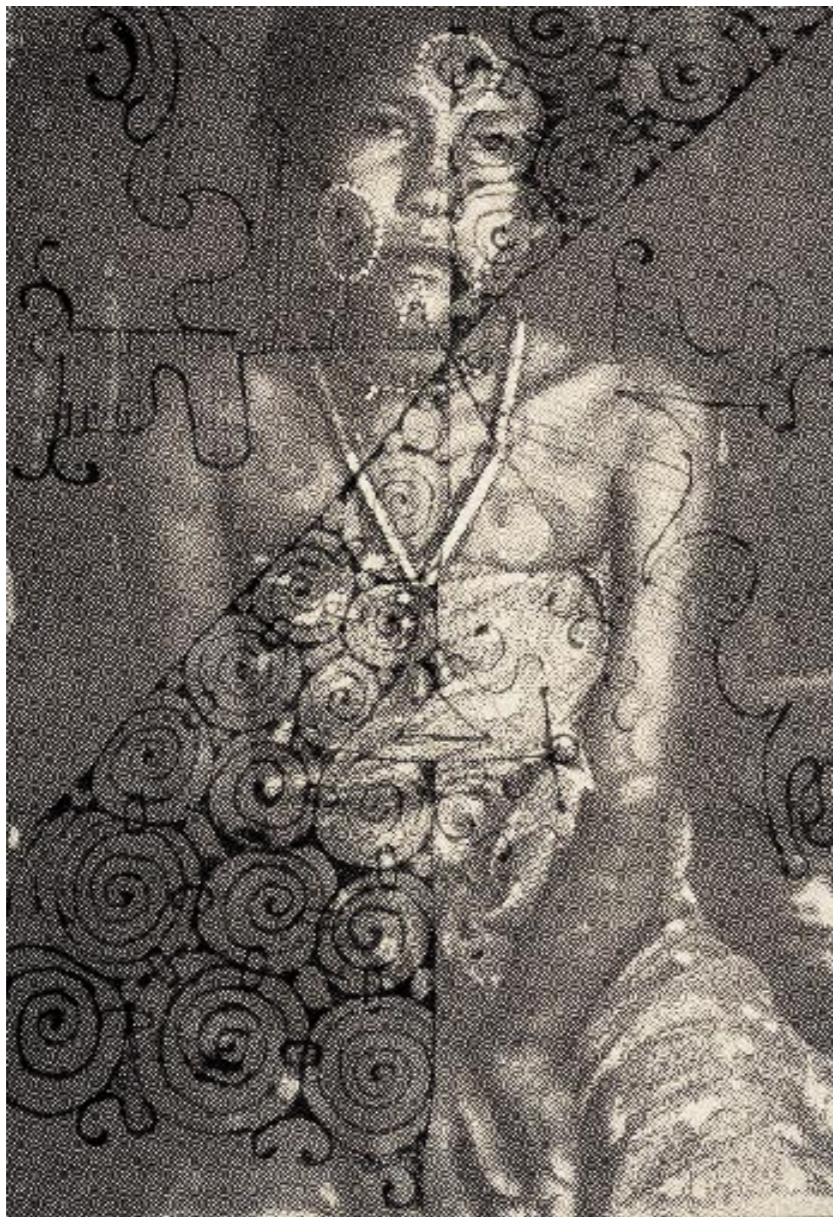
R. B.

DEUTSCH Rémy Markowitsch ist ein Entdecker, ein Forscher, ein Suchender. Er ist ganz und gar unmodern, weil er sich nicht auf ein Fachgebiet beschränken will. Viel eher folgt er dem Anspruch eines Universalwissenschaftlers, ohne dabei Zeit an den Geniegedanken zu verschwenden. Auf den ersten Blick mehr zufällig denn auf ein Ziel gerichtet, greift er auf, was ihm zufällt. Etwa, wenn ihm ein Bekannter von einem Roman erzählt, den er unbedingt lesen müsse. Auch typisch für Markowitsch ist, dass sein Ausgangspunkt oft in der Literatur liegt. Von dort beginnt er eine Kopfreise, die ihn weit über das eine Buch hinausführt. Alles zum Thema wird durchforstet: Zeitungen, Zeitschriften, Forschungsberichte, wissenschaftliche Bücher. Und da ihm dies nicht genügt, betreibt er auch noch Feldforschung, springt aus der Studierstube in die Kneipe oder verlässt den eigenen Kulturraum, um den Blick wieder zu befreien. Das Ergebnis ist oft verblüffend simpel, obwohl Markowitsch keine Antworten gibt. Er stellt einfach eine dem kollektiven Gedächtnis verloren gegangene Frage neu. Sei es der Umgang mit Drogen in unserer Gesellschaft oder der überhebliche Blick der « Ersten » auf die « Dritte Welt ».

Seine Fotoserie « On Travel: Tristes Tropiques » basiert auf Fotografien des Anthropologen und Ethnologen Claude Lévi-Strauss von Indianern im

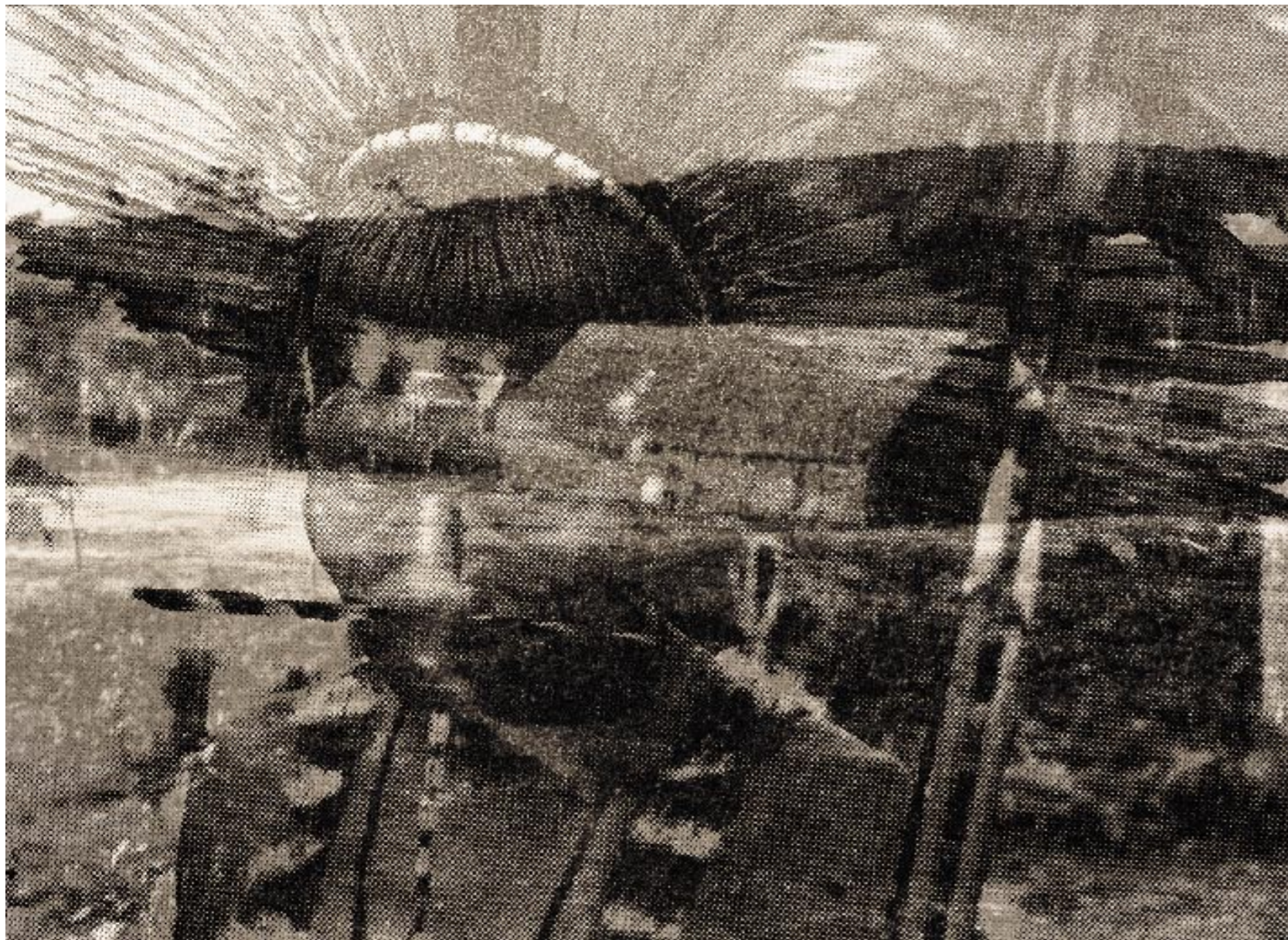
brasilianischen Mato Grasso. Wie schon in anderen Arbeiten hat Markowitsch die bebilderten Buchseiten verwendet und durchleuchtet neu aufgenommen. Mechanisch beschrieben, legt sich dabei das Bild der Vorder- und der Rückseite übereinander und wird zur « Doppelbelichtung ». Oder, wie Urs Stahel schreibt: « Markowitsch verwandelt so opakes Trägermaterial in einen leuchtenden Schirm. » Dieses Leuchten dringt durch die Oberfläche und lässt den Reichtum einer Welt erahnen, die in der Kultur zu entdecken ist.

R. B.



Rémy Markowitsch
"On Travel: Tristes Tropiques" 2004
© Claude Lévi-Strauss for the photographs
from: "Tristes Tropiques" Paris 1955







ENGLISH Canadian filmmaker Mike Hoolboom is one of the key figures of the “fringe cinema.” He is also a writer with an obsession for images, whether in his work as film critic and promoter or in his more autobiographical writing. The movement of images, a memory surfacing, sexuality, AIDS and Canadian politics are some of the recurring themes of his work, although there is more to it than that.

From the very first frame, any Mike Hoolboom film will take us into a world that is at once familiar and yet completely unique. What makes his work so different is this ability to evoke the everyday with all kinds of things which are then transformed into a unique vision. Objects so-to-speak floating around are worked on to their very fiber, and in this way, from one film to the next, a corpus is built up in which images and sounds respond to each other and are deposited in successive strata, denser and denser layers of meaning that end up drawing a veil over their origins by setting them up as coming first.

For Mike Hoolboom the cinema is more than just a medium. It is the medium for emotions: “it is physically two-dimensional but emotionally three-dimensional.” Thus the cinema sets in motion relations and situations that far from reproducing reality actually construct their own reality that is updated at each showing in a process rather like dipping. We plunge into a characteristic visual universe in which the filmmaker’s body is at work –

its distinctive marks, the memories that fashion it, no less than that of the cinema and video. Traces of development, solarizations, overlapping process shots, and sliding layers are required to generate worlds from which a voice rises up. Mike Hoolboom’s cinema manufactures universes that renew our specific memories by charging them with collective reminiscences through multiple shots of a city (“Tom”), of stars (“Madonna”) or advertisements (“Imitations of Life”). This is a task of reappropriation, not diversion. Mike Hoolboom restores a memory or stories or makes them up. The filmmaker’s body inhabits the image through the many depictions of sex, mostly using found footage. AIDS works on representation as, in modifying bodies, it registers priorities that have moved Mike Hoolboom’s cinema on to other places, to more urgent business, even politicizing it. His work is not that of an activist, but of a committed filmmaker for whom the representation of the body and its desires through a sexual plurality is part of the fight against the puritanism of Ontario, of Canada, and brings up political issues. To show bodies fucking from found amateur or industrial footage of gay or straight pornography is to do genealogical work on the proliferating representations of sexuality which most of the time are passed over, so as to bring out the contradictions inherent to the system. It is also

a way of questioning the history of representations and how they come to us and shape us. The filmmaker uses autobiographical material to raise social issues, and calls into question the possibility of a narrative in the future. Hence his emphasis on the density of short forms with sustained rhythms.

For Mike Hoolboom, it is precisely because he places all types of image on a par that he has no trouble working with porn movies, Hollywood blockbusters, newsreels, trailers, advertisements and family films. It all comes down to what you do with them. What he does with them is to (re)produce bodies. From the raging torrents, signs emerge, out of the flood of images and the swirl of textures, cities and faces appear then vanish in orderto reappear in a different form later on, transformed by the pulsation of treatments and sound vibrations. In this regard, the first sequences of “Imitation of Life” are perfect examples of the strategies used to instil fresh impetus in these images so often seen before, tired old shots revitalized by slow motion and editing, lending them new meanings in the process. We are literally immersed in an audiovisual world that calls upon the entire history of the cinema. These snatches of cinema are the reflection of a world made up of images involving pictures of reality that are more or less distant or in the future. In every case they create a future past that is sometimes the hallmark

of found footage movies. Mike Hoolboom recreates a world of the present from images manufactured at an earlier time. It is a matter of reappropriating in order to build a future that AIDS prevented from envisioning. Today this future that seemed pure science fiction is the filmmaker’s future. He thrives on the telescoping of shots of disappearing cities, appearing and fading bodies, the accumulation of hand shots, while voices – a woman’s and a man’s – lead on to partial interpretations of these flights of images. Images, sounds and insert titles are interlaced so as to create a time for memory, which is no other than the future past which inscribes its own return in a coming nostalgia.

Yann Beauvais

FRANÇAIS Mike Hoolboom, cinéaste canadien, est l’une des figures essentielles du « fringe » cinéma. Il est aussi un écrivain hanté par les images, qu’il s’agisse de son travail de critique et de promoteur du cinéma ou de ses écrits plus autobiographiques. Le mouvement des images, le surgissement d’un souvenir, la sexualité, le sida et la politique canadienne sont quelques-uns des thèmes récurrents d’une œuvre qui ne sauraient cependant s’y réduire.

Chaque film de Mike Hoolboom nous plonge, dès la première image, dans un monde à la fois distinctement unique et cependant familier. La singularité de l’œuvre tient à cette capacité à convoquer le commun à partir d’éléments de toutes natures et de les transformer en une vision unique. Ces objets, quasiment flottants, sont travaillés dans leur chair même afin de composer, de film en film, un corpus où les images, à la manière des sons, se répondent et déposent par couches successives des strates de sens de plus en plus denses qui finissent par voiler leurs origines en les constituant comme premiers.

Le cinéma n’est pas pour Mike Hoolboom restreint à un support. Il est le support des émotions : « il est physiquement bidimensionnel mais émotionnellement tridimensionnel. » Ainsi, le cinéma met en mouvement des relations et des situations qui ne reproduisent en rien la réalité, mais construisent

une réalité actualisée à chaque projection selon des modes proche de l’immersion. On plonge dans un univers visuel caractéristique, dans lequel le corps du cinéaste est à l’œuvre : ses marques distinctives, les souvenirs qui le façonnent, autant que celui du cinéma et de la vidéo. Les traces de développement, les solarisations, les recouvrements de transparence et le glissement de couches sont requis afin de générer des mondes à partir desquels une voix s’élève. Le cinéma de Mike Hoolboom fabrique des univers qui renouvellent nos souvenirs spécifiques en les chargeant de reminiscences collectives par la multiplicité des vues d’une ville (« Tom »), des stars (« Madonna »), des publicités (« Imitations of Life »). Il s’agit d’un travail de réappropriation, non pas d’un détournement ; Mike Hoolboom (re)constitue une mémoire, des histoires. Le corps du cinéaste habite l’image à travers les multiples représentations sexuelles qui sont majoritairement des « found footages ». Le Sida travaille la représentation comme il modifie les corps; il inscrit des priorités qui ont déplacé le cinéma de Mike Hoolboom vers d’autres lieux, vers d’autres urgences, le politisant même. Son travail n’est pas celui d’un activiste, il est celui d’un cinéaste engagé pour lequel la représentation du corps et de ses désirs à travers un pluriel sexuel fait partie d’une lutte contre le puritanisme de l’Ontario et

du Canada et expriment des enjeux politiques. Montrer des corps baisant à partir de « found footages » amateur ou industriel, porno gay ou hétéro c’est travailler généalogiquement les représentations proliférantes de la sexualité – qui sont la plupart du temps évincées – afin de faire surgir les contradictions inhérentes du système. C’est aussi interroger l’histoire des représentations et la façon dont ces dernières nous parviennent et nous façonnent. C’est à partir de l’autobiographique que le cinéaste interroge le social et remet en cause la possibilité d’un récit au futur. Dès lors, il privilégie la densité des formes courtes aux rythmes soutenus.

Pour Mike Hoolboom, c’est justement parce qu’il n’a pas de hiérarchisation des images qu’il n’a aucune difficulté à travailler à partir de films porno, de films hollywoodiens, de « newsreels », de bandes-annonces, de publicités et de films de famille. Tout est question d’usage. Ces usages (re)produisent des corps; des torrents impétueux de signes émergent dans le flot des images et le tourbillonnement des textures ; des cités, des visages apparaissent puis s’évanouissent afin de resurgir plus tard, sous d’autres formes, métamorphosés par la pulsation des traitements et des vibrations sonores. A cet égard, les premières séquences d’ « Imitation of Life » sont exemplaires quant aux stratégies utilisées pour redynamiser

ces images si souvent vues, ces clichés ressassés auxquels le ralenti et le montage octroient une nouvelle dynamique porteuse d’autres sens. On est littéralement immergé dans un monde audiovisuel qui en appelle à toute l’histoire du cinéma. Ces éclats de cinéma sont le reflet d’un monde constitué par des images qui mettent en scène des images de réalité plus moins distantes ou à venir. Dans tous les cas, elles créent un futur antérieur qui est parfois la marque du cinéma de « found footages ». Mike Hoolboom recrée un monde présent à partir d’images fabriquées antérieurement. Il s’agit de constituer, en se le réappropriant, un futur que le sida ne permettait pas d’envisager. Aujourd’hui, ce futur qui semblait pure science-fiction est celui du cinéaste. Il s’épanouit dans les télescopages de plans de disparition de ville, apparition et dissolution de corps, accumulation de plans de mains, alors que des voix (celle d’une femme et celle d’un homme) induisent des lectures partielles d’envolées d’images. Les images, les sons, les intertitres s’entrelacent afin de créer un temps du souvenir, qui n’est autre que celui du futur antérieur qui inscrit lui-même son retour dans une nostalgie à venir.

Yann Beauvais

DEUTSCH Der kanadische Filmemacher Mike Hoolboom ist ein obsessiv von Bildern geleiteter Mensch, ganz gleich, ob es sich um seine Arbeit als Kritiker, Vermittler oder um seine mehr autobiografischen Schriften handelt. Der Fluss der Bilder, das Aufscheinen einer Erinnerung, Sexualität, Aids und die kanadische Politik sind immer wiederkehrende Themen seines weit gefächerten Œuvres.

In seinen Filmen lässt uns Hoolboom vom ersten Moment an in eine Welt eintauchen, die uns gleichzeitig einzigartig und doch auch vertraut erscheint. Was Hoolbooms Werk auszeichnet, ist seine Fähigkeit, anhand von unterschiedlichsten Elementen Allgemeingültigkeit herzustellen und diese in Bildwelten umzusetzen, die absolut eigenständig sind. Diese fast als schwebend zu bezeichnenden Elemente sind aus ihren eigenen Bestandteilen gefertigt, um von Film zu Film eine Art Gewebe entstehen zu lassen, in dem die Bilder, musikalischen Klängen ähnlich, interagieren. Sukzessive Überlagerungen und sich zunehmend verdichtende Sinnzusammenhänge verschleiern auf diese Weise ihre Ursprünge.

Für Mike Hoolboom ist der Film nicht nur Bildträger, sondern zugleich auch Träger von Emotionen: «Physisch ist der Film zwei-, emotional hingegen dreidimensional.» So gesehen, reproduziert das Kino nicht nur die eine Realität, sondern lässt

mit jeder neuen Vorführung andere Realitäten entstehen. So taucht der Zuschauer in eine Bildwelt ein, in welcher der Körper des Filmemachers ebenso allgegenwärtig ist wie Rückgriffe auf die Geschichte von Film- und Videokunst. Entwicklungsspuren, Solarisationen, Transparenz und Überblendungen vermögen Welten zu erzeugen, die etwas auszusagen haben.

Die Filme des Cineasten lassen Welten entstehen, die eine Erneuerung unserer Erinnerungen ermöglichen. Diese Erinnerungen werden mit kollektiven Reminiszenzen wie beispielsweise Stadtansichten («Tom»), Stars («Madonna») und Werbeanzeigen («Imitation of Life») aufgeladen. In einem Akt der Wiederaneignung (re)konstituiert Mike Hoolboom Erinnerungen und Geschichten.

Der Körper des Filmemachers ist durch die verschiedenen Sex-Darstellungen, bei denen es sich hauptsächlich um Found Footage handelt, präsent. Aids verändert den Körper und hat so auch Einfluss auf die Art seiner Darstellung. Das Auftauchen von Aids als Krankheit hat dazu geführt, dass Hoolbooms Filme seitdem thematisch eine andere Richtung verfolgen, andere Dringlichkeiten in den Vordergrund stellen und vermehrt auch politisch Stellung beziehen. Seine Arbeit ist dabei aber nicht die eines (politischen) Aktivistens, sondern die eines engagierten Filmemachers. Für Hoolboom ist die Darstellung des Körpers und seines vielfälti-

gen Begehrens Teil des Kampfes gegen den Puritanismus Kanadas – so gesehen ist seine Arbeit als durchaus politisch zu bezeichnen. Ausgehend von industriellen oder amateurhaften Found Footages sowie Schwulen- und Heterosexuellen-Pornos, zeigt Hoolboom kopulierende Körper. Die stark zunehmenden, in der Öffentlichkeit meist verdrängten Darstellungen von Sexualität werden von ihm genealogisch bearbeitet. Mit einem Mal sind so dem System inhärente Widersprüche sichtbar. Wie nun aber gelangen diese Bilder zum Betrachter? Und wie beeinflussen sie ihn? Von seiner Autobiografie ausgehend, hinterfragt Hoolboom das Soziale und stellt eine mögliche zukünftige Geschichte zur Disposition. Sein bevorzugtes Arbeitsmedium sind mit Rhythmen unterlegte Kurzfilme, deren Kennzeichen die Verdichtung ist.

Gerade weil es für Hoolboom keine Rangordnung der Bilder gibt, stellt es für ihn keine Schwierigkeit dar, mit Porno- und Hollywood-Filmen, Wochenschauen, Trailern, Werbefilmen und Privatvideos zu arbeiten – für ihn ist letztlich alles eine Frage des Gebrauchs. Dieser spezielle Gebrauch (re)produziert Körper. Zeichen treten aus dem Strudel der Texturen und Städte heraus, Gesichter erscheinen und lösen sich wieder auf, um in anderer Form abermals aufzutauchen – verwandelt durch die filmische Bearbeitung und die vibrierenden Klänge.

Unter dieser Perspektive gesehen, sind die ersten Sequenzen von «Imitation of Life» exemplarisch für Hoolbooms Strategie, oft gesehene Bilder in Bewegung zu bringen. Die sich immer wiederholenden Klischees, denen Zeitlupe und Schnitt eine neue Dynamik geben, erhalten plötzlich einen anderen Sinn. Man taucht buchstäblich ein in eine audiovisuelle Welt, welche die gesamte Bandbreite der Mittel des Films nutzt. Diese filmischen Splitter sind das Spiegelbild einer Welt, die sich durch Bilder konstituiert und immer weitere Bilder hervorbringt. Ausgehend von Filmmaterial, das in der Vergangenheit hergestellt wurde, entwirft Hoolboom nicht nur eine eigene Gegenwart, sondern zugleich eine nostalgische Zukunft. Eine Zukunft, die – der Tatsache von Aids angemessen – reine Sciencefiction ist. Mittels der Teleskopie lässt Hoolboom verschiedene Ebenen entstehen: Stimmen leiten uns durch die vorbeiziehenden Bilder und helfen, sie wenigstens partiell zu lesen. Bilder, Ton und eingeblendeter Text verschmelzen zu einem Ganzen. Dieses beschwört eine nostalgische Erinnerung. Eine Erinnerung, die der Zukunft der Vergangenheit eingeschrieben ist.

Yann Beauvais

Your new world



Will Begin like ours



as pictures



pictures we long to see



cherish



and finally become



Here in the future
is the same war
the same lonely detectives
the same deadly women
each moment of our bodies
become an instrument of death.

Your new world
will begin like ours
as pictures
pictures we long to see
cherish
and finally become.

We are already pillaging
our world of pictures
incapable of invention
we revive dead fashions
turn the past
into a history of styles.
Here at the end of history
will you find the pictures
to ease the Auschwitz we carry inside
the torturer within us
find a balm
for our endless cruelty
endless delight in suffering?

Will your new world
include pictures
of ours?

Or can the future
be understood
only as an absolute danger
as all that cannot be thought
now?

Our movies mark the passage of time
they are time machines
machines built for mourning
and in some moments
they are all that stand
between us and our desire to destroy everything
to wipe the slate clean
to begin again.

There are two kinds of terror here
the terror of annihilation
and the terror of remembering.

Which will we find more painful
more seductive
how will you
invent the future?

List of Illustrations Credits

The Atlas Group/Walid Raad (pp. 122 - 127)

"My Neck is Thinner than a Hair: Engines"
Design: The Atlas Group Archive in collaboration with Demolition Studies
Courtesy the artist and Sfeir-Semler Gallery, Hamburg & Beirut

Pierre-Yves Borgeaud (pp. 106 - 111)

Based on "iXième, a prisoner's diary" 2003-2005
Video by Pierre-Yves Borgeaud & Stéphane Blok, 105' www.iXieme.com
Courtesy the artist

Christoph Büchel (pp. 88 - 91)

"AC-130 Gunship Targeting Video (Afghanistan 12/6/2002)" 2004, DVD, 9' 46"
Courtesy the artist, Hauser & Wirth Zurich London

Christoph Draeger (pp. 76 - 81)

"Voyages Apocalyptiques" 1994-2005
Cibachrome, 50 x 60.5 cm
Courtesy the artist, Anne de Villepoix, Paris and Roebbling Hall, New York

Willie Doherty (pp. 94 - 97)

"Re-Run" 2002 (still)
Video installation, projection on two screens, 30", looped (unique, Collection: Tate)
Courtesy the artist, Matt's Gallery, London and Alexander & Bonin, New York

Omer Fast (pp. 142 - 149)

"Godville" 2005
Video installation, projection on two screens
Courtesy the artist, &:gb agency, Paris and Postmasters Gallery New York

Robert Frank (pp. 165 - 173)

"Moving Pictures" 1994
Video, silent, 16' 30" (Editing: Laura Israel)
Courtesy the artist

Philipp Gasser (pp. 64 - 67)

"I'm an Exhibition" 2002
Video installation, projection on plimth (photograph: Serge Hasenböhler)
Courtesy the artist

Gianikian & Ricci Lucchi (pp. 154 - 159)

"Frammenti Elettrici" 2002-2004
Projection on four screens
(Production: RAI3, Fuori Orario & FWM, Philadelphia)
Courtesy the artists

Eric Hattan (pp. 100 - 103)

"Vous êtes chez moi!" 1999
Digital images
Courtesy the artist

Mike Hoolboom (pp. 188 - 200)

"Imitations of Life" 2003
DVD 75'
Courtesy the artist

Rémy Markowitsch (pp. 179 - 184)

"On Travel: Tristes Tropiques" 2004
Lamdaprints, framed, 87 x 67 cm / 67 x 87cm
(© Claude Lévi-Strauss for the photographs from: "Tristes Tropiques" Ed. Plon, Paris 1955/2004)
Courtesy the artist and Kunstverein Schaffhausen

Guido Nussbaum (pp. 70 - 73)

"Terra Cotta" 1992 (p. 70)
Fired clay, 20.5 x 26.5 cm
(Photograph: Christian Baur)
"Terra Cotta" 1992 (p. 71)
Fired clay, 39.5 x 50.5 cm
(Photograph: Christian Baur)
"Karl Marx" 1994 (p. 72)
Fired clay, 39.5 x 50.5 cm
(Photograph: Guido Nussbaum)
"Terra Cotta" 1992 (p. 73)
Fired clay, 30 x 42 cm
(Photograph: Brigitte Lattmann)
All courtesy the artist

Anri Sala (pp. 84 - 85)

"Naturalmystic (tomohawk # 2)" 2002
Video installation with plasma display, metal

stand & headphones, DVD, 2' 8", looped
Courtesy the artist, Hauser & Wirth Zurich London

Taryn Simon (pp. 133 - 139)

"Ronald Jones" 2002
"Clavin Washington" 2002
"Jeffrey Pierce" 2002
"Roy Criner" 2002
Chromogenic prints, 121.9 x 157.5 cm each
All courtesy the artist and Gagolian, New York

Ingrid Wildi (pp. 114 - 119)

"Quelquepart I" 2001
Video, projection, 10'
(Transcript: courtesy edition fink, Zurich)
Courtesy the artist

Christoph Büchel

*1966, in Basel. Exhibitions a.o.: Kunstverein Freiburg, Freiburg/D; Migros Museum Zürich; Kunsthaus Zürich; Haus der Kunst, Munich; Centre Pompidou, Paris; MAMCO Geneva; Kunsthalle Basel; Kunstmuseum Thun.

Willi Doherty

*1959, in Derry, Northern Ireland. Turner Prize nomination in 2003. Exhibitions a.o.: De Appel, Amsterdam; Irish Museum of Modern Art, Dublin; Bienal de São Paulo, Daad-Galerie, Berlin; The Renaissance Society, Chicago; Centre National d'Art Contemporain, Grenoble.

Christoph Draeger

*1965, in Zurich. Lives in New York. Exhibitions a.o.: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Kunstmuseum Solothurn; Brooklyn Museum of Art, New York; Neue Galerie Graz; Attitudes, Geneva; Palais de Tokyo, Paris; PS1, New York.

Omer Fast

*1972, in Israel. Lives in Berlin. Exhibitions a.o.: Frankfurter Kunstverein; Centre national de la photographie, Paris; Witte de With, Rotterdam; Pinakothek der Moderne, Munich; Whitechapel Art Gallery, London; Whitney Biennale, New York; Kunstbunker Nürnberg.

Robert Frank

*1924, in Zürich. Lives in New York and Mabou, Canada. Frank's book "The Americans," published in 1958, is a visionary work and a milestone in the history of photography. Exhibitions a.o.:

Tate Modern London; Kunsthaus Zürich; Stedelijk Museum Amsterdam; Whitney Museum of American Art, New York; Fotomuseum Winterthur.

Philipp Gasser

*1958, in Chur, Switzerland. Lives in Basel. Exhibitions a.o.: Kaskadenkondensator, Basel; "Manifestation internationale d'art de Québec," Montreal; Kunstverein Freiburg, Freiburg/D; Kunsthaus Baselland, MuttENZ.

Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi

Yervant Gianikian *1942 / Angela Ricci Lucchi *1942. Live and work in Milan. Their work has been included in film festivals (a. o. Cannes, 2004), shown at museums (a. o. The Museum of Modern Art, New York; Cinemathèque Française, Paris), and been included in exhibitions of contemporary art (a. o. Witte de With, Rotterdam; Biennale di Venezia, The Fabric Workshop and Museum, Philadelphia).

Eric Hattan

*1955, in Wettingen, Switzerland, Lives and works in Basel and Paris. Exhibitions a. o.: aargauer Kunsthaus, Aarau; Kunstverein Bremerhaven; Frac Alsace, Sélestat; Museum für Gegenwartskunst, Basel.

Mike Hoolboom

*1959, in Toronto. Since 1980 he has produced over forty films, which have appeared in over 200 festivals worldwide. He has won a dozen major awards a. o.: the Golden Leopard at Locarno and Best Canadian Film at the Toronto Int. Festival.

Remy Markowitsch

*1957, in Zurich. Lives in Berlin. Exhibitions a. o.: Kunsthalle Nürnberg; Museum Allerheiligen, Schaffhausen; Kunstmuseum Luzern; Liverpool Biennial; Villa Merkel, Esslingen; Kunstverein Hannover; Fotomuseum Winterthur.

Guido Nussbaum

*1948, in Muri, Switzerland. Lives and works in Basel. Exhibitions a. o.: Kunsthalle St. Gallen; Kunsthalle Basel; Aargauer Kunsthaus, Aarau.

Anri Sala

*1974, in Tirana, Albania. Lives in Paris and Berlin. Exhibitions a. o.: De Appel, Amsterdam; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; "Manifesta 3", Ljubljana; Frankfurter Kunstverein; Biennale di Venezia.

Taryn Simon

*1975, in New York. Her photographs and writing have been featured in numerous publications and broadcasts, including "The New York Times Magazine" and "The New Yorker." "The Innocents," Simon's first book, was published in 2003. Exhibitions a. o.: PS1 Contemporary Arts Center New York; Kunst-Werke, Berlin.

Ingrid Wildi

*1961, in Santiago de Chile. Lives and works in Geneva. Exhibitions a. o.: Aargauer Kunsthaus, Aarau; Centre d'art contemporain, Geneva; Biennale di Venezia.

The Atlas Group/Walid Raad

*1967, in Chbanieh, Lebanon. Lives and works in Beirut and New York. Walid Raad is a member of the Arab Image Foundation (Beirut/New York www.fai.org.lb) and a founding member of The Atlas Group (Beirut/New York www.theatlasgroup.org). Exhibitions a. o.: Documenta 11, Biennale di Venezia, Whitney Biennial.

Pierre-Yves Borgeaud

*1963, in Monthey, Switzerland. Lives in Lausanne. Performer, producer, director, cameraman and editor. 2003: Golden Leopard in Video at the Locarno Film Festival. His video performances and installations have been presented at a. o. the Musée de L'Elysée, Lausanne, at the Montreux Jazz Festival and at the Swiss Peaks Festival in New York

This book is published on occasion of the exhibition "Reprocessing Reality," held at the Château de Nyon, April 18–May 29, 2005

Exhibition

Curated by Claudia Spinelli
Advice & Assistance: Rolf Bismarck

Initiated by Pro Helvetia Arts Council of Switzerland
In cooperation with Visions du Réel-Nyon,
International Film Festival.
Supported by the City of Nyon and Pro Helvetia.

Additional Support by Swiss Films, Fondation Nestlé
pour l'art, Ernst und Olga Gubler-HablützelStiftung

www.reprocessingreality.ch

Publication

Editor

Claudia Spinelli

Design

9·6 | Conceptional Worlds, www.9--6.com

Editing

Claudia Spinelli & Rolf Bismarck

Translations

Anne Blonstein (German-English)
Ulrich Blumenbach (English-German)
Jeanne Bouniort (English-French)
Anne Corn (German-French)
Micheline Hoegger-Taaroufi (German-French)
Claudia Simone Hoff (French-German)
John Lee (French-English)
Sorin Pacurariu (German-French)
Catherine Rossier (German-French)
Reto Schlegel (French-German)
Françoise Senger (German-French)
Alexander Zigo (German-English)

Proofreading

Marie-Eve Breton (French)
Anne Blonstein (English)
Raphaël Gérard (French)
Claudia Simone Hoff (German)
Clare Manchester (English)

Doris Senn (German)

Printing

Steudler Press AG, Basel
www.steudlerpress.ch

Binding

...
www.

Published by:

JRP|Ringier
Letzigraben 134, CH-8047 Zürich
T +41 (0)43 311 27 50
F +41 (0)43 311 27 51
E info@jrp-ringier.com
www.jrp-ringier.com

ISBN 2-940271-60-7

© 2005, JRP|Ringier Kunstverlag AG, the authors;
the artists.

All rights reserved. No part of this book may
be reproduced in any form by any electronic or
mechanical means without prior permission in

writing from the publisher.

JRP|Ringier books are available internationally
at selected bookstores and the following
distribution partners:

Switzerland

Buch 2000, AVA Verlagsauslieferung AG
Centralweg 16, CH-8910 Affoltern a.A.
buch2000@ava.ch, www.ava.ch

France

Les Presses du réel
16 rue Quentin, F-21000 Dijon
info@lespressesdureel.com
www.lespressesdureel.com

UK

Art Data
12 Bell Industrial Estate,
50 Cunnington Street, London W4 5HB
info@artdata.co.uk

USA

D.A.P./Distributed Art Publishers
155 Sixth Avenue, 2nd Floor, New York, NY 10013
dap@dapic.com, www.artbook.com

Other countries

IDEABooks, Nieuwe Herengracht 11, 1011 RK Amsterdam
idea@ideabooks.nl

For a list of our partner bookshops or for any
general questions, please contact JRP|Ringier.

The following persons and institutions have contributed to "Reprocessing Reality":

Dalit Anolik, Yann Beauvais, Klaus Biesenbach, Rold Bismarck, Anne Blonstein, Pierre-Yves Borgeaud, Monique Boss, Nathalie Boutin, Lionel Bovier, Christoph Büchel, Gabriela Bussmann, Evelyne Canus, Peter Da Rin, Marc Demierre, Willie Doherty, Christoph Draeger, Gabriela Eigensatz, Jan Endlich, Fabric Workshop and Museum Philadelphia, Omer Fast, Nicole Favre, Robert Frank, Gagosian Gallery New York, Eric Gasser, Philipp Gasser, Raphaël Gérard, Yervant Gianikian & Angela Ricci Lucchi, Solène Guillier, Eric Hattan, Hauser & Wirth Zurich London, Arnold Helbling, Claudia Simone Hoff, Heidrun Holzfeind, Mike Hoolboom, Rosalind Horne, Laura Israel, Gianni Jetzer, Claudia Jolles, Elisabeth Kaufmann, Nicole Keller, Peter Kilchmann, Sabina Kohler, Andreas Kreienbühl, Vincent Lieber, Michele Maccarone, Matt's Gallery London, Adriana Mazza, Guido Managuagno, Rémy Markowitsch, Cezar Migliorin, Aurelio Moccia, Mark Nash, Guido Nussbaum, Jean Perret, Alain-Valéry Poitry, Brita Polzer, Walid Raad, Rosmarie Richner, Michel Ritter, Ugo Rondinone, Anri Sala, Sabine Sarwa, Pierre Schaer, Eva Scharrer, Sabine Schaschl, Wolfgang Schimmer, Micha Schiow, Salome Schnetz, Madeleine Schuppli, Andrée Sfeir, Taryn Simon, Reinhard Spieler, Rolf Staub, Nicolas Trembley, Brigitte Ulmer, Philipp Ursprung, Rudolf Velhagen,

Visions du Réel, Monique Voélin, Ingrid Wildi, Natica Wilson, Iwan Wirth, &:gb Agency Paris, my family, my friends.

Thank you!

The editor is grateful to all those whose financial support has made "Reprocessing Reality" possible:

Pro Helvetia, Ville de Nyon, Swiss Films, Fondation Nestlé pour l'art, Ernst und Olga Gubler-Hablützel Stiftung.

