

ZELLULOID





Herausgegeben von · Edited by

Esther Schlicht / Max Hollein

**Film
ohne
Kamera**



ZELLULOID

**Cameraless
Film**

Schirn Kunsthalle Frankfurt



INHALT • CONTENTS

Vorwort • Foreword 6-9

ESTHER SCHLICHT

Film ohne Kamera 13

Cameraless Film 29

Stan Brakhage 42 - 45
50 - 53 **Tony Conrad**
Cécile Fontaine 56 - 61
62 - 65 **Amy Granat**
Ian Helliwell 66 - 69
74 - 79 **Hy Hirsh**
Takahiko Iimura 80 - 83
84 - 89 **Emmanuel Lefrant**
Len Lye 90 - 93
98 - 101 **Norman McLaren**
Bärbel Neubauer 104 - 109
110 - 115 **Luis Recoder**
Jennifer Reeves 116 - 121
122 - 125 **Dieter Roth**
Pierre Rovère 128 - 133
134 - 138 **Schmelzdahin**
José Antonio Sistiaga 140 - 147
148 - 154 **Harry Smith**
Aldo Tambellini 156 - 158
164 - 169 **Marcelle Thirache**
Jennifer West 170 - 174

Anmerkungen · Notes 180 - 181

Bibliografie · Bibliography 183

Liste der präsentierten Filme · List of Exhibited Films 186

Impressum · Colophon 188

Mit der Ausstellung *Zelluloid. Film ohne Kamera* präsentiert die Schirn Kunsthalle Frankfurt in einem großzügigen Parcours ein ganz besonderes Genre des künstlerischen Experimentalfilms, das seit einigen Jahren wieder an Aktualität gewinnt: den sogenannten *direct film* oder kamerалosen Film.

Der Filmstreifen – das Zelluloid – fungiert hierbei als direktes künstlerisches Ausgangsmaterial, gleichsam interpretiert als Leinwand oder skulptural formbares Medium. Die Künstler malen oder zeichnen auf die Einzelbilder des transparenten Filmträgers, greifen durch unmittelbare physische Bearbeitung wie Kratzen oder Ritzen in die empfindliche Emulsionsschicht des Films ein oder nutzen Techniken der Collage und des Fotografischen für ihre einzigartigen Neuschöpfungen und Interpretationen des Filmischen. Sie setzen den fragilen Bildträger starken chemischen oder physikalischen Einwirkungen aus oder belichten ihn direkt, ähnlich dem Verfahren des Fotogramms. Es ist diese unmittelbare, handwerkliche Bearbeitung des Filmstreifens, durch die sich die präsentierten Arbeiten von anderen Formen des künstlerischen und experimentellen Films unterscheiden.

Eine überwiegende Anzahl der gezeigten Filme wird von Ton begleitet und erforscht das Zelluloid nicht nur als Bild-, sondern auch als Tonträger. So zeichnen sich viele der Arbeiten durch ihre synästhetische Wirkung von musikalischen Elementen und bewegten Bildern aus und stehen somit in der Tradition der sogenannten *Visual Music* oder *Color Music*. Beispiele originaler Filmstreifen, die den ihnen innewohnenden künstlerischen Prozess unmittelbar offenlegen, vervollständigen die Ausstellung und führen in ihrer faktischen Präsenz

die Fragilität des Materials Zelluloid vor Augen. Gleichzeitig bietet sich hier eine einzigartige Detailsicht, von der man sich jedoch in der Präsentation der Filme in unterschiedlichen Abspielmedien – vom traditionellen Filmprojektor bis hin zur raumgreifenden Installation – wieder lösen muss: Das Zusammenwirken bewegten Lichts, der rasanten Abfolge expressiv farbiger Bilder, rhythmischer Beats und akzentuierender Musik lässt die Wahrnehmung des Einzelbildes in den Hintergrund treten. Der Besucher taucht ein in Choreografien aus Farben und Formen, sodass sich ein in jeder Hinsicht vom gewohnten Kinoerlebnis abweichender Rezeptionsmodus einstellt.

Stan Brakhage, Tony Conrad, Cécile Fontaine, Amy Granat, Ian Helliwell, Hy Hirsh, Takahiko Iimura, Emmanuel Lefrant, Len Lye, Norman McLaren, Bärbel Neubauer, Schmelzdahin, Luis Recoder, Jennifer Reeves, Dieter Roth, Pierre Rovère, José Antonio Sistiaga, Harry Smith, Aldo Tambellini, Marcelle Thirache und Jennifer West – mit 26 Filmen von 21 Künstlern und Filmemachern von den 1930er-Jahren bis in die Gegenwart breitet die Schirn Kunsthalle ihr buchstäblich bilderreichstes Panorama vor den Augen der Besucher aus: Allein fünf Minuten Film entsprechen ca. 7200 Einzelbildern, insgesamt sind mithin fast 160 000 Bilder zu sehen.

Mein größter Dank gilt zuallererst den Künstlerinnen und Künstlern, Filmemacherinnen und Filmemachern, die uns ihre Arbeiten für die Dauer der Ausstellung zur Verfügung gestellt haben. In gleicher Weise geht mein ausdrücklicher Dank an die Leihgeber und Vermittler dieser Filmarbeiten: Dr. Dirk Dobke von der Dieter Roth Foundation

in Hamburg; Christopher Müller von der Galerie Daniel Buchholz, Köln/Berlin; Rachel Williams und Laura Lord von Vilma Gold, London; Marc Foxx und Lia Trinka-Browner von Marc Foxx, Los Angeles; Michael Shu vom National Film Board of Canada, Montréal; Evan Webb von der Len Lye Foundation in New Plymouth; Constance de Willencourt von Cinédoc – Paris Films Coop; Emmanuel Lefrant von Light Cone Paris; Marilyn Brakhage und Fred Camper, Victoria; Steve Russell vom New Zealand Film Archive in Wellington sowie Eva Presenhuber und Kristina von Bülow von der Galerie Eva Presenhuber in Zürich.

Die Entstehung und das Gelingen von Ausstellungsprojekten hängen heute mehr denn je von Menschen ab, die diese Arbeit mit Interesse verfolgen und aktiv unterstützen. Insbesondere sind es die Freunde der Schirn Kunsthalle e.V., die die Schirn Kunsthalle seit Beginn maßgeblich begleiten. So ist diese eindrucksvolle Ausstellung auch erst durch die finanzielle Förderung des Vereins der Freunde der Schirn Kunsthalle e.V. möglich gemacht worden. Mein ganz besonderer Dank gilt hierbei dem Vorsitzenden der Schirn Freunde, Christian Strenger, der unsere Arbeit in hohem Maße persönlich mitträgt.

Auch unserem Kulturpartner hr2-kultur und unseren Medienpartnern Scholz & Volkmer, Intro, De:Bug und Acht Frankfurt . Visual Catering, die diese Ausstellung mit ihrem großen Engagement begleiten, sei an dieser Stelle gedankt.

Der Stadt Frankfurt und, stellvertretend für alle Entscheidungsträger, der Oberbürgermeisterin Petra Roth und dem Kulturdezernenten Felix Semmelroth, gilt natürlich wie bei jedem unserer Aus-

stellungsprojekte mein herzlicher Dank. Es ist ihr Engagement, durch das die Arbeit der Schirn Kunsthalle ermöglicht wird.

Ganz besonders danken möchte ich an dieser Stelle Esther Schlicht, Ausstellungsleiterin der Schirn, die dieses Projekt konzipiert und mit großem Engagement vorangetrieben hat. Heide Häusler hat als Projektleiterin die Ausstellung und den Katalog von Anfang an mit vollem Einsatz betreut und maßgeblich zu einer gelungenen Realisierung beigetragen. Auch ihr gilt mein herzlicher Dank.

Für das überaus überzeugende Raumkonzept dieser Filmausstellung danke ich Markus Bader, Andrea Hofmann und Cristina Antonelli vom raumlabor berlin. Ebenso danke ich Stephan Fiedler, der nicht nur den Katalog ausgezeichnet gestaltet hat, sondern auch für die Entwicklung dieser spezifischen Ausstellungsgrafik verantwortlich zeichnet.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Autoren des Kataloges, Yann Beauvais, Marc Glöde, Heide Häusler und Esther Schlicht, für ihre informativen und kenntnisreichen Textbeiträge. Ebenso geht mein Dank an den Kerber Verlag, hier insbesondere an Christof Kerber, Katrin Günther und Martina Kupiak. Bei Barbara Delius und Jane Michael möchte ich mich für das sorgfältige Lektorat bedanken, sowie bei Steven Lindberg für die Übersetzung der deutschen Texte ins Englische, bei Annette Wiethüchter und Stefan Barmann für die Übersetzung der französischen Texte ins Deutsche, bei Ann Withers für die Übersetzung der französischen Texte ins Englische und bei Kristina Köper für die Übersetzung der englischen Texte ins Deutsche.

Nicht zuletzt sei an dieser Stelle dem engagierten Team der Schirn gedankt, namentlich Ronald Kammer und Christian Teltz, die dieses anspruchsvolle Projekt in allen Phasen der räumlichen und technischen Umsetzung intensiv betreut haben. Ebenso geht mein Dank an Karin Grüning, Elke Walter und Mandy Herberg für die Organisation der Leihgaben, an das Hängeteam um Andreas Gundermann sowie die Restauratorin Stefanie Gundermann.

Inka Drögemüller, Nadja Eger und Maximilian Engelmann danke ich für das Marketing, Heike Stumpf, Owig DasGupta und Scholz & Volkmer für die Entwicklung und Umsetzung der Werbekampagne sowie Julia Lange, Elisabeth Häring und Katrin Borresch für den Bereich Sponsoring und die Betreuung der Partner. Weiter danke ich Dorothea Apovnik, Tanja Wentzlaff-Eggebert, Philipp Dieterich und Miriam Loy für die Pressearbeit sowie Tanja Kemmer für das Katalogmanagement. Ein spezielles Programm für diese Ausstellung entwickelte das pädagogische Team um Bernadette Seidler, Simone Boscheinen, Fabian Hofmann, Irmi Rauber und Katharina Bühler. Außerdem gilt mein Dank Katharina Simon und Eva Stachnik für ihre Assistenz und Unterstützung in vielen Belangen, der Verwaltung mit Klaus Burgold, Katja Weber und Tanja Stahl sowie Josef Hähig am Empfang und allen anderen Mitarbeitern, die an der Realisierung des Projekts beteiligt waren. ■

Max Hollein

With its exhibition *Celluloid. Cameraless Film*, the Schirn Kunsthalle Frankfurt is presenting an extended promenade through a very special genre of the experimental art film, which has been regaining currency in recent years: the so-called *direct film* or cameraless film.

The celluloid filmstrip functions in this process as the direct starting point—as artistic material, interpreted, as it were, as a canvas or a sculpturally malleable medium. Artists paint or draw on the individual frames of the transparent film, intervene by direct physical means such as scratching and scraping into the sensitive layer of emulsion on the film, or use techniques of collage and photography for their unique, novel creations and interpretations of the cinematic. They subject the fragile film to strong chemical or physical effects or expose it directly like a photogram. It is this immediate, craft manipulation of the filmstrip that distinguishes the works in the present exhibition from other forms of artistic and experimental film.

A vast majority of the films shown are accompanied by sound, and they explore celluloid as a medium not only for images but also for sound. Thus many of the works stand out for a synesthetic effect of musical elements and moving images and thus belong to the tradition of so-called *visual music* or *color music*. The exhibition is supplemented by examples of original filmstrips that directly reveal the inherent artistic process, and their physical presence exposes the fragility of the material celluloid. At the same time, it is necessary to step back from the uniquely detailed view offered here and appreciate the presentation of the films in various forms of playback—from the traditional

film projector to the space-filling installation. The interaction of moving light, the rapid sequence of expressively colored images, rhythmic beats, and accentuated music causes the perception of the individual image to recede into the background. The viewer is plunged into choreographies of colors and forms, triggering a mode of reception that deviates in every respect from the usual cinematic experience.

Stan Brakhage, Tony Conrad, Cécile Fontaine, Amy Granat, Ian Helliwell, Hy Hirsh, Takahiko Iimura, Emmanuel Lefrant, Len Lye, Norman McLaren, Bärbel Neubauer, Schmelzdahin, Luis Recoder, Jennifer Reeves, Dieter Roth, Pierre Rovère, José Antonio Sistiaga, Harry Smith, Aldo Tambellini, Marcelle Thirache, and Jennifer West—with twenty-six films by twenty-one artists and filmmakers, from the 1930s to the present, the Schirn Kunsthalle is offering viewers a panorama of literally the most abundant imagery ever: just five minutes of film correspond to 7,200 individual images, which means nearly 160,000 images are on view here.

My deepest gratitude goes out first and foremost to the artists and filmmakers who have made their works available for the duration of the exhibition. Similarly, my express thanks also go to the lenders and agents of these cinematic works: Dr. Dirk Dobke of the Dieter Roth Foundation in Hamburg; Christopher Müller of the Galerie Daniel Buchholz, Cologne/Berlin; Rachel Williams and Laura Lord of Vilma Gold, London; Marc Foxx and Lia Trinkka-Browner of Marc Foxx, Los Angeles; Michael Shu of the National Film Board of Canada, Montreal; Evan Webb of the Len Lye Foundation in New Plymouth; Constance

de Williencourt of Cinédoc—Paris Films Coop; Emmanuel Lefrant of Light Cone Paris; Marilyn Brakhage and Fred Camper, Victoria; Steve Russell of the New Zealand Film Archive in Wellington; and Eva Presenhuber and Kristina von Bülow of the Galerie Eva Presenhuber in Zurich.

The organization and success of exhibition projects depend these days more than ever on the people who take an interest in and actively support our work. They include in particular the Verein der Freunde der Schirn Kunsthalle e.V. (Friends of the Schirn Kunsthalle), who have provided valuable support for the Schirn Kunsthalle from the very beginning. This impressive exhibition was only made possible through the financial support of the Verein der Freunde der Schirn Kunsthalle e.V. My special thanks go to the Chairman of the Schirn Freunde, Christian Strenger, who has personally assisted us in our work to a great extent.

Our cultural partners hr2-kultur and our media partners Scholz & Volkmer, Intro, De:Bug and Acht Frankfurt. Visual Catering also deserve our thanks for their great commitment to this exhibition.

The City of Frankfurt and, as representatives for all its decision makers, Mayor Petra Roth, and the head of cultural affairs, Felix Semmelroth, deserve my profound gratitude, as they do for all our exhibition projects.

I wish to thank especially Esther Schlicht, head of exhibitions at the Schirn, who conceived this project and advanced it with great com-

mitment. Heide Häusler, the project director for the exhibition and catalog, was fully engaged from the outset and made a crucial contribution to its success, and I am sincerely grateful to her as well.

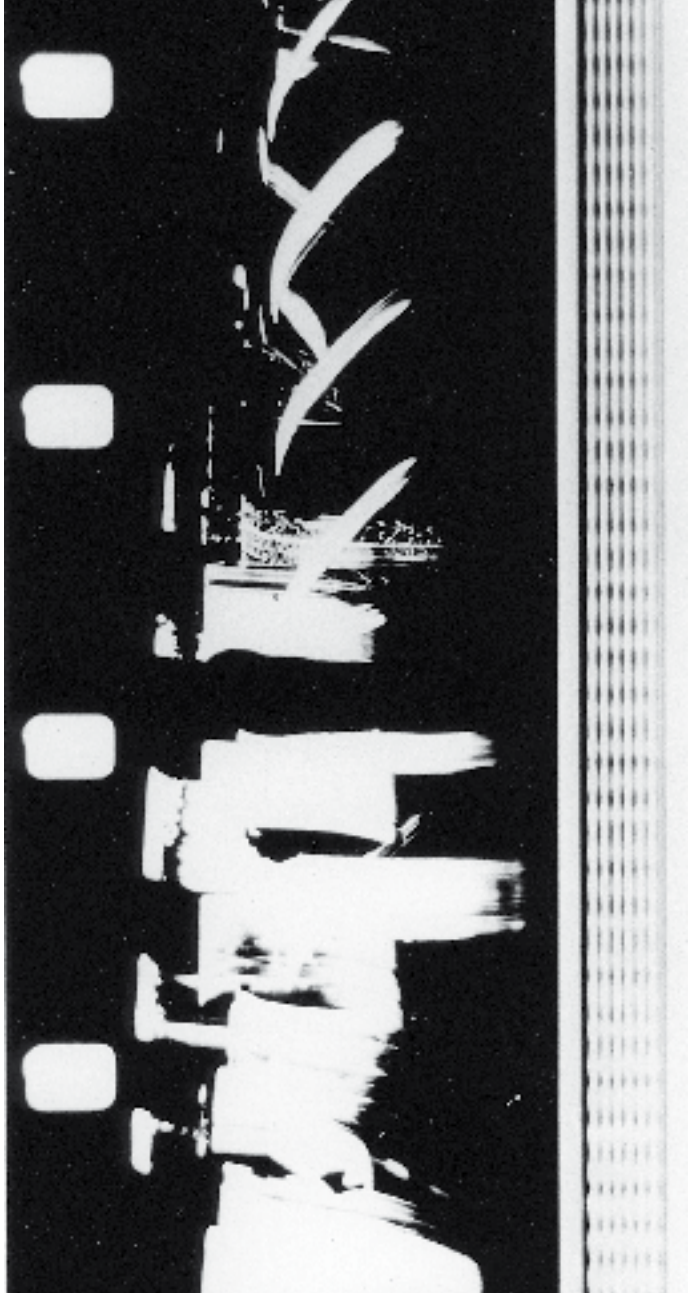
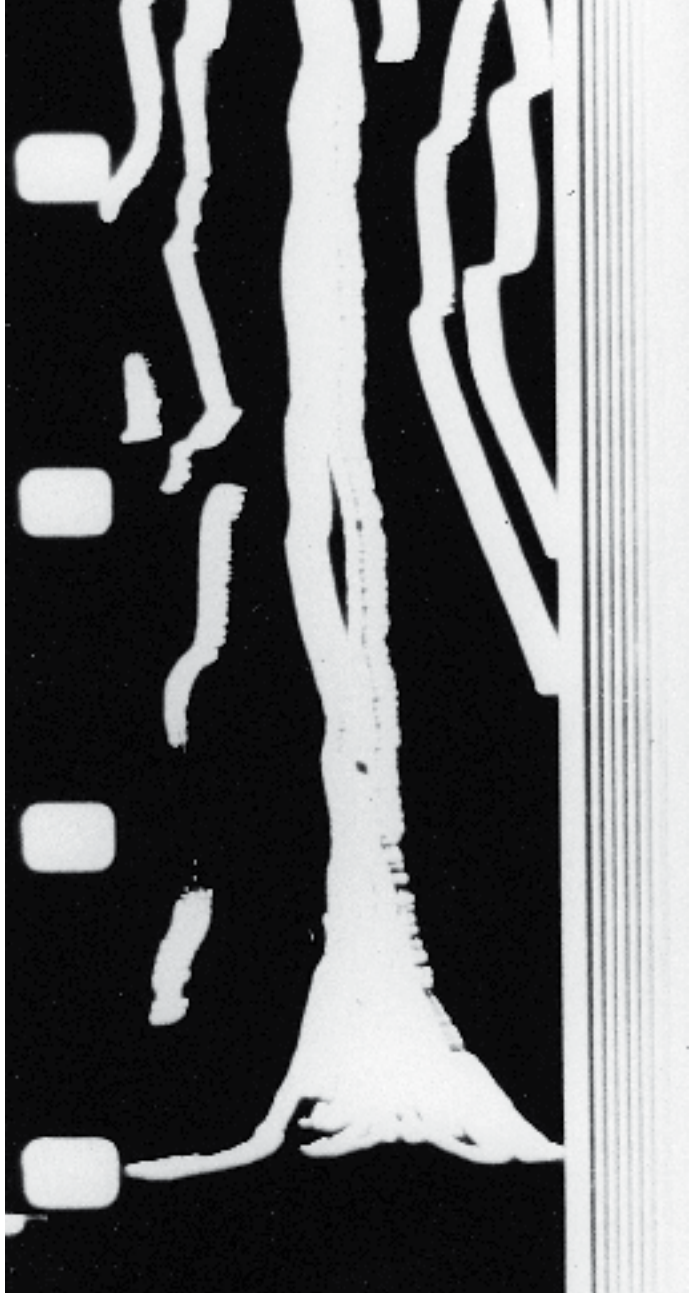
For their very persuasive concept for the spaces of this film exhibition, I would like to thank Markus Bader, Andrea Hofmann, and Cristina Antonelli of raumlabor berlin. I would also like to thank Stephan Fiedler, who not only came up with an outstanding design for the catalog but was also responsible for developing graphic designs especially for the exhibition.

I also wish to thank the catalog's authors—Yann Beauvais, Marc Glöde, Heide Häusler, and Esther Schlicht—for their informative and knowledgeable contributions. My gratitude also goes out to the Kerber Verlag, especially Christof Kerber, Katrin Günther and Martina Kupiak. I wish to thank Barbara Delius and Jane Michael for their meticulous editing as well as Steven Lindberg for translating the German texts into English, Annette Wiethüchter and Stefan Barmann for translating the French texts into German, Ann Withers for translating the French texts into English, and Kristina Köper for translating the English texts into German.

Last but not least, I would like to thank here the committed team of the Schirn, beginning with Ronald Kammer and Christian Teltz, who worked intensely on this ambitious project in all the phases of realizing the spatial and technical goals. Likewise, my thanks go to Karin Grüning, Elke Walter, and Mandy Herberg for organizing the loans; to the installation team headed by Andreas Gundermann; and to the restorer Stefanie Gundermann.

I wish to thank Inka Drögemüller, Nadja Eger, and Maximilian Engelmann for the marketing; Heike Stumpf, Owig DasGupta and Scholz & Volkmer for developing and implementing the advertising campaign; and Julia Lange, Elisabeth Häring and Katrin Borresch for working with the sponsors and partners. I also wish to thank Dorothea Apovnik, Tanja Wentzlaff-Eggebert, Philipp Dieterich and Miriam Loy for the press work and Tanja Kemmer for managing the catalog. The pedagogical team around Bernadette Seidler, Simone Boscheinen, Fabian Hofmann, Irmi Rauber, and Katharina Bühler developed a special program for this exhibition. In addition, my gratitude is owed to Katharina Simon and Eva Stachnik for their assistance and support with many issues; to the administration department, especially Klaus Burgold, Katja Weber, and Tanja Stahl; to Josef Härig at reception; and to all our other coworkers who participated in making this project a reality. ■

Max Hollein



Als eine direkte handwerkliche Auseinandersetzung eines Künstlers mit seinem Material beschreibt der neuseeländische Maler und Filmemacher Len Lye die Arbeit an seinem Film *Free Radicals* von 1958: „Ich wand meinen ganzen Körper, um eine Spannung in meinen Schultern zu erzeugen – versuchte ein angestregtes Gefühl höchster Präzision in die Finger beider Hände zu leiten, welche die Nadel hielten, und mit einer plötzlichen Bewegung trieb ich die Nadel durch das Zelluloid und vollendete meinen Entwurf.“¹ Diese Schilderung des Filmemachens als eines geradezu physischen Akts mag weniger wie der Bericht eines Regisseurs klingen als vielmehr der eines bildenden Künstlers, der im Begriff steht, eine Zeichnung oder eine Skulptur zu vollenden. Anstelle Papier oder Leinwand ist hier jedoch Zelluloid², das gemeinhin unsichtbare Trägermaterial des Filmbildes, zum Gegenstand künstlerischer Bearbeitung geworden. Len Lye gilt als eine der Gründerfiguren des sogenannten *direct* oder *cameraless film*, bei dem das Bild nicht mit der Kamera aufgezeichnet, sondern in der direkten künstlerischen Bearbeitung des Filmstreifens generiert wird.

Anders als in sämtlichen anderen Formen des Films wird das Filmmaterial hier aus seinem konventionellen Verwendungszusammenhang gelöst und gleichsam als Leinwand interpretiert, die der Künstler direkt gestaltet. Das fotografische Bild als eine wesentliche Grundlage des Filmmediums schlechthin wird beim *Film ohne Kamera* durch eine ganze Vielfalt handwerklicher Bildverfahren ersetzt, die von Malerei und Zeichnung über das Ritzen und Kratzen in der Filmemulsion bis zur Collage oder komplizierten alchemistischen Prozeduren reicht.

Von Beginn der filmischen Avantgarde bis heute sind auf diese Weise Werke entstanden, die das filmische Bild im Hinblick auf seine materielle Beschaffenheit befragen und zugleich, in immer neuen Ansätzen, auch sein Verhältnis zur bildenden Kunst ausloten. In der besonderen Verbindung des technisch verfassten Bewegungsbildes – das ja bei genauerer Betrachtung aus einer Vielzahl von Einzelbildern besteht – mit den vielfältigen Bildbegriffen der traditionellen Künste erweist sich der Film ohne Kamera als eine einzigartige Zwischenform, in der nicht so sehr der Film zur Kunst, sondern vielmehr die Kunst zum Film wird.

LEN LYES „FARBKISTE“ Wie die meisten Protagonisten der frühen filmischen Avantgarde war Len Lye über die bildende Kunst zur Auseinandersetzung mit dem Film gekommen. Mit *A Colour Box* (1935, S. 91ff.) schuf er 1935 in London seinen ersten handgemalten Film, indem er verschiedene zuvor bereits in der Malerei erprobte Verfahren auf einen langen, schmalen, transparenten Filmstreifen übertrug. *A Colour Box*, eine dynamische Choreografie abstrakter Formen und Farben, unterschied sich durch seine schillernde Farbkraft, seine ungewöhnlichen Texturen sowie ein charakteristisches Vibrieren und Pulsieren des projizierten Bildes von allem bis dahin Bekannten im Bereich des künstlerischen Films. Auf dem Festival International du Film de Bruxelles, wo der Film noch im selben Jahr einen Preis erhielt, musste eigens eine neue Kategorie eingeführt werden, um dieser besonderen Bildsprache gerecht zu werden. Anders als die konventionellen, mithilfe einer Kamera hergestellten Zeichentrick- und Animationsfilme, bei denen gemalte Vorlagen Bild für Bild abfotografiert werden, fehlte der freien manuellen Bearbeitung des Zelluloids die technische Präzision etwa eines Walt Disney oder der unter dem Begriff „absoluter Film“ firmierenden deutschen Filmavantgarde der 1920er-Jahre. Träumten dessen Vertreter wie Walter Ruttmann oder Hans Richter von klaren geometrischen Formen und mechanisch perfekt dargestellter Bewegung im Geiste des Konstruktivismus, so erfüllte sich für Len Lye gerade im Rohen und der Imperfektion des



Abb.- Fig. 1

Len Lye
A COLOUR BOX, 1935

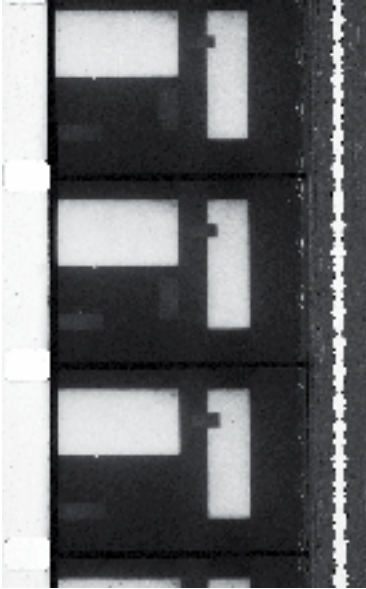


Abb. - Fig. 2

Hans Richter
RHYTHMUS 21, 1921

Handgemachten ein künstlerisches Ideal³ **Abb. 1 und 2**. Dem Surrealismus nahestehend und durch eine lebenslange intensive Beschäftigung mit indigenen Kulturen geprägt, war Lye gerade nicht auf eine minutiös kalkulierte Bildsprache aus. Vielmehr stand sein gesamtes künstlerisches Werk im Zeichen der Suche nach einer Kunst der Bewegung als Ausdruck einer primären Energie.⁴ In der Lösung von der Kamera und dem Ballast der herkömmlichen filmtechnischen Apparatur sah er eine Möglichkeit, diese – körperlich verstandene – Energie mit einer Spontaneität und Unmittelbarkeit ins Bild zu setzen, wie sie sonst eher dem Tanz oder der musikalischen Improvisation wie etwa dem Jazz eignet.

A Colour Box von Len Lye begründete in diesem Sinne aber nicht nur eine völlig neue filmische Ästhetik und einen ganz eigenen Begriff von einer „Malerei mit Zeit“⁵. Es war auch einer der ersten Filme, die das Filmmedium in seinen grundlegenden materiellen Eigenschaften befragten. Bewusst richtete Lye die Aufmerksamkeit auf filmspezifische Elemente wie Farbe, Licht, Rhythmus, Ton. Gleichzeitig sollten aber auch jene Aspekte des Filmischen sichtbar werden, die das traditionelle Kino ebenso wie der herkömmliche Animationsfilm verbirgt: die physische Qualität des Kinobildes, das Zelluloid, die Struktur des Films als Aneinanderreihung einzelner Bildkader und der vertikale Ablauf als Filmstreifen durch den Projektor. Aufgrund dieser medienreflexiven Perspektive könnte man den frühen *handmade* Film in gewissem Sinne auch als einen Vorläufer des strukturellen Films der 1960er- und 1970er-Jahre mit seinen systematischen Ansätzen zur Dekonstruktion des Mediums und zur Rückführung des Films auf seine ureigenen Parameter deuten, wie dies auch Malcolm LeGrice in seiner Studie *Abstract Film and Beyond* ausführt.⁶

DIE ANFÄNGE DES DIRECT FILM

Als handwerkliche Technik war das Auftragen von Farbe auf Zelluloid zur Handkolorierung von Schwarzweißfilmen bereits seit den ersten Tagen der Kinematografie gängige Praxis. Doch erst mit Beginn der filmischen Avantgarde wurden

Versuche mit Farbe und Klarfilm auch als generatives Prinzip der Filmherstellung relevant. Früheste Beispiele werden den Futuristen Arnaldo und Bruno Ginanni-Corradini zugeschrieben. In den Jahren 1910–1912 schufen die in Ravenna ansässigen Brüder mindestens neun direkt auf transparentes Zelluloid gemalte Filme, von denen heute vermutlich keiner mehr erhalten ist.⁴ In der aufschlussreichen begleitenden Schrift „Abstrakter Film – Chromatische Musik“ liefert einer der Brüder jedoch detaillierte Beschreibungen dieser Werke und schildert zudem die Hinwendung zum Film auf der Basis vorausgehender Farb- und Lichtexperimente: Ganz im Geiste ihrer Zeit suchten die beiden futuristischen Maler nach neuen Formen der reinen visuellen Abstraktion, welche sich an den Prinzipien der Musik orientieren sollten. Nachdem ihr Versuch, mithilfe eines chromatischen Klaviers „die temperierte Tonleiter der Musik auf das Farbenfeld zu übertragen“⁵ keine zufriedenstellenden Ergebnisse zeitigte, entdeckten sie den Film als eine neuartige Möglichkeit, eine zeitbasierte „Musik der Farben“ zu schaffen. Farbe im Film fand sich damit wohl erstmals von jeglicher angewandten Funktion befreit.

Mit ihrer Erforschung der Analogien und Korrespondenzen zwischen Farben und Tönen standen Arnaldo und Bruno Ginanni-Corradini in einer Tradition der visuellen Musik, die – auf Ansätze im 18. Jahrhundert zurückreichend – unter Künstlern und Wissenschaftlern des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts gleichermaßen populär war, und der sich nun mit den technologischen Möglichkeiten des Films neue Horizonte eröffneten. In der Geschichte des abstrakten Films, vom absoluten Film der 1920er-Jahre bis zu den psychedelischen Filmen der 1960er- und 1970er-Jahre, war gerade die Musik als gegenstandslose, zeitbasierte Kunstform ein immer wiederkehrender Referenzpunkt. Künstler und Filmemacher suchten auf unterschiedlichste Weise, musikalische Ideen mit visuellen Mitteln darzustellen.⁶ Auch viele der Protagonisten des handgemalten Films wie Len Lye und später Harry Smith oder Stan Brakhage waren von derartigen synästhetischen Ideen beeinflusst.

Nach den Futuristen, die sich von der Malerei ausgehend dem neuen Filmmedium zuwandten, stellt der in Paris lebende amerikanische Fotograf Man Ray einen weiteren wich-



Abb. · Fig. 3

Man Ray
LE RETOUR À LA RAISON, 1923

tigen Pionier des *cameraless film* dar. Bereits in seinem ersten Filmexperiment *Le Retour à la Raison*¹⁰ erprobte Man Ray 1923 das von ihm reklamierte Prinzip des Rayogramms – also die Erzeugung fotografischer Bilder ohne Verwendung einer Kamera mittels der direkten Belichtung von Gegenständen auf dem Fotopapier – im bewegten Bild. „Ich besorgte mir eine Filmrolle von 30 Metern und teilte den Film in kleine Abschnitte, die ich auf meinen Arbeitstisch heftete. Ich würzte einige Abschnitte mit Salz und Pfeffer, so wie ein Koch seinen Braten vorbereitet; auf die anderen Abschnitte warf ich, zufällig, Stecknadeln und Reißnägeln. [...] Was würde das auf der Leinwand ergeben? Ich hatte überhaupt keine Ahnung.“¹¹ Die so bearbeiteten Abschnitte fügte Man Ray mit gefilmten Sequenzen zusammen und bekam – seiner eigenen Schilderung zufolge – das Ergebnis des Experiments erst bei der Präsentation des fertigen Films zu Gesicht. Was auf dem belichteten Filmstreifen zunächst wie eine kontinuierliche Abfolge von schemenhaften Objekten erschien, wie ein Rayogramm im außergewöhnlichen Format **Abb. 3**, wurde in der sukzessiven Projektion der einzelnen Bildkader bei der Vorführung in einen stakkatoartigen Formentanz verwandelt – eine ins Filmische übertragene *écriture automatique*, welche die dadaistisch-surrealistische Erwartung einer visuellen Provokation zweifelsohne erfüllte.

Len Lye, der gut zehn Jahre später den *direct film* als eigenständige Kunstform begründete, führte mit *A Colour Box* gewissermaßen die Ansätze dieser frühen kameralosen Experimente zusammen. Wie den Futuristen ging es auch ihm um eine Befreiung der Farbe und die Vision des Films als einer synästhetischen Kunst. Und ebenso wie bei Man Ray erfolgte die Bildkomposition bis zu einem bestimmten Grad automatisch, womit Lye bewusst auf die surrealistische Strategie des Spiels mit dem Unkalkulierbaren rekurrierte.

Die zweite wichtige Figur, die zur Etablierung des kameralosen Films wesentlich beitrug, ist der aus Schottland stammende Norman McLaren. Um die Mitte der 1930er-Jahre begann er, ebenfalls von England aus, die Möglichkeiten der direkten Bearbeitung von Zelluloid auszuloten und auch theoretisch zu reflektieren. Dabei experimentierte McLaren unauf-

hörlich mit neuen Techniken, sowohl auf der visuellen Ebene als auch in der direkten Erzeugung von Tönen, welche er per Hand auf die optische Tonspur seiner Filme zeichnete, und schuf ein Werk von ungewöhnlicher formaler Vielfalt. Im Unterschied zu den meisten anderen Künstlern des Films ohne Kamera zeugt McLarens Arbeit neben radikal abstrakten Versuchen immer wieder auch von einer Neigung zum Narrativen.¹² So ist nicht nur sein wohl berühmtester *direct film* mit dem Titel *Blinkity Blank* (1955)¹³ von figurativen Elementen durchsetzt **Abb. 4**, selbst gegenstandslosen Motiven verlieh er häufig eine erzählerische Dimension. Wohl auch aus diesem Grund vermochte McLaren die Technik des Films ohne Kamera über die engen Kreise der Kunst- und Filmavantgarde hinaus zu popularisieren. Am National Film Board of Canada verfasste er in den späten 1940er-Jahren unter dem Titel *Cameraless Animation* gar eine Art Leitfaden, der auch Hinweise zum Selbermachen von *direct films* enthielt **Abb. 5**. Von der Unesco herausgegeben, propagierte das Heft lange vor dem Aufkommen von Super 8 und Videotechnik den Film ohne Kamera als ein erschwingliches Format für jedermann – eine medienpädagogische Vision, die sich freilich nicht auf breiter Front durchzusetzen vermochte.

SUBJEKTIVE ANSÄTZE Nach dem Zweiten Weltkrieg griffen Künstler wie Filmemacher aus ganz unterschiedlichen Zusammenhängen die Praxis des *direct film* auf, um ihre jeweils eigene künstlerische Handschrift ins Bewegungsbild zu übertragen. Nicht zuletzt aufgrund der einfachen und allgemein zugänglichen Produktionsform wurden dabei Künstler ebenso leicht zu Filmemachern wie Filmemacher zu bildenden Künstlern. So entdeckte der Maler, Musikologe, Anthropologe, Alchemist, Okkultist und Sammler Harry Smith gegen Ende der 1940er-Jahre in San Francisco im handgemalten Film die Möglichkeit, seine mystisch inspirierte Malerei mit seinem Interesse für Musik zusammenzuführen. Geprägt vom Werk und den Theorien Wassily Kandinskys, von Drogenerfahrungen wie von östlicher Philosophie, schuf er mittels Malerei und aufwendiger Stempelverfahren eine Reihe abstrakter Filme von



Abb. - Fig. 4

Norman McLaren
BLINKITY BLANK, 1955



Abb. · Fig. 6

Harry Smith
EARLY ABSTRACTIONS NO. 2, 1946–48

eindrucksvoller Komplexität, deren rhythmisch pulsierende Formen und Farben sinnenübergreifende, proto-psychedelische Bildwelten erzeugen **Abb. 6**.¹⁴

Der deutsch-schweizerische Künstler Dieter Roth dagegen, der Ende der 1950er-Jahre zunächst einige Filme mit der Kamera drehte, sollte die konkrete Bearbeitung des Filmmaterials zu einem radikalen Minimalismus führen. In seinen filmischen Arbeiten *Dot* (1956–1962) und *Letter* (1962) durchlöcherte er schwarzes Zelluloid mit einer Lederzange bzw. kratzte Buchstaben hinein und reduzierte das filmische Bild so auf flackernde Lichtpunkte und ephemere Zeichen (S. 123ff.). Die Durchlöcherung und Beschädigung eines fragilen Bildträgers als Prinzipien stellen dabei ebenso wie das Interesse an Licht und optisch erzeugter Bewegung künstlerische Elemente dar, die in direktem Zusammenhang mit dem bildnerischen Werk Roths zu sehen sind.¹⁵

Auch der amerikanische Filmemacher Stan Brakhage – zweifellos eine der zentralen Figuren des experimentellen Films überhaupt – hat sich in unterschiedlichen Phasen seines rund 50 Jahre überspannenden Schaffens immer wieder mit Verfahren des kameralosen Films beschäftigt. Bereits der 1963 entstandene Film *Mothlight* (S. 43f.), eine radikal subjektive Meditation über Leben und Tod, zieht seine Wirkungsmacht aus dem direkten, kameralosen Bildverfahren. Die tanzend-flackernde Komposition aus Mottenflügeln, Gräsern, Blüten und Blättern gilt heute als einer der wenigen Klassiker des Experimentalfilms und ist als ein Schlüsselwerk in der Geschichte des *direct film* anzusehen. Anders als in Man Rays *Le retour à la raison*, den William Moritz als Vorläufer von *Mothlight* beschreibt,¹⁶ werden hier erstmals materielle Objekte selbst zur visuellen Substanz des Filmbildes. Brakhage ordnete die lichtdurchlässigen Insektenflügel, musikalischen Grundregeln folgend, auf Filmstreifen an und erzeugte auf diese Weise filmische Bilder – Strukturen, Formen und Farben von fragiler Schönheit –, die sich mit einer Kamera so kaum einfangen ließen.

Mothlight begründet im Bereich des kameralosen Films gewissermaßen eine eigene Gattung, die auch als „Collage-Film“ bezeichnet werden könnte, und bei der Objekte oder

Bildfragmente direkt auf den Filmstreifen aufgebracht werden. Der Film deutet damit bereits auf Arbeiten wie den *Rohfilm* (1968)¹⁷ von Birgit und Wilhelm Hein oder die Werke der Französin Cécile Fontaine hin, die seit den 1980er-Jahren unterschiedliche Techniken der künstlerischen Collage wie auch der Decollage im Film adaptiert.

STAN BRAKHAGE UND DER HANDPAINTED FILM

Nicht allein *Mothlight* macht Stan Brakhage zu einem der wichtigsten Exponenten des *direct film*. Ab Mitte der 1980er-Jahre widmete er sich in den zwei Jahrzehnten bis zu seinem Tod 2003 fast ausschließlich dem direkt auf Zelluloid gemalten Film. In diesem späten Werkkomplex entwickelte Brakhage eine ureigene Form filmischer Malerei: Pastos anmutende, abstrakte Bildwelten aus Farbe, Licht und Bewegung, die – auch aufgrund ihrer offenkundig spirituellen Dimension – an eine Art dynamisierter Glasmalerei denken lassen. In konsequenter Fortführung vorangegangener technischer und ästhetischer Experimente kulminieren in diesen Filmen die langjährige Auseinandersetzung des Künstlers mit den abstrakten Strukturprinzipien der Musik sowie seine anhaltende Beschäftigung mit den Mechanismen des Sehens und optischen Phänomenen. Den programmatischen Verzicht auf die vermittelnde Apparatur einer Kamera in seinem Spätwerk empfand er nach eigener Aussage als endgültige Befreiung von „den Dilemmas der Repräsentation“¹⁸. Die Malerei „direct-on-film“ wird Brakhage hier zum Mittel, um zur Darstellung innerer Bilder zu gelangen – so etwa in der Reise durch seine von einer lebenslangen Beschäftigung mit Dante inspirierten Vision von Hölle und Paradies in der mehrteiligen Arbeit *The Dante Quartet* (1987, S. 46ff.) oder in den Meditationen über die Folgen einer Augenoperation in *Black Ice* (1994)¹⁹.

In welchem Maße sich Brakhage in seinen handgemalten Filmen immer wieder auch an der Musik orientierte, zeigt anschaulich eine Arbeit wie *Ephemeral Solidity* (1993)²⁰ **Abb. 7**, die in ihrem Alternieren zwischen gemalten Passagen und Schwarzfilm sowie in der präzise



Abb. - Fig. 7

Stan Brakhage
EPHEMERAL SOLIDITY, 1993

strukturierten, kontinuierlichen Variation ihres visuellen Themas einer strengen Partitur zu folgen scheint. Bemerkenswerterweise unterlegte Brakhage seine gemalten Filme aber nie mit Ton. Während Len Lye, Harry Smith oder auch Hy Hirsh durchaus an den direkten Korrespondenzen zwischen Farben, Formen und Musik interessiert waren und Letztere als ein wesentliches Element ihrer filmischen Arbeiten auffassten, vertrat Stan Brakhage das Ideal einer reinen „Musik für die Augen“, deren intensive Wahrnehmung er durch jegliche Vertonung beeinträchtigt sah.²¹

Im Gegensatz zu all jenen Vertretern des kamerlosen Films, die vor allem auf die Spontaneität der Geste setzten, realisierte Brakhage seine komplexen Kompositionen nicht vollständig direkt auf dem Filmstreifen. Ihre finale Form entstand vielmehr, ausgehend von seinen mit der Haltung eines klassischen Malers auf dem Filmmaterial ausgeführten Bildsequenzen²², in einer nachträglichen Bearbeitung mithilfe von Schnitt und optischen Effekten wie der Vervielfältigung einzelner Bildkader, der Ausschnittskorrektur oder der Überlagerung mehrerer Bildebenen. Mit höchster Virtuosität kreierte er auf diese Weise subtile Variationen in Rhythmus und Geschwindigkeit der in die filmische Zeit überführten Bilder, wodurch eine kontinuierliche Spannung zwischen Gemälde und filmischer Bewegung entsteht, was Fred Camper folgendermaßen beschreibt: „Das Tempo ist schnell genug, um Bewegung zu suggerieren, aber langsam genug, dass jedes Gemälde als individuelles Standbild erkennbar wird, sodass eine ganz besondere Spannung zwischen den beiden Wesensarten des Films entsteht.“²³

Dieses besondere Spannungsverhältnis zwischen dem manuell bearbeiteten Einzelbild – einer Art Miniaturmalerei – und der aus der mechanisch abgespulten Bildfolge hervorgehenden filmischen Bewegung stellt einen, wenn nicht gar *den* wesentlichen Aspekt eines jeden handgemalten Films dar und wird von anderen Künstlern dieses Genres auf ganz unterschiedliche Weise umgesetzt. Während Jennifer Reeves – durchaus in der Tradition Brakhages – in ihrem Film *Fear of Blushing* (2001, S. 117ff.) über die Weiterbearbeitung ihres Materials mit dem optischen Printer eine rhythmisch komponierte Sequenz einzelner

Bildtafeln präsentiert, schafft der baskische Maler José Antonio Sistiaga in *Impresiones en la alta atmósfera* (1988/89, S.141ff.) aus Tausenden von minutiös durchgezeichneten Einzelbildern ein vibrierendes, sich permanent transformierendes Tableau. Die stark animierte Bildfolge in *Encre* (1997, S. 165ff.) aus der Hand der Französin Marcelle Thirache dagegen – einem Film, der im Unterschied zur oft jahrelangen malerischen Feinarbeit eines Brakhage oder Sistiaga an einem einzigen Tag entstand – scheint aus einer fortlaufenden, an die Kalligrafie gemahnenden Pinselbewegung hervorzugehen. Der Film *All Over* (2001, S. 86ff.) des jungen Franzosen Emmanuel Lefrant schließlich verweist explizit auf das All-over-Painting eines Jackson Pollock und überträgt dies in einem kontinuierlichen, bildfüllenden „dripping“ einzelner Punkte und Flecken auf die Oberfläche der filmischen Leinwand.

KONZEPTUELLE ANSÄTZE Wie einen ironischen Kommentar auf diese geradezu traditionellen malerischen Ansätze könnte man die kameralosen Filmarbeiten des Künstlers, Musikers, Komponisten und Filmemachers Tony Conrad aus den frühen 1970er-Jahren verstehen. Conrad vertritt eine jener konzeptuellen Positionen, die das Genre des *cameraless film* seit den 1960er-Jahren prägten, indem sie systematisch die Grenzen des Filmmediums ausloteten. Ähnlich wie Man Ray näherte er sich der materiellen Basis des Films nicht zuletzt über die Kochkunst, indem er beispielsweise Zelluloidstreifen nach ausgewählten Rezepten zubereitete. Durch die Erhitzung in Verbindung mit den verwendeten Zutaten werden die in der Filmemulsion lagernden Farbschichten nach und nach freigelegt und so Kaskaden ungenständlicher Farbspiele erzeugt. Die Bilder werden also nicht mehr malerisch auf den Film aufgetragen, sondern gehen in einer vom Künstler definierten Versuchsanordnung unmittelbar aus dem Material selbst hervor.

Die Erforschung des Bildträgers in seiner chemisch-materiellen Substanz und die damit einhergehende Rückführung der filmischen Repräsentation auf ihre eigenen Bedingungen,

wie sie Conrad mit kritisch-ironischer Intention betreibt, kann als Ausgangspunkt einer ganzen Reihe nachfolgender Werke gesehen werden, die ihre ästhetische Qualität aus der chemischen Basis des Filmmaterials beziehen. Exemplarisch ist ein Film wie *Pneuma* (1977–1983)²⁴ von Nathaniel Dorsky, der die körnig-abstrakten Strukturen und abweichenden Farbnuancen von überaltertem Blankfilm zum Bildinhalt erhebt; ein weiteres Beispiel sind die Arbeiten des in den 1980er-Jahren ansetzenden deutschen Filmkollektivs Schmelzdahin um Jürgen Reble, bei denen über das kontrollierte Zersetzen von Filmmaterial durch chemische, bakteriologische und thermische Eingriffe die ästhetischen Potenziale des Zelluloid erforscht werden.

Einen anderen konzeptuellen Zugang wählt der japanische Experimentalfilmer Taka Iimura in seinem Film *White Calligraphy* (1967, S. 81f.). Aus einer östlichen Tradition heraus deutet er den Filmstreifen als Schriftrolle um, wenn er die über 12 000 Schriftzeichen des *Kojiki*, einem nationalen japanischen Gründungstext aus dem 8. Jahrhundert, Bild für Bild in die Filmemulsion eingraviert und damit grundlegende Fragen wie die nach dem Verhältnis von filmischer und historischer Zeit, von Bild und Zeichen, von individueller Handschrift und nationaler Identität aufwirft. Auch der Franzose Pierre Rovère fokussiert die Grenze zwischen Schrift und Bild. Sein 1974 entstandener Film *Black and Light* (1974, S.129ff.) nimmt allerdings weniger die Anfänge als vielmehr das Ende der Schriftkultur in den Blick, wenn er mittels in das Filmband gestanzter Felder eines Computer-Lochstreifens einen binären Code filmisch zu visualisieren sucht und damit die mediale Schnittstelle zwischen analogen und digitalen Bildgebungsverfahren thematisiert.

FOUND FOOTAGE Grundsätzlich zeichnet sich der kameralose Film durch eine mehr oder weniger offene Kritik an der klassischen filmischen Repräsentation und dem fotografischen Bild aus. Viele Künstler und Filmemacher des Genres machen Letzteres aber auch ganz explizit zum Ausgangspunkt ihrer filmischen Arbeiten. Sie greifen auf „found footage“, also vorgefundenes,

konventionell belichtetes und bereits anderweitig verwendetes Filmmaterial zurück, um es sich durch eigene künstlerische Interventionen anzueignen und es zu manipulieren – ein Prinzip, das seit den frühen 1980er-Jahren zunehmend an Bedeutung gewinnt. Zum Einsatz kommen dabei ganz unterschiedliche Verfahren, wie das Kratzen in der Bildemulsion in einem Film wie *Scratch Pad* (1960) von Hy Hirsh (S. 75ff.), die chemische Zersetzung von Filmmaterial in den Arbeiten der Gruppe Schmelzdahin (S. 135ff.) oder das Zerschneiden und anschließende Collagieren von alten Filmstreifen auf einem neuen Filmträger sowie das flächenweise Abtragen einzelner Emulsionsschichten in den Collage-Filmen von Cécile Fontaine (S. 57ff.).

Als wichtiger Wegbereiter solch ikonoklastischer Bildstrategien kann der zu Unrecht in Vergessenheit geratene rumänische Künstler und Begründer des französischen Lettrismus Isidore Isou gelten. Mit seinem filmischen Manifest *Traité de bave et d'éternité*²⁵ (Abhandlung über den Speichel und die Ewigkeit) schuf er 1951 in Paris einen ungewöhnlichen Film, der zwar mithilfe einer Kamera auf Zelluloid aufgenommen wurde, doch nicht anders denn als emphatischer Appell zum Angriff auf das fotografierte filmische Bild zu verstehen ist. So lässt Isou Daniel, den jugendlichen Helden seines Films, aufrührerische Tiraden gegen die abgestandene Konventionalität und die visuelle Langeweile sämtlicher bis dahin geschaffener Filmwerke deklamieren und im gleichen Atemzug ein Gegenprogramm formulieren: „Während die anderen noch dabei sind, die Potenziale der Fotografie zu erkunden, mag ich das Foto nicht mehr. Ich greife unmittelbar auf das Filmmaterial zu, um es zu zerstören und mich anschließend mehr an seiner Verrücktheit als an seiner Vernunft zu ergötzen.“²⁶ Was im ersten Teil des *Traité* im Sinne eines künstlerischen Programms lanciert wird, löst Isou im zweiten Teil seines Films selbst ein: „Ich werde die Reste alter Filme aufnehmen, werde in sie hineinritzen, sie aufkratzen, auf dass unbekannte Schönheiten ans Licht kommen, auch wenn aus dieser Unordnung eine neue Ordnung entsteht.“²⁷ **Abb. 8** Zwar bleibt Isou in der filmischen Umsetzung letztlich hinter der Radikalität seiner eigenen Forderungen zurück,²⁸ er schuf jedoch mit diesem theoretisch aufgeladenen Werk und dessen kompromissloser Kritik



Abb.- Fig. 8

Isidore Isou
TRAITÉ DE BAVE ET D'ÉTERNITÉ, 1951

an den gängigen Parametern filmischer Repräsentation ein Pamphlet für den freien künstlerischen Umgang mit Zelluloid, das nicht nur die Arbeit seiner unmittelbaren Schüler und Mitstreiter, etwa Maurice Lemaître, prägen sollte; es reichte in seiner Strahlkraft weit über die Pariser Szene hinaus, bis hin zu einem Künstler wie Stan Brakhage, der später behauptete, den Film von Isou mindestens 50 Mal gesehen zu haben.²⁴

DER DIRECT FILM HEUTE

Nach einer auffälligen Konjunktur des *direct film* in der Experimentalfilmproduktion der 1980er-Jahre scheint die kameralose Praxis heute im Kontext der zeitgenössischen Kunst auf einer neuen Ebene eine Renaissance zu erfahren. In einer von den immateriellen digitalen Medien durchdrungenen Welt entdecken vor allem jüngere Künstler die Materialästhetik des Zelluloid, dessen sinnliche, insbesondere haptische Qualitäten sich mit elektronischen Bildern kaum hervorbringen ließen. Durchaus auch im Sinne einer Hommage an ein im Verschwinden befindliches Medium greifen sie mit unterschiedlichsten Konzepten auf aus heutiger Sicht geradezu archaische Gestaltungspraktiken zurück, um diese aus gegenwärtiger Perspektive neu zu befragen.

Der 1971 geborene Künstler Luis Recoder etwa, der in all seinen Arbeiten, vornehmlich aus der Tradition des Expanded Cinema heraus, den klassischen Film in seiner Medialität untersucht, setzt in einer Serie von kameralosen Studien unter dem Titel *Available Light* (1999, S. 111ff.) die noch lichtdicht verpackten Filmrollen einem präzise kontrollierten Lichteinfall aus. Die so entstehenden filmischen Tableaus aus Licht und intensiven, pulsierenden Farbverläufen, die nicht nur an Arbeiten von James Turrell oder Robert Irwin erinnern, können durchaus auch als konzeptuelle Umdeutung von Stan Brakhages Idee des Kinos als reinem Licht- und Farbraum gesehen werden.

Auch die 1974 geborene Amy Granat, deren künstlerisches Werk an die Traditionen der klassischen Avantgarde anknüpft, bedient sich in ihren filmischen – aber auch ihren

fotografischen – Arbeiten unterschiedlichster kameraloser Verfahren. So greift sie in mehreren Filmen, etwa in *Ghostrider* (2006, S. 63ff.), auf das Prinzip des „scratching“ in der Filmemulsion zurück, wobei sie den zunächst rohen, gestischen Zugriff auf das Material – im Geiste eines Len Lye oder Hy Hirsh – auf einer zweiten Ebene in einer digitalen Weiterverarbeitung gewissermaßen domestiziert und in eine kaleidoskopisch ornamentale Struktur überführt.

Die in Kalifornien lebende Künstlerin Jennifer West hat seit 2004 ein Konvolut von über 50 direkt bearbeiteten Filmen geschaffen. Sie unterwirft das Filmmaterial komplizierten alchemistischen Prozeduren, die sie als gleichsam performativen Akt inszeniert. Filmische Formate bis hin zum 70-mm-Großbild werden dabei mit allen erdenklichen alltäglichen Materialien, von Lebensmitteln über Lippenstift bis zu Motorradreifen, behandelt oder in mehr oder weniger wirkungsvolle Substanzen eingelegt, wobei sich das jeweilige Konzept allein über den Titel erschließt, wie etwa bei dem Film *A 70 mm Film Wearing Thick Heavy Black Liquid Eyeliner That Gets Smeary (70 mm film leader lined with liquid black eyeliner, doused with Jello Vodka shots and rubbed with body glitter)* (2008, S. 178f.). In gewisser Hinsicht können diese Arbeiten denn auch als Fortführung der bereits erwähnten Filme Tony Conrads verstanden werden, wobei Jennifer West neben dem performativen und konzeptuellen Aspekt auch der sinnlichen und ästhetischen Qualität ihrer Filmbilder höchste Wichtigkeit beimisst. Jenseits des oftmals von Chaos und Exzess gekennzeichneten Entstehungsprozesses aktualisieren ihre oft in aufwendigen Mehrfachprojektionen präsentierten, farbmächtigen Lichtspiele die Idee einer filmischen Farbmalerie, wie sie bereits den frühesten kameralosen Experimenten der Futuristen zugrunde lag. Wests immersive psychedelische Filmräume, die häufig bereits im Titel an den Geschmacks-, Geruchs- oder Gehörsinn appellieren, rufen dabei mit besonderer Eindringlichkeit die Vision des Films als einer synästhetischen Kunst in Erinnerung, welche die Geschichte des *direct film* von Len Lye über Harry Smith bis Stan Brakhage durchdringt. ■

ANMERKUNGEN

- 1 Len Lye, Unveröffentlichte kommentierte Filmografie, zit. nach: P. Adams Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, New York 2002, S. 234.
- 2 Zelluloid diente genau genommen nur bis 1951 zur Herstellung von Rohfilmmaterial und wurde dann durch Polyester-Kunststoffe ersetzt. Ungeachtet dieser Zäsur wird der Begriff hier als allgemeine Bezeichnung für die materielle Basis des Films verwendet.
- 3 Die Filmtheoretikerin Gabriele Jutz nimmt dies in einer soeben erschienenen Studie zum Ausgangspunkt und Bestimmungskriterium einer alternativen Geschichte der filmischen Avantgarde. Siehe dazu: Gabriele Jutz, *Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde*, Wien 2010.
- 4 Zum Werk Len Lyes siehe z. B. Jean Michel Bouhours und Roger Horrocks (Hrsg.), *Len Lye*, Ausst.-Kat. Centre Pompidou, Paris 2000.
- 5 Den Begriff prägte Walter Ruttmann im Hinblick auf sein eigenes filmisches Schaffen.
- 6 Malcolm LeGrice, *Abstract Film and Beyond*, London 1977. Es handelt sich hierbei um eine der wenigen Publikationen zum experimentellen Film, die den *direct film* als solchen – wenn auch nur unter einem bestimmten Blickwinkel – thematisiert.
- 7 Man wird kaum mit Sicherheit sagen können, wer die Technik des kameralosen Films letztlich erfunden hat. Ungefähr zeitgleich mit den Futuristen führte auch Hans Stoltenberg in Deutschland Experimente mit „Buntfilm“ durch, die für unseren Zusammenhang allerdings kaum von Interesse und zudem ebenfalls verschollen sind.
- 8 Zit. nach der auszugsweisen Übersetzung des Originaltexts „Cinema astratto – Musica cromatica“, in: Birgit Hein und Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Film als Film. Von 1910 bis heute*, Stuttgart 1978, S. 36–38.
- 9 Zur Geschichte der visuellen Musik im Film siehe z. B. Kerry Brougher, „Visual-Music Culture“, in: *Visual Music. Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, Ausst.-Kat. New York 2005.
- 10 *Le Retour à la raison*, 1923, 35 mm, 2 min.
- 11 Zit. nach: *Film als Film* (wie Anm. 8), S. 122.
- 12 Nicht zuletzt aufgrund der Schwierigkeit, auf kleinstem Format eine Bildfolge auch nur annähernd so präzise zu gestalten wie in der klassischen gefilmten Animation, sind Versuche in dieser Richtung äußerst selten geblieben. Eine der wenigen bemerkenswerten Ausnahmen stellt der Film *Memories of War* (1982) des Canadiens Pierre Hébert dar.
- 13 *Blinky Blank*, 1955, 16 mm, 5'15", Farbe, Ton.
- 14 Harry Smith kannte zu diesem Zeitpunkt offenbar noch nicht die Arbeiten des damals bereits nach New York emigrierten Len Lye und hielt sich selbst für den Erfinder der *direct-on-film*-Technik. Nach diesen ersten kameralosen Arbeiten realisierte er noch zahlreiche Filme im Bereich der konventionellen Animation.
- 15 Siehe dazu: *Drehmomente*, Hrsg. Isabelle Schwarz, Ausst.-Broschüre, Sprengel Museum Hannover, 2008.
- 16 Siehe dazu: William Moritz, „Der abstrakte Film seit 1930 – Tendenzen der West Coast“, in: *Film als Film* (wie Anm. 8), S. 128–146, hier S. 142.
- 17 *Rohfilm*, 1968, 16 mm, s/w, 20 min.
- 18 Stan Brakhage, „Inspirations“, in: Bruce R. McPherson (Hrsg.), *Essential Brakhage*, Kingston, NY, 2001, S. 208–211, hier S. 211.
- 19 *Black Ice*, 1994, 16 mm, Farbe, 2 min.
- 20 *Ephemeral Solidity*, 1993, 16 mm, Farbe, 5 min.
- 21 Brakhage äußerte sich dazu bereits in den 1960er-Jahren, beispielsweise in seinem Essay „Film and Music“ (1966), jüngst neu publiziert in *Essential Brakhage* (wie Anm. 18).
- 22 Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Brakhages Schilderung seiner filmischen Malerei „Painting Film“, in: Stan Brakhage, *Telling Time. Essays of a Visionary Filmmaker*, Kingston, NY, 2003.
- 23 Fred Camper, Begleitheft zur DVD-Edition *By Brakhage: An Anthology*, The Criterion Collection, 2003.
- 24 *Pneuma*, 1977–1983, 16 mm, Farbe, 27 min.
- 25 *Traité de bave et d'éternité*, 1951, 35 mm, s/w, 110 min.
- 26 Zitiert nach *Traité*, (wie Anm. 25), Übers. ES.
- 27 Zitiert nach *Traité*, (wie Anm. 25), Übers. ES.
- 28 Die zweite zentrale Neuerung, die Isou für den lettristischen Film einfordert, eine radikale Trennung zwischen der Ton- und der Bildebene, hat er mit dem *Traité* hingegen in aller Konsequenz umgesetzt.
- 29 Siehe dazu: Frédérique Devaux (Hrsg.), *Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, 1994, S. 148.

HOW TO MAKE ANIMATED MOVIES WITHOUT A CAMERA

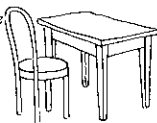
NORMAN McLAREN

Things needed :

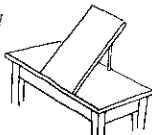
1. *A chair* for the artist to sit on.



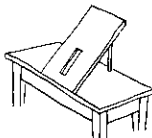
2. *A table* for the artist to sit at.



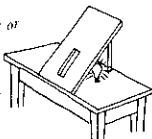
3. *A board* fixed securely on the table at an angle to allow the artist comfort while drawing.



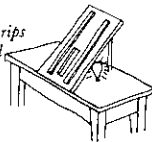
4. *A hole* about 2" by 10" (50 mm. x 250 mm.) cut in the board to let light through from behind.



5. *A lamp or mirror or even a wide sheet of white card* to place on the table behind the hole, to give illumination or to reflect skylight or daylight through the hole.



6. *Two strips of wood* for fixing vertically onto the board about 3 1/2" (90 mm.) apart, thus making a channel on the board above the hole.



The film holder:

7. *A piece of wood*

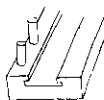
about 3 1/2" by 2 1/4" (90 mm. x 533 mm.), to slide smoothly up and down in the channel.



8. *A row of pegs along one side of the piece of wood*

so that the artist's free hand can easily push the wood up the channel a little at a time, while he is drawing frames of film. The pegs should be on the left hand side for the right-handed artist, and on the right hand side for the left-handed artist.

9. *A groove*



along the entire length of this piece of wood to hold the 35 mm. film. The groove must be 35 mm. wide and have lips on either side to hold the film securely in place. The lips should overhang about 1/8th of an inch (3 mm.) and should not press on the edges of the film enough to prevent it being pulled through the groove.

10. *A hole*

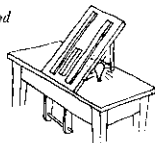


about 1" by 19" (25 mm. x 480 mm.) should be cut out of the centre of the groove to let the light through from behind.

11. *A piece of frosted or ground glass, or thick ground celluloid*

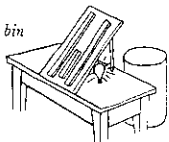
to be countersunk into this hole, so that the film held in the groove will have a solid but transparent support.

12. *A rod*



fixed *below* the table to carry 1000' (304 metres) roll of blank 35 mm. film for drawing on. The film will feed upwards between the artist's knees and into the groove in the film holder.

13. *A bin*



placed on the far side of the table from the artist to catch the film as it drops down from the top end of the channel. The drop should be sufficient to let the wet ink image drawn on the film dry before it hits the bottom of the bin.

The painter and filmmaker Len Lye of New Zealand describes working on his film *Free Radicals* of 1958 as an artist grappling directly with his material and his craft: “I wriggled my whole body to get a compressed feeling into my shoulders—trying to get a pent up feeling of inexorable precision into the fingers of both hands which grasped the needle and, with a sudden jump, pulled the needle through the celluloid and completed my design.”¹ This depiction of filmmaking as an almost physical act may sound less like a director’s account than like that of a fine artist about to complete a drawing or sculpture. Rather than paper or canvas, however, celluloid,² the usually invisible medium of a film image, is the object from which art is created here. Len Lye is considered one of the founding figures of the so-called “direct” or “cameraless” film, in which the image is recorded not with a camera but generated by working directly on the filmstrip.

Unlike in all the other forms of film, the film stock is taken from the conventional context of its use and interpreted as a canvas, so to speak, which the painter designs directly. The photographic image as quite simply an essential basis for the medium of film is replaced, in the cameraless film, by a whole variety of craft methods ranging from painting and drawing by way of scratching and scraping the film emulsion to collage and complicated chemical procedures.

From the earliest days of avant-garde cinema to the present, works have been produced by such methods that call the cinematic image into question in terms of its material composition and at the same time, using ever new approaches, probe its relationship to the fine arts. In the special connection between the technically produced moving image—which, after all,

Abb. - Fig. 5

Norman McLaren
HOW TO MAKE ANIMATED MOVIES
WITHOUT A CAMERA, 1949/1958
Seite aus der Broschüre · Page from the booklet
Cameraless Animation

on closer inspection in fact consists of a large number of individual images—and the diverse pictorial concepts of the traditional arts, the cameraless film turns out to be a unique interim form in which it is not so much the film that becomes art as art that becomes film.

LEN LYE'S "COLOUR BOX" Like most of the protagonists of the early cinematic avant-garde, Len Lye came to film via the fine arts. He created his first hand-painted film, *A Colour Box* (1935; p. 91ff), in London in 1935 by applying various techniques he had already explored in painting to the long, narrow, transparent film strip. *A Colour Box*, a dynamic choreography of abstract forms and colors, distinguished itself from anything previously seen in an art film by virtue of its iridescent colors, its unusual textures, and a characteristic vibration and pulsation of the projected images. At the *Festival International du Film de Bruxelles*, where his film received a prize that same year, a new category had to be created to do justice to its special visual idiom. Unlike conventional cartoon and other animation films, which still employ a camera in that the painted models are photographed frame by frame, freehand manipulation of the celluloid lacked the technical precision of the works of the likes of Walt Disney and the members of the German cinematic avant-garde of the 1920s who produced what was called "absolute film." Whereas the representatives of the latter, such as Walter Ruttmann and Hans Richter, dreamed of clear geometric forms and mechanically perfected movement in the spirit of Constructivism, Len Lye's artistic ideal was fulfilled precisely in the raw and imperfect qualities of the hand-made **figs. 1. 2**.² Close to the Surrealist movement and influenced by an intense, lifelong study of indigenous cultures, he did not aim for a meticulously calculated pictorial language. Rather, his entire artistic oeuvre was a search for an art of movement as the expression of a primary energy.³ By getting away from the camera and the ballast of the traditional cinematic apparatus, he saw a possibility to capture visually this energy—understood physically—with a spontaneity and immediacy otherwise found more in dance and improvised music such as jazz.

In that respect, Len Lye's *A Colour Box* not only founded an entirely new cinematic aesthetic and an entirely new concept of "painting with time."⁶ It was also one of the first films to question the fundamental material properties of the medium of film. Lye consciously drew attention to film-specific elements such as color, light, rhythm, and sound. At the same time, however, he made visible those aspects of the cinematic that both traditional cinema and animated films concealed: the physical quality of the cinematic image, the celluloid; the structure of film as a series of individual frames; and the way it passes vertically through the projector in the form of a filmstrip. Based on this self-reflexive perspective on the medium, the early hand-made film could be interpreted as a precursor, in a certain sense, of the structural film of the 1960s and 1970s, with its systematic approaches to deconstructing the medium and bringing the film back to its inherent parameters, which is precisely what Malcolm LeGrice does in his study *Abstract Film and Beyond*.⁶

THE BEGINNINGS OF DIRECT FILM

Applying color to celluloid by hand coloring black-and-white films was a common practice from the earliest days of cinematography. Only with the beginnings of the cinematic avant-garde, however, did experiments with color and transparent film become relevant as a generative principle for producing films. The Futurists Arnaldo and Bruno Ginanni-Corradini are credited with the earliest examples. In Ravenna in 1910–12, these two brothers created at least nine films painted directly on transparent celluloid, all of which are presumed lost today.⁷ In the informative essay that accompanied them, "Abstract Cinema, Chromatic Music," one of the brothers provided detailed descriptions of these works and also described the way they turned to filmmaking based on earlier experiments with color and light. Very much in the spirit of their time, the two Futurist painters were seeking new forms of pure visual abstraction oriented around the principles of music. After their attempt to use a color organ to transfer "the tempered scale of music into the field of color"⁸ failed to produce

satisfactory results, they discovered film as a new possibility to create a time-based “music of colors.” This was presumably the first effort to liberate color in film from any applied function.

With their exploration of the analogies and correspondences between colors and sounds, Arnaldo and Bruno Ginanni-Corradini belonged to a tradition of visual music with beginnings dating back to the eighteenth century that in the late nineteenth and early twentieth century was equally popular among artists and scientists. With the technological possibilities of film, new horizons were opening up for it. In the history of the abstract film, from the absolute film of the 1920s to the psychedelic films of the 1960s and 1970s, music as a nonobjective, time-based form of art was a constantly recurring point of reference. Artists and filmmakers tried in various ways to depict musical ideas using visual means.⁹ Many of the protagonists of the hand-painted film, such as Len Lye and later Harry Smith and Stan Brakhage, were influenced by such synesthetic ideas.

After the Futurists, who came to the new medium of film from painting, the Paris-based American photographer Man Ray is another important pioneer of the cameraless film. Already in his earliest experiment with film in 1923, *Le retour à la raison*,¹⁰ Man Ray explored in the moving image the principle of the rayogram he claimed as his own, in which photographic images were produced without a camera by exposing objects placed directly on photosensitive paper. “Acquiring a roll of a hundred feet of film, I went into my darkroom and cut up the material into short lengths, pinning them down on the worktable. On some strips I sprinkled salt and pepper, like a cook preparing a roast, on other strips I threw pins and thumbtacks at random. [...] I had no idea what this would give on the screen.”¹¹ Man Ray took the sections of film processed in this way and combined them with filmed sequences and, by his own account, did not see the results of his experiment until his finished film was presented for the first time. What on the filmstrips initially looks like a continuous sequence of schematic objects, like a rayogram in an unusual format **fig. 3**, was transformed by the successive projection of individual frames into a staccato dance of forms—the translation into film of an *écriture automatique*, which no doubt fulfilled the Dadaist and Surrealist expectation of a visual provocation.

In a sense, when Len Lye established the direct film as an autonomous art form a good ten years later, what he did was bring together these early cameraless experiments to create *A Colour Box*. Like the Futurists, he too was interested in liberating color and in the vision of film as a synesthetic art. And as in Man Ray's work, the composition was, to a certain extent, automatic, with Lye consciously appealing to the Surrealist strategy of gambling with the incalculable.

The second important figure to make an essential contribution to establishing the cameraless film was Norman McLaren of Scotland. Around the mid-1930s—like Lye working in England—he began to explore the possibilities for manipulating the celluloid directly and also theorizing about it. McLaren constantly experimented with new techniques, on the visual level but also producing sounds directly by drawing the optical soundtrack of his films by hand, creating an oeuvre of unusual formal diversity. Unlike most of the cameraless film works of other artists, McLaren's work featured not only radically abstract experiments but also now and again a tendency to the narrative.¹² For example, not only is his most famous direct film, *Blinkity Blank*,¹³ permeated with figurative elements [fig. 4](#), but he often gave a narrative dimension even to nonrepresentational motifs. Probably partly for that reason, McLaren was able to make the technique of the cameraless film popular beyond the narrow circles of the artistic and cinematic avant-garde. At the National Film Board of Canada in the late 1940s, he even drafted a set of guidelines titled *Cameraless Animation* with suggestions for how one could make one's own direct films [fig. 5](#). Published by UNESCO, the booklet promoted the cameraless film as an affordable format for everyone, long before the advent of Super 8 and video technology—a pedagogical vision that was, admittedly, unable to achieve broad success.

SUBJECTIVE APPROACHES After the Second World War, both artists and filmmakers from very different circumstances adopted the practice of the direct film in order to translate their individual styles into the moving image. Not least because it was a simple and universally

accessible form of production, artists could just as easily become filmmakers as filmmakers could become artists. For example, in San Francisco in the late 1940s, the painter, musicologist, anthropologist, alchemist, occultist, and collector Harry Smith found in the hand-painted film an opportunity to combine his mystically inspired painting with his interest in music. Influenced by the art and theories of Wassily Kandinsky, by drug experiences, and by Eastern philosophy, he used painting and an elaborate stamping process to create a series of abstract films of impressive complexity, whose rhythmically pulsating forms and colors result in proto-psychedelic visual worlds that cross the boundaries between the senses **fig. 6**.¹⁴

In the case of the Swiss-German artist Dieter Roth, by contrast, who began in the late 1950s by producing several films with a camera, working directly on the film stock led to a radical minimalism. In his cinematic works *Dot* (1956–62) and *Letter* (1962), he pierced the black celluloid with a leather punch and scratched letters into it, reducing the cinematic image to flickering points of light and ephemeral signs (p. 123ff). Piercing and damaging the fragile material as principles and an interest in light and optically produced movement represent artistic elements that can be seen in direct relation to Roth's work as a visual artist.¹⁵

The American filmmaker Stan Brakhage—without doubt one of the central figures in experimental film in general—repeatedly returned to the cameraless film in various phases of his creative life, which spanned around fifty years. His 1963 film *Mothlight* (1963; p. 43f), a radically subjective meditation on life and death, already draws its power from the direct, cameraless approach. The dancing, flickering composition of moth wings, blades of grass, flowers, and leaves is considered one of a handful of classics of experimental film and should be regarded as a key work in the history of the direct film. Unlike Man Ray's *Le retour à la raison*, which William Moritz described as a precursor of *Mothlight*,¹⁶ here material objects themselves become for the first time the visual substance of the cinematic image. Brakhage arranged the translucent wings of insects on the filmstrip according to basic rules of music and thus produced cinematic images—structures, forms, and colors of fragile beauty—that could scarcely be captured by a camera.

In a sense, *Mothlight* established a separate genre within the cameraless film that could be called the “collage film,” in which the objects or fragments of images are applied directly to the filmstrip. The film thus pointed ahead to works such as Birgit and Wilhelm Hein’s *Rohfilm* (Raw film, 1968)¹⁷ and those of the French filmmaker Cécile Fontaine who since the 1980s has adapted various techniques of artistic collage and *décollage* to film.

STAN BRAKHAGE AND THE HAND-PAINTED FILM

It is not just *Mothlight* that makes Stan Brakhage one of the most important exponents of the direct film. Beginning in the mid-1980s, for the two decades until his death in 2003, he dedicated himself almost exclusively to film painted directly on the celluloid. In this late complex of works, Brakhage developed a highly personal form of cinematic painting: impasto-like, abstract visual worlds of color, light, and movement that, in part because of their obviously spiritual dimension, recall a kind of dynamic glass painting. In a rigorous extension of his previous technical and aesthetic experiments, these films represent a culmination of the artist’s many years of grappling with the abstract structural principles of music and his enduring occupation with the mechanisms of vision and with optical phenomena. By his own account, he regarded his programmatic renunciation of the mediating apparatus of a camera in his late work as a final liberation from “the dilemmas of re-presentation.”¹⁸ Painting “direct on film” became Brakhage’s means for depicting inner images—for example, in the journey through his vision of hell and paradise, inspired by his lifelong interest in Dante, in the multipart work *The Dante Quartet* (1987; p.47ff) or in the meditations on the consequences of an eye operation in *Black Ice* (1994).¹⁹

The extent to which Brakhage repeatedly took his lead for his hand-painted films in part from music is clearly demonstrated by a work such as *Ephemeral Solidity*²⁰ (1993; fig.7), which seems to follow a strict score both in its alternation between painted passages and black film and in the precisely structured, continuous variation of its visual theme. Remarkably, however,

Brakhage never used sound in his painted films. Whereas Len Lye, Harry Smith, and Hy Hirsh were certainly interested in direct correspondences between colors, forms, and music and saw music as an essential element of the cinematic work, Stan Brakhage advocated the idea of a pure “music for the eyes,” the intense perception of which he felt was diminished by any soundtrack.²¹

Unlike all the representatives of the cameraless film who emphasized spontaneity of gesture, Brakhage did not complete his complex compositions by working directly on the filmstrip. Rather, he achieved their final form by starting out from sequences of images produced on the film stock from the stance of a classical painter,²² then in a subsequent revision using montage and optical effects as duplicating individual frames, cropping, or superimposing several layers. With supreme virtuosity, he thus created subtle variations in rhythm and speed of the images he translated into cinematic time, resulting in a continuous tension between painting and cinematic movement, which Fred Camper has described as follows: “The speed is fast enough to suggest movement, but slow enough to permit each painting to be seen as an individual still, creating an exquisite tension between cinema’s dual natures.”²³

This unusual tension between the manually produced individual image—a kind of miniature painting—and the cinematic movement resulting from the sequence of images that is mechanically unwound presents one aspect, if not *the* essential aspect, of every hand-painted film. Other artists working in this genre realize it in completely different ways. In her film *Fear of Blushing* (2001; p. 117ff), Jennifer Reeves—very much in Brakhage’s tradition—presents a rhythmically composed sequence by reworking her material using an optical printer. By contrast, in his *Impresiones en la alta atmósfera* (1988–89; p. 141ff) the Basque painter José Antonio Sistiaga makes thousands of meticulously drawn individual images which form a vibrating, constantly changing tableau. And then, on the other hand, French filmmaker Marcelle Thirache’s highly animated sequence of images in *Encre* (1997; p. 165ff)—a film that was produced in a single day, unlike the detailed work of the likes of Brakhage or Sistiaga, which often took years—seems to result from a continuous brush movement that recalls calligraphy.

Finally, the film *All Over* (2001; p. 86ff) by the young French filmmaker Emmanuel Lefrant refers explicitly to the all-over painting à la Jackson Pollock and translates it into a continuous, full-frame “dripping” of dots and blobs onto the surface of the cinema screen.

CONCEPTUAL APPROACHES

The cameraless films from the early 1970s by the artist, musician, composer, and filmmaker Tony Conrad can be seen as an ironic commentary on these rather traditional, painterly approaches. Conrad represents one of those conceptual positions that have marked the genre of the cameraless film since the 1960s: systematically exploring the limits of the medium of film. Like Man Ray, Conrad approached the material basis of the film in part by way of the art of cooking: preparing strips of celluloid according to selected recipes. Heating the film in combination with added ingredients caused the layers of color in the emulsion to break off gradually, resulting in cascades of an abstract play of colors. The images are no longer applied to the film by painting but result directly from the material as part of an experiment defined by the artist.

Exploring the chemical and material substance of the film stock and the associated return of cinematic representation to its own inherent conditions, something Conrad pursues with a critical and ironic intention, can be seen as the point of departure for a whole series of subsequent works that draw their aesthetic quality from the chemical basis of the film stock. One example is Nathaniel Dorsky’s film *Pneuma* (1977–83),²⁴ which employs very old unexposed film and makes the abstract structures of the film grain and varying nuances of color the visual content of the film. Other examples include the works of the German film collective around Jürgen Reble called Schmelzdahin, which was formed in the 1980s. They explored the aesthetic potential of celluloid resulting from the controlled decay of film stock through chemical, bacterial, and thermal interventions.

The Japanese experimental filmmaker Taka Imura took another conceptual approach in his film *White Calligraphy* (1967; p. 81f). He interpreted the filmstrip as a scroll in the Eastern tradi-

tion, engraving into the film emulsion frame by frame the more than 12,000 characters from the *Kojiki*, a foundational text for the Japanese nation dating from the eighth century. By doing so he raised fundamental questions such as the relationship of cinematic and historical time, of image and sign, of individual style and national identity. The French filmmaker Pierre Rovère also focuses on the boundary between writing and image. His 1974 film *Black and Light* (p. 129ff) does not so much look at the beginnings of written culture as its end, trying to illustrate cinematically a binary code by transferring the punched fields of a computer punch card to the filmstrip and thus addressing the intersection between analog and digital media for images.

FOUND FOOTAGE In general, the cameraless film is characterized by a more or less open critique of classical cinematic representation and of the photographic image. Many artists and filmmakers in this genre have also quite explicitly made the latter the point of departure for their cinematic works. They make use of “found footage”—that is, existing, conventionally exposed, and already employed film stock—and appropriate and manipulate it through their own artistic interventions. This principle has becoming increasingly significant since the early 1980s. Very different methods have been employed to that end, such as scratching the emulsion in Hy Hirsh’s film *Scratch Pad* (1960; p. 75 ff), chemically corroding the film stock in the works of the Schmelzdahin group (p. 135 ff), and cutting up and making collages of old filmstrips on new stock or removing individual layers of emulsion in the collage films of Cécile Fontaine (p. 57 ff).

The unjustly forgotten Romanian artist Isidore Isou, the founder of French Lettrism, can rightly be seen as an important pioneer of such iconoclastic visual strategies. With his cinematic manifesto *Traité de bave et d'éternité*²⁵ (Treatise on spittle and eternity) of 1951, he created an unusual film; although he used a camera to record it on celluloid, it should nevertheless be seen as an emphatic call to attack the photographed cinematic image. Thus, Isou has Daniel, the young hero of his film, declaim rebellious tirades against hackneyed conventionality and

the visual boredom of all the cinematic works that existed at the time while formulating in the same breath an alternative program: “Whereas the others are still trying to explore the possibilities of photography, I no longer like the photograph. I attack the film directly in order to destroy it and to be moved more by its madness than by its arguments.”²⁶ The artistic program Isou launched in the first section of his *Traité* is redeemed in the second part of his film: “I will take scraps of old film and scratch them, I will scrape them so that unknown beauties will come to light [...], even if it means making a new order from this disorder.”²⁷ **fig. 8** Although Isou’s film is ultimately not as radical as it calls for,²⁸ his theoretically charged work and his uncompromising criticism of the common parameters for cinematic representation amounted to a pamphlet for free artistic approaches to celluloid that would not simply influence the work of his immediate students and comrades-in-arms, such as Maurice Lemaître, but would have an effect far beyond the Parisian scene, extending even to artists such as Stan Brakhage, who claimed he saw Isou’s film at least fifty times.²⁹

THE DIRECT FILM TODAY

After the direct film enjoyed a conspicuous boom in the production of experimental films in the 1980s, cameraless practices seem to be experiencing a new renaissance on a new level in the context of contemporary art. In a world permeated by immaterial digital media, young artists in particular are discovering the aesthetics of celluloid as a material, as its sensory, in particular tactile qualities can scarcely be achieved in electronic images. Very much in the spirit of an homage to a medium that is disappearing, they are taking up a variety of concepts for an artistic practice that is all but archaic in today’s view and questioning it from our present perspective.

For example, the artist Luis Recoder, born in 1971, explores in all his works qualities of the classic film as a medium, working primarily in the tradition of expanded cinema. In a series of cameraless studies titled *Available Light* (1999; p. 111 ff), he subjects rolls of film still in their

lightproof package to a precisely controlled influx of light. The resulting cinematic tableaux of light and intense, pulsating colors, which recall works by James Turrell and Robert Irwin, among others, could also be seen as a conceptual reinterpretation of Stan Brakhage's idea of cinema as a pure space of light and color.

Amy Granat, born in 1974, whose work as an artist takes up the traditions of the classical avant-garde, also makes use of various cameraless techniques in her cinematic—and photographic—works. In several films, such as *Ghostrider* (2006; p. 63ff), she takes up the principle of scratching directly on the film emulsion, though to a certain extent she domesticates the raw, gestural approach to the material in the spirit of the likes of Len Lye and Hy Hirsh by reworking the results digitally and translating them into a kaleidoscopically ornamental structure.

The California-based artist Jennifer West has created an oeuvre of more than fifty direct films since 2004. She subjects the film stock to complex chemical procedures that she produces in an almost performative way. She treats film formats ranging up to 70 mm with every imaginable everyday material, from food to lipstick and motorcycle tires, or immerses them in more and less powerful substances. The concept is evident from the title, for example, *A 70 MM Film Wearing Thick Heavy Black Liquid Eyeliner That Gets Smearly (70 mm film leader lined with liquid black eyeliner, doused with Jello Vodka shots and rubbed with body glitter)* (2008; p. 178f). In certain respects, these works can be seen as a continuation of the above-mentioned films of Tony Conrad, though Jennifer West attributes supreme importance not only to the performative and conceptual aspect but also to the sensory and aesthetic quality of her cinematic images. Beyond the process of creating them, which is often characterized by chaos and excess, her colorful films, often presented in elaborate multiple projections, update the idea of cinematic painting with color, on which even the earliest cameraless experiments of the Futurists were based. West's immersive, psychedelic film spaces, which appeal to the sense of taste, smell, and hearing even in their titles, call to mind with particular urgency the vision of film as a synesthetic art that runs through the history of the direct film from Len Lye by way of Harry Smith to Stan Brakhage. ■

NOTES

- 1 Len Lye, unpublished filmography with commentary, quoted in P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000* (New York, 2002), 234.
- 2 Strictly speaking, celluloid was used to produce raw film stock only until 1951, and was then replaced by polyester synthetics. Nevertheless, it is used here as a generic term for the material basis of film.
- 3 In a study just published, the film theorist Gabriele Jutz takes this as the starting point and determining criterion for an alternative history of the cinematic avant-garde. See Gabriele Jutz, *Cinéma brut: Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde* (Vienna, 2010).
- 4 On Len Lye's work, see, for example, Jean Michel Bouhours and Roger Horrocks, eds., *Len Lye*, exh. cat. (Paris: Centre Pompidou, 2000).
- 5 The phrase was coined by Walter Ruttmann with reference to his own cinematic work.
- 6 Malcolm LeGrice, *Abstract Film and Beyond* (London, 1977). This is one of the few publications on the experimental film that discusses the direct film as such—albeit only from a certain perspective.
- 7 It is scarcely possible to say with certainty who ultimately invented the technique of the cameraless film. Around the same time as the Futurists, Hans Stoltenberg in Germany was experimenting with “color film,” but his works were of little interest in our context and are also lost.
- 8 Bruno Ginanni-Corradini, alias Bruno Corra, “Abstract Cinema—Chromatic Music,” trans. Caroline Tisdall, in Umro Apollonio, ed., *Futurist Manifestos* (London: Thames and Hudson, 1973), 66.
- 9 On the history of visual music in film, see, among others, Kerry Brougher, “Visual-Music Culture,” in *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, exh. cat. (New York, 2005).
- 10 *Le retour à la raison*, 1923, 35 mm, 2 min.
- 11 Man Ray, *Self-Portrait* (Boston, 1988), 212.
- 12 Not least because of the difficulty of creating a series of images on a tiny format with even approximately the precision of the classical filmed animation, efforts to do so have been extremely rare. One of the few notable exceptions is the film *Memories of War* (1982) by Pierre Hébert of Canada.
- 13 *Blinkity Blank*, 1955, 16 mm, 5'15", color, sound.
- 14 At this time, Harry Smith was evidently not yet familiar with the work of Len Lye, who had since immigrated to New York and considered himself the inventor of the direct-on-film technique. He followed these early cameraless works with numerous films produced by conventional animation.
- 15 On this, see *Drehmomente: Filme von Dieter Roth*, brochure for an exhibition at the Sprengel Museum Hannover, 2008.
- 16 On this, see William Moritz, “Der abstrakte Film seit 1930: Tendenzen der West Coast,” in Beate Hein und Wulf Herzogenrath, eds., *Film als Film: 1910 bis heute* (Cologne, 1977), 128–46, esp. 142.
- 17 *Rohfilm*, 1968, 16 mm, b/w, 20 min.
- 18 Stan Brakhage, “Inspirations,” in Bruce R. McPherson, ed., *Essential Brakhage* (Kingston, NY, 2001), 208–11, esp. 211.
- 19 *Black Ice*, 1994, 16 mm, color, 2 min.
- 20 *Ephemeral Solidity*, 1993, 16 mm, color, 5 min.
- 21 Brakhage made such statements as early as the 1960s, for example, in his essay “Film and Music” (1966), recently reprinted in Bruce R. McPherson ed., *Essential Brakhage* (Kingston, NY, 2001).
- 22 Brakhage's description of his cinematic painting is helpful in this context: “Painting Film,” in idem, *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker* (Kingston, NY, 2003).
- 23 Fred Camper, booklet for the DVD *By Brakhage: An Anthology*, Criterion Collection, 2003.
- 24 *Pneuma*, 1977–83, 16 mm, color, 27 min.
- 25 *Traité de bave et d'éternité*, 1951, 35 mm, b/w, 110 min.
- 26 Ibid.
- 27 Ibid.
- 28 The second central innovation that Isou demanded of the Lettrist film was a radical separation of the levels of sound and image, and that was something he employed rigorously in *Traité*.
- 29 On this, see Frédérique Devaux, ed., *Traité de bave et d'éternité d'Isidore Isou*, 1994, 148.

Stan Brakhage beeinflusste den experimentellen Film im 20. Jahrhundert maßgeblich. Wohl am besten beschreibt Brian Frye den Rang dieses Filmemachers in der Geschichte des experimentellen Films: „Wenn Maya Deren das US-amerikanische Avantgarde-Kino erfunden hat, so war es Stan Brakhage, der dessen Potenzial ausschöpfte.“^[1] Im Zeitraum von fünf Dekaden schuf Brakhage ein vielschichtiges Werk von ungefähr 400 Arbeiten, welches durch immer wieder neue Formate und verschiedenste technische Annäherungen an den Film charakterisiert ist. Am bekanntesten sind wahrscheinlich Brakhages Experimente, bei denen er direkt auf das Filmmaterial malt. Darüber hinaus aber beschäftigte er sich mit Techniken wie Handkamera, hochfrequenten Schnittfolgen, Mehrfachbelichtung, Ritzungen des Zelluloids oder *in-camera-editing*. Die Intensität und Vielschichtigkeit seiner Arbeiten wie auch seine zahlreichen Publikationen zum Thema Film (*Metaphors on Vision*, 1963, *A Moving Picture Giving and Taking Book*, 1971, sowie *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*, posthum 2003) inspirierten zahlreiche jüngere Filmemacher.

Mitte der 1950er-Jahre fand Brakhage in New York City mit Künstlern wie Joseph Cornell, Jonas Mekas, Marie Menken oder John Cage einen für ihn prägenden Kontext. Mit Cornell arbeitete er an verschiedenen Filmprojekten, John Cage schrieb die Musik für Brakhages ersten eigenen Farbfilm *In Between* (1955). War das Frühwerk noch stark der Tradition des Surrealen und Psychologischen verbunden, so eroberte Brakhage im Laufe der Zeit „in der formalen Arbeit

mit Film ganz neue ästhetische Bereiche“.^[2] Oft wurden seine Arbeiten mit den malerischen Werken des Abstrakten Expressionismus verglichen^[3] – ein Vergleich, der nicht nur mediale Differenzen ignorierte, sondern auch in Bezug etwa auf die Behandlung von Licht nicht unproblematisch war. Die Dimension des Vergleichs hingegen zeigt, welche Bedeutung Brakhages Arbeiten innerhalb kürzester Zeit erlangt hatten.

Ihm ging es um nichts weniger als eine völlig neue Art des Films. Das Verhältnis zwischen Welt und filmischem Medium sollte begreifbar und diese Dynamik filmisch erfassbar werden. Hierbei betonte Brakhage, dass er nicht die Welt selbst filmte, sondern vielmehr eine neue Art, die Welt zu sehen, ermöglichen wollte. Seine Filme fordern dazu auf, immer wieder *neu* zu schauen. „Stellen Sie sich ein Auge vor, das nicht vom menschengemachten Gesetz der Perspektive beherrscht wird, ein Auge, das nicht auf den Namen jedes Dinges reagiert, sondern jeden Gegenstand, auf den es im Leben trifft, durch ein Abenteuer der Wahrnehmung erkennen will. Wie viele Grüntöne hat ein Stück Rasen für ein krabbelndes Baby, dem das Wort ‚Grün‘ kein Begriff ist? Wie viele Regenbögen kann das Licht für das ungelernete Auge schaffen?“^[4]

Das wohl bekannteste Beispiel für diese Form des Sehens ist Brakhages Film *Mothlight* (1963), für den er Mottenflügel sowie Insekten- und Pflanzenteile auf durchsichtigem Klebeband fixierte. Durch entsprechende Kopien entstand ein buntes, fast kaleidoskopartiges Filmereignis von abstrakter Schönheit – eine Art Re-Animation. Der Zuschauer erhält aber nicht

nur einen Blick auf die tanzenden Motten, sondern gewinnt vielmehr ein tieferes Verständnis der Produktion und Projektion von Filmbildern. Man löst sich von einem Blick auf Objekte und Geschichten und dringt vor zu einem anderen Sehen. Um diesen Blick zu realisieren, sollte sich Brakhage immer weiter von Gegenständen und Bedeutungen lösen und stattdessen die sinnliche, ja geradezu mystische Dimension des Films ausarbeiten. Besonders Licht und Farbe wurden für ihn deshalb zu Feldern der kontinuierlichen Auseinandersetzung, wunderbar zu erfahren in Filmen wie *Text of Light* (1974), *The Dante Quartet* (1987) oder *Chartres Series* (1994). Es sind intensive Filme, die sich einer Beschreibung geradezu entziehen, und die, wie Marcus Bergner es formuliert, die Bedeutung kleiner Gesten verdeutlichen, „in einer Welt, in der die Massenmedien allem bereits ihre Regeln der Präzision und Begrenzung aufgezwungen haben“^[5]. Durch diese Filme von Brakhage wird das Kino wirklich zum Farblichtraum ähnlich einer Kathedrale, einem Erfahrungsraum, der uns dazu auffordert, unser Sensorium zu schärfen und mit allen Sinnen gegen unsere Gewohnheiten anzuschauen. ■ MARC GLÖDE

Stan Brakhage
MOTHLIGHT, 1963

3:14 min

COL 16 mm





Stan Brakhage was a crucial influence on the experimental film of the twentieth century. Brian Frye has probably best described this filmmaker's place in the history of the experimental film: "If Maya Deren invented the American avant-garde cinema, Stan Brakhage realized its potential."¹ Over the course of five decades, Brakhage produced a multilayered oeuvre of some four hundred works, characterized by ever new formats and a wide variety of technical approaches to film. Probably the best-known of Brakhage's experiments are those in which he painted directly on the film. But he also used such techniques as handheld cameras, frequent edits, multiple exposure, scratching the celluloid, and *in-camera editing*. The intensity and diversity of his works and his numerous publications on the subject of film (*Metaphors on Vision*, 1963; *A Moving Picture Giving and Taking Book*, 1971; and *Telling Time: Essays of a Visionary Filmmaker*, published posthumously in 2003) have inspired many younger filmmakers.

In the mid-1950s, Brakhage found in New York City a context that would shape his future, with artists such as Joseph Cornell, Jonas Mekas, Marie Menken, and John Cage. He worked with Cornell on various film projects; John Cage wrote the music for Brakhage's first color film *In Between* (1955). Whereas his early work was still closely connected to the tradition of Surrealism and psychology, over time Brakhage captured "entirely new aesthetic realms in his formal work with film."² His works have often been compared to Abstract Expressionist painting³—a comparison that not only ignores differences

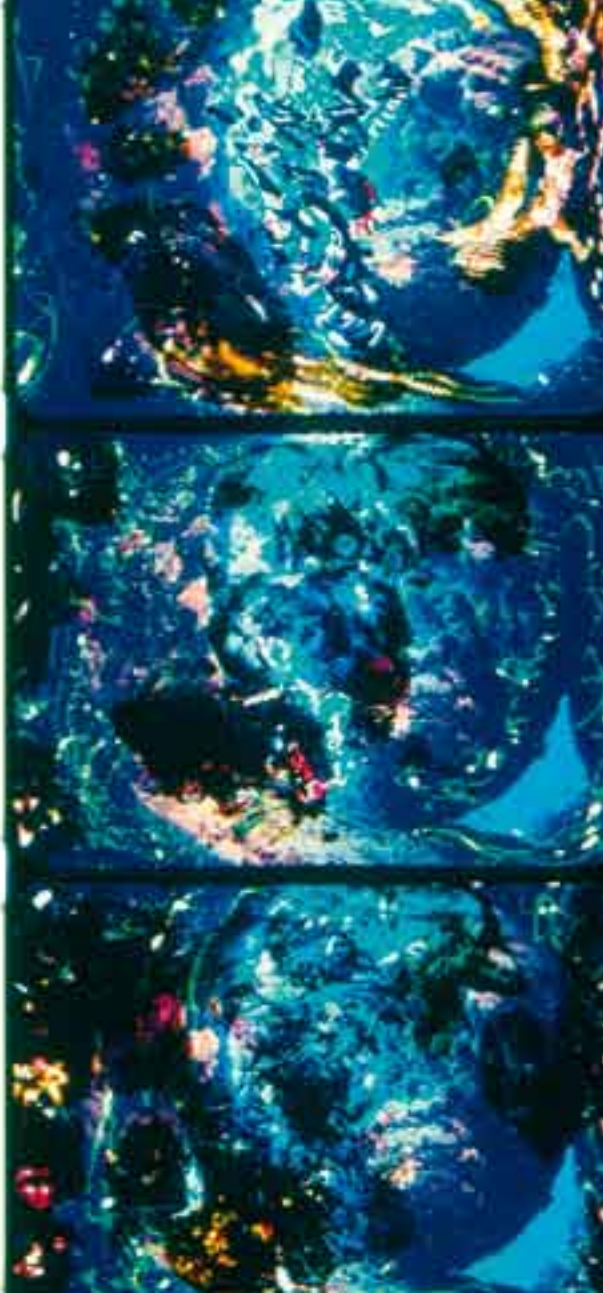
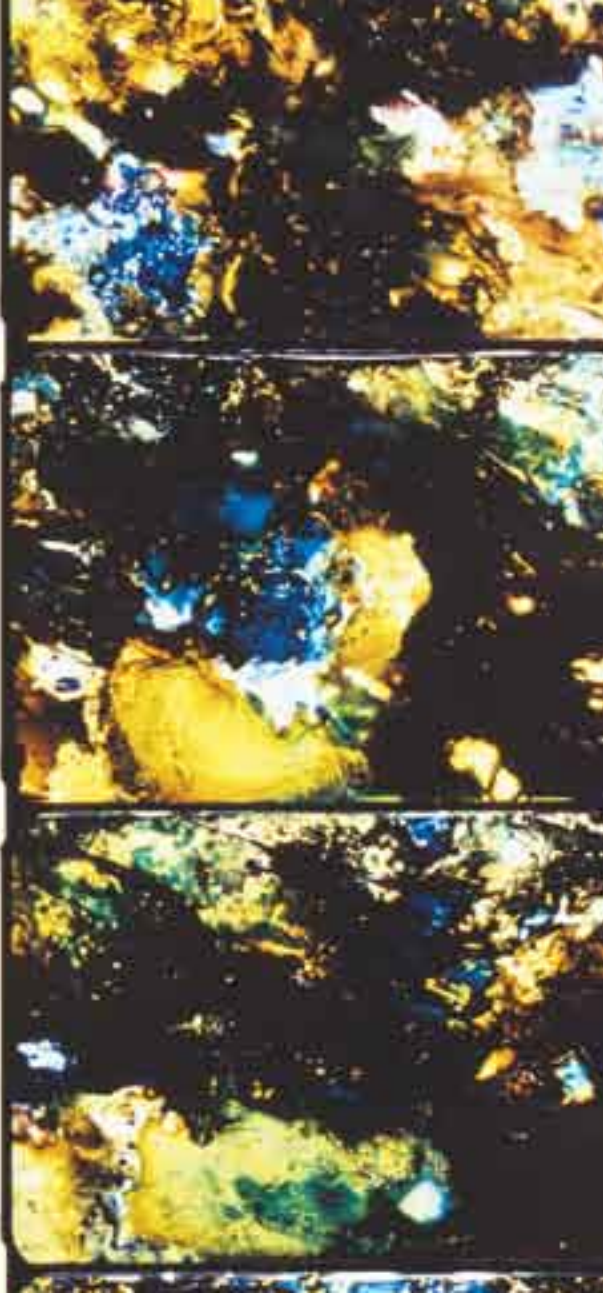
in media but is also not unproblematic with regard to the treatment of light, for example. But the comparison shows how important Brakhage's work became in a very short time.

He strove for nothing less than a completely new kind of film. The relationship between the world and the medium of film should be comprehensible and its dynamic should be captured cinematically. Brakhage emphasized that he did not film the world itself but rather wanted to make it possible to see the world in a new way. His films were a challenge to try constantly to see in a *new* way. "Imagine an eye unruled by man-made laws of perspective, an eye unprejudiced by compositional logic, an eye which does not respond to the name of everything but which must know each object encountered in life through an adventure of perception. How many colors are there in a field of grass to the crawling baby unaware of 'Green'? How many rainbows can light create for the untutored eye?"⁴

Probably the most famous example of this kind of seeing is Brakhage's film *Mothlight* (1963), for which he attached moth wings and parts of insects and plants to transparent tape. By making copies, he created a colorful, almost kaleidoscopic cinematic event of abstract beauty—a kind of reanimation. Viewers obtain not only a view of dancing moths but also, and more importantly, a deeper understanding of the production and projection of film images. They break away from the gaze at objects and stories and forge ahead to a different way of seeing. To achieve this new gaze, Brakhage increasingly moved away



from objects and meanings and instead developed the sensual, almost mystical dimension of film. Light and color in particular became areas of this constant struggle, as we experience wonderfully in films such as *Text of Light* (1974), *The Dante Quartet* (1987), and *Chartres Series* (1994). They are intense films, almost beyond description; as Marcus Bergner has put it, they clarify the significance of small gestures "in a world where mass media has already imposed its rules of concision and constriction."⁵ These films by Brakhage truly turn the cinema into a dream of colored light like a cathedral, an experiential space that challenges us to heighten our powers of perception and examine our habits with all our senses. ■ MARC GLÖDE

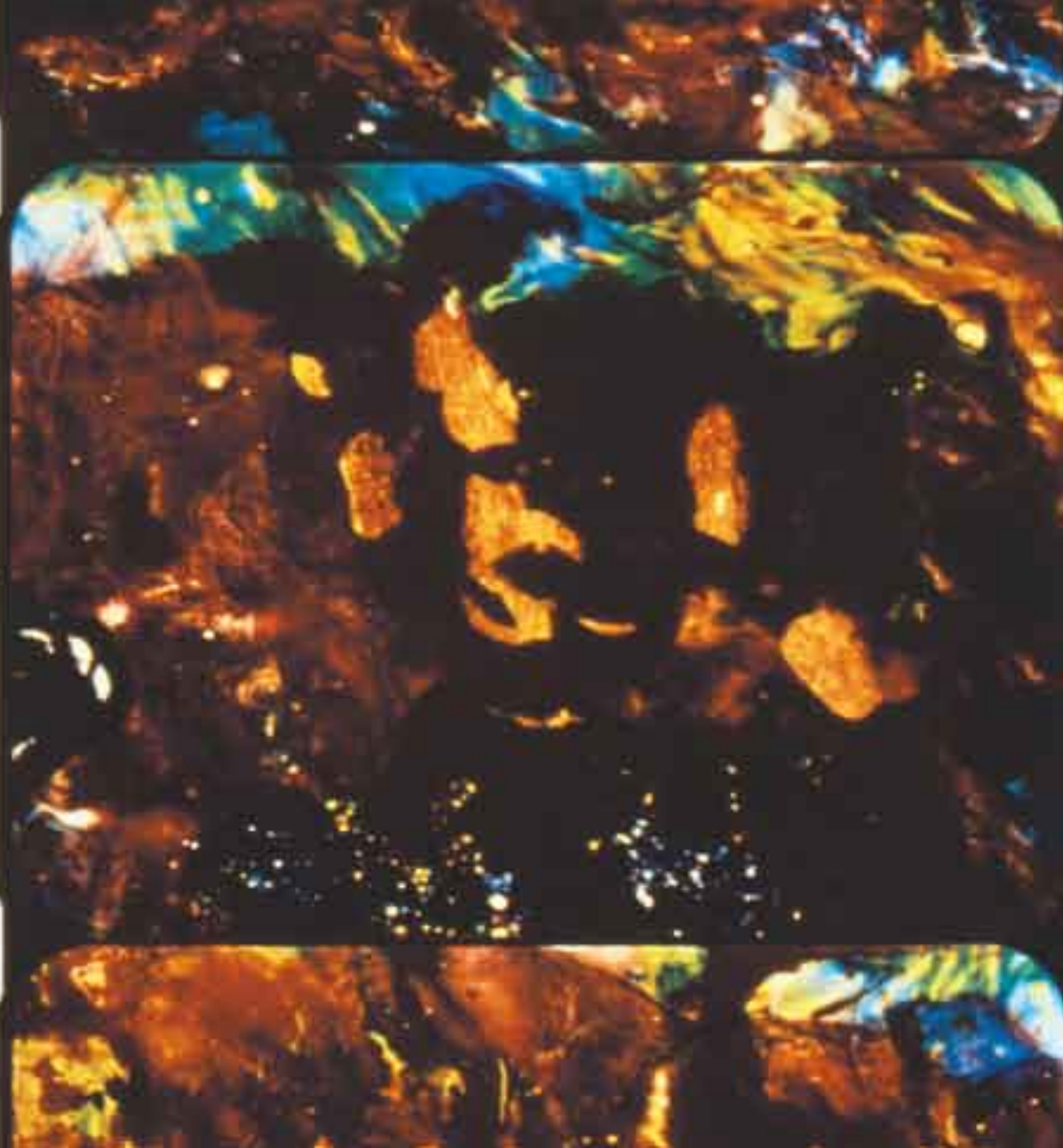




Stan Brakhage
THE DANTE QUARTET,
1987

6:05 min

  16 mm / 35 mm





Es ist manchmal ein einzelner Film, der, in einem entscheidenden Moment produziert, den Geist und die Auseinandersetzung einer kulturellen Entwicklung erfasst und damit geradezu zur Inkunabel einer künstlerischen Dynamik wird. Dies lässt sich mit Fug und Recht über Tony Conrads 1966 entstandenen Film *The Flicker* sagen. Conrads Idee für diesen Film war es, die Wahrnehmung rein schwarzer und weißer Filmkader zu einer rhythmisch pulsierenden, stroboskopartigen Erfahrung zu machen, welche beim Zuschauer oftmals irritierende Effekte hervorrief, wie beispielsweise die Rezeption von Farben und Formen, die jedoch nicht auf dem Filmmaterial selbst vorhanden sind, sondern durch die Trägheit des Auges entstehen. Es ging Conrad von Beginn seiner Beschäftigung mit dem filmischen Medium um einen Bruch mit Sehgewohnheiten. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die elementaren Prozesse des Filmischen, also sowohl auf die Wahrnehmung selbst und das filmische Material als auch auf die Filmprojektion. Bis heute gilt *The Flicker* deshalb nicht nur als eines der zentralen Werke des sogenannten strukturellen Films, sondern er etablierte Conrad auch als einen der wichtigsten Künstler der US-amerikanischen Filmavantgarde.

Ähnlich analytisch wie mit dem Film hatte Conrad sich zuvor bereits mit Fragen der Musik befasst: Als er zu Beginn der 1960er-Jahre nach New York kam, wurde er Mitglied des Theatre of Eternal Music. Dieser Gruppe mit den Hauptvertretern John Cale, Angus MacLise, LaMonte Young und Marian Zazeela ging es darum, die gewohnten Strukturen

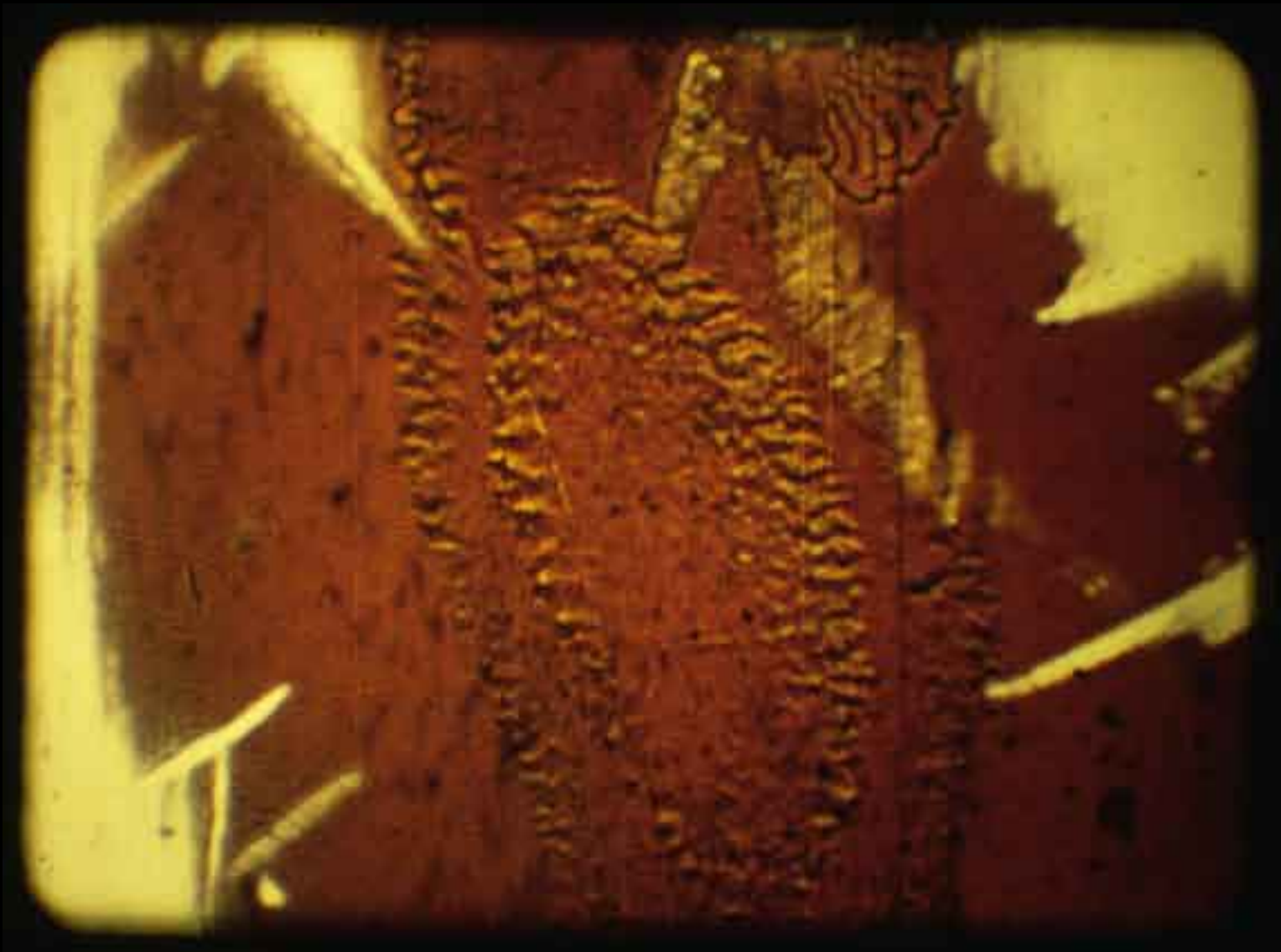
des Hörens von Musik bzw. das westlich geprägte Verständnis dessen, was Musik ist, zu hinterfragen und zu erweitern. Sie entwickelten auf diese Weise die sogenannte *dream music*, später auch *drone music* genannt, wobei Töne und Geräusche über das übliche Maß gedehnt wurden (die Performances gingen über Stunden, teilweise Tage). Diese frühe Form der Minimal Music stellte neue Anforderungen an das Hören und erschütterte das Verständnis wie auch das Ordnungssystem des Musikalischen in den Grundfesten. In dieser Musik drangen die beteiligten Künstler sowohl zu analytischen wie auch rauschhaften Formen vor. Gleiches ließe sich mit Bezug auf Conrad auch für die Ebene seiner visuellen Auseinandersetzung formulieren. „Kino,“, so schreibt Ute Holl, „das zeigt der Flickerfilm, ist Trancetechnik. Wie die modulierten Frequenzverhältnisse in der Musik überführt er die Ordnung, die das Flackern zur Wahrnehmung organisiert, in einen Wahrnehmungsrausch. Auf seinen Frequenzen verlassen wir gewohnte Räume.“⁸

Dass der Flickerfilm aber nicht notgedrungen die einzige Form ist, das gängige Verständnis von Film auszuhebeln, zeigte Conrad einige Jahre später mit einer Reihe ganz anderer Filmformate. Bemerkenswert sind hier zum einen seine von Jonas Mekas hochgelobten *Yellow Movies* (1972/73). Diese scheinen geradezu das Pendant zu *The Flicker* darzustellen, handelt es sich bei ihnen doch um eine Serie von großen, weißen Leinwänden, auf die Conrad weiße Farbe auftrug (später auch Farben), eingefasst von einem schwarzen Rahmen etwa in der Größe einer Filmprojektion. Der Grundgedanke dieser Arbeit war es,

Tony Conrad
CURRIED 7302, 1973

1 min

COL ☒ 16 mm



dass durch das Vergehen von Zeit der Raum und alles, was in ihm geschieht, für eine gelbliche Verfärbung des Weiß sorgt, also einen Abdruck des Raums sichtbar macht, ähnlich einem Schrank, der – nach Jahren von der Wand abgerückt – einen deutlichen negativen Schatten hinterlässt. *Yellow Movies* war für Conrad somit etwas wie ein „metastatement“⁷, eine Art langsamster Filmaufnahme, für die weder Kamera noch Projektor benötigt wurde.

Eine andere Form der filmischen Auseinandersetzung Conrads stellen seine *Food Films* dar. Dabei unterzog er das Material des Films (Zelluloid) einer genaueren Untersuchung. In *Curried 7302* (1973) und *7302 Creole* (1973) wird es beispielsweise auf unterschiedliche Art gekocht. Die Wirkungen der verwendeten Kräuter und der zugeführten Hitze erschaffen dabei ein Spiel von intensiven Farben. Ähnliches gilt für *Sukiyaki* (1973), über den Conrad schreibt: „Für die Sukiyaki-Performance hatte ich festgelegt, dass der Film unmittelbar vor der Vorführung zubereitet werden sollte. Dabei nahm ich *sukiyaki* zum Vorbild, ein Gericht, das am Tisch gekocht wird. Der Film wird buchstäblich mit Eierscheiben, Fleisch, Gemüse und so fort auf die Leinwand geworfen.“⁸ Diese Form eines augenzwinkernden Kommentars auf die Verhandlung von Film bzw. auf die medieninhärenten Bedingungen sollte sich Conrad von seinen später folgenden Videoarbeiten bis hin zu seinen jüngsten Werken bewahren. Hierbei entwickeln ältere Arbeiten wie beispielsweise *Pickled Eastman Kodak 7302* (1973), bei welcher der Künstler den Film wie saure Gurken in Gläsern einlegt, heute zudem eine neue Qualität,

indem sie mittlerweile nicht zuletzt auch als kritische Anmerkung auf eine immer kostspieliger werdende Filmkonservierung verstanden werden können. Und es sind eben diese nonchalanten Annäherungen an den Film, die dafür sorgen, dass Tony Conrad bis heute einer der kritischsten und gleichzeitig humorvollsten Künstler des Films ist. ■ MARC GLÖDE

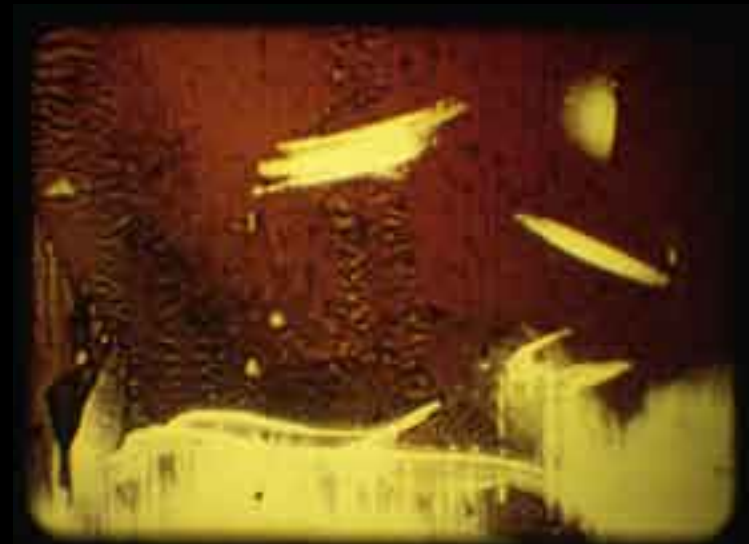
Sometimes a single film, produced at a crucial moment, captures the spirit and debate of a cultural development and thus almost becomes the incunabulum of an artistic dynamic. This can justifiably be claimed of Tony Conrad's 1966 film *The Flicker*. Conrad's idea for this film was to turn the perception of purely black-and-white film frames into a rhythmically pulsating, stroboscopic experience that often had a perplexing effect on the viewer—for example, seeing colors and forms that are not present on the film itself but result from eyestrain. From the outset of his interest in the medium of film, Conrad was interested in breaking with habits of seeing. He turned his attention to the elemental processes of the cinematic—that is, to perception itself, the material of film, and the projection of the film. For that reason, *The Flicker* is not only still considered one of the central works of the so-called structural film but also established Conrad as one of the important artists of the cinematic avant-garde in the United States.

Conrad had previously addressed issues in music with the same analytical approach he later applied to film. When he moved to New York in the early 1960s, he became a member of the Theatre of Eternal Music. This group, whose major figures were John Cale, Angus MacLise, LaMonte Young, and Marian Zazeela, sought to question the habitual structures for listening to music and a Western understanding of what music is and to go beyond them. To that end, they developed so-called *dream music*, later also known as *drone music*, in which notes and noises are extended

beyond the usual dimensions (performances lasted hours, sometimes days). This early form of minimal music presented new challenges to listening and shook the foundations of the understanding of music and its organizational system. In such music, the participating artists pushed forward to analytical and noiselike forms. The same could be said of Conrad with regard to his visual work. "Cinema," writes Ute Holl, "as the flicker film demonstrates, is a technique of trance. Like the modulated frequency relationships in music, it leads to an order that organizes the flickering of perception, into an ecstasy of perception. On its frequencies we leave our familiar spaces."¹

But the flicker film was not the only way of overcoming the common conception of film, as Conrad demonstrated several years later in a series of entirely different film formats. Of note in our context are, first, his *Yellow Movies* (1972–73), which have been praised highly by Jonas Mekas. They would appear to be pendants to *The Flicker*, since they consist of a series of large, white canvases to which Conrad applied white paint (later colors as well), framed by a black frame approximately the same size as a film projection. The basic idea of these works was that the white of the space and everything in it turns yellow with the passage of time—that is to say, an imprint of the room becomes visible, just as a cabinet leaves behind a clear negative shadow when moved away from a wall where it had been standing for years. For Conrad, his *Yellow Movies* were something like a "metastatement"²—a kind of filming that required neither camera nor projector.

Additional examples of Conrad's engagement with the medium of film include his *Food Films*. In them he subjected the material of film (celluloid) to closer examination. In *Curried 7302* (1973) and *7302 Creole* (1973), for example, film is cooked in various ways. The effects of the herbs used and the heat applied result in an interplay of intense colors. Much the same can be said of *Sukiyaki* (1973), of which Conrad has written: "For the *Sukiyaki* performance I had decided that the film should be prepared immediately before viewing, so I used *sukiyaki*, a dish that's prepared at the table, as a paradigm. The film is literally 'projected' onto the screen with shreds of egg and meat and vegetables and so forth."³ Conrad was to retain this kind of ironic commentary on the film's action or on the conditions inherent to the medium from his later videos, right up to his most recent works. In doing so his older works such as *Pickled Eastman Kodak 7302* (1973), in which the artist pickled the film in jars like gherkins, develop a new quality in that they can also be understood in the meantime not least as a critical commentary on the constantly increasing costs of preserving film. And it is precisely these nonchalant approaches to film that still make Tony Conrad one of the most critical and also most humorous artists of film. ■ MARC GLÜDE





Cécile Fontaine studierte in Aix-en-Provence und anschließend in Boston, wo sie den Experimentalfilm entdeckte. Ab 1982 arbeitete sie in diesem Medium und machte sich nach ihrer Rückkehr in ihr Heimatland im Verlauf der 1980er- und 1990er-Jahre als herausragende Vertreterin des Genres einen Namen. Ihre kameralosen Filme verbinden unterschiedliche Ansätze des Found-Footage-Film und erweitern das Medium durch Gestus, Brutalität und Raffinesse um neue bildnerische Dimensionen. Anfangs nutzte Fontaine Ausschnitte aus eigenen privaten Filmaufnahmen für ihre Kompositionen, später griff sie auch auf anderes Material zurück. Dabei entwickelte sie ihre persönliche Decollage-Technik, die bisweilen an Raymond Hains' und Jacques Villeglé's Plakatabrisse und Wolf Vostells Decollagen erinnern. Fontaines Kunst gehört dem Genre des *direct film* an, dem sie aber durch ihre besonderen Techniken ganz neue Impulse verleiht.

Ihr Interesse für das Zersetzen von Bildern teilt sie mit anderen zeitgenössischen Vertretern des kameralosen Films, im Unterschied zu Filmemachern wie Jürgen Reble, Carolyn Avery oder Phil Solomon bearbeitet Cécile Fontaine das Material jedoch in den eigenen vier Wänden. Als Arbeitsmittel verwendet die Künstlerin ausschließlich Haushaltsprodukte und spart so komplizierte Technik, die in der Filmindustrie stets überbewertet wird. In diesem Sinne vergleicht die Filmemacherin ihre Arbeit mit der eines DJs, der Vinylplatten auflegt: „Ich manipulierte ein aufgezeichnetes Objekt (Ton- oder Stummfilm) physisch und unmittelbar, indem ich seine visuelle

Erscheinungsweise verändere und neu gestalte und es akustisch bearbeite.“⁹ Das Filmmaterial selbst ist also die Grundlage der Arbeit Fontaines. Sie nutzt dabei aber keinen optischen Printer, sondern löst mit viel Geduld die Emulsionsschichten ab, die den Filmstreifen als solchen ausmachen. Mit ihrer Technik der Decollage zertrennt die Künstlerin Filmsequenzen, löst sie physisch auf und entfernt sie vom Zelluloid, um sie auf einem anderen Träger oder dem „Bildphantom“ neu zu arrangieren – dem verbleibenden, von allen Schichten befreiten Zelluloidstreifen.

Die Bildsprache des Films *La pêche miraculeuse* (1995) setzt sich mit dem Thema Kolonialismus auseinander; ursprünglich handelt es sich dabei um einen Film des Außenministeriums der Republik Seychellen und diverse Dokumentationen über diesen Inselstaat. Ein im Sinne des Titels „wunderbarer Fischfang“ ist das Werk nicht nur wegen der Art und Weise, wie das Filmmaterial selbst gefunden, sondern auch weil es durch Fontaines Bearbeitung zu neuem Leben erweckt wurde. Aus den propagandistischen und touristischen Filmen schnitt die Künstlerin Bildsequenzen, in denen die Bewegungen Badender und die Beschriftung verschiedener Landkarten von vorbeiziehenden Super-8-Streifen überlagert werden. Der Film wird so zur Schatzsuche, zur Landkarte eines Forschers, wobei auch die Projektion selbst zur Suche wird, die Realisierung des wunderbaren Fischfangs. Wie auch in Fontaines Film *Japon Series* (1991) dienen makellos glatte Farbflächen dazu, „die kompletten oder partiellen Löcher in der Emulsionsschicht auszufüllen“¹⁰. Diese Arbeiten erinnern an Len Lyes *Rainbow Dance*

(1936) mit seinen tanzenden Farbfetzen, die die Farbigkeit der Pop-Art evozieren. Für Fontaine bedeutet Filmemachen das Spiel mit zwei Aspekten: dem fotografischen und dem grafischen. Letzterer ist für sie allerdings vorrangig, wenn sie verschiedene Filmfragmente in einer Fotomontage versammelt, welche den dominanten Erzählstrang des Originalmaterials überspielt. Cécile Fontaines kameralosen Filme haben zahlreiche junge französische Filmemacher beeinflusst, die seit Anfang der 1990er-Jahre bekannt geworden sind. ■ YANN BEAUVAIS



Cécile Fontaine
LA PÊCHE MIRACULEUSE, 1995

10 min

601 16 mm







Cécile Fontaine studied in Aix-en-Provence and then in Boston, where she discovered experimental cinema. She began working with film from 1982 and, on returning to France, made her mark on the experimental cinema scene of the 1980s and 1990s as an outstanding representative of the genre. Her cameraless films combine different approaches from found footage film and expand the medium into new artistic dimensions by means of gestuality, brutality and subtlety. Fontaine initially used excerpts from her own personal films for her compositions; she later made use of other material. She perfected her own personal *décollage* techniques that are reminiscent of the torn posters by Raymond Hains and Jacques Villeglé and of Wolf Vostell's *décollages*. Fontaine's work belongs to the genre of *direct film*, to which she gives totally new impulses through her own particular techniques. She shares with other filmmakers of her generation an interest in using corrosive techniques, but unlike filmmakers like Jürgen Reble, Carolyn Avery and Phil Solomon she processes the film within her own home. Cécile Fontaine uses only household products and thereby reduces to a minimum the complicated technology that is always overrated in the film industry. Hence she describes her work as being close to that of a DJ playing vinyl records: "I manipulate the pre-recorded object (sound or silent film) physically and directly, by rearranging and redesigning its visual appearance and by processing its sound."⁹

The film material itself forms the basis for Fontaine's work. She does not use an optical printer, but

instead she patiently peels back the layers of emulsion that make up the filmstrip. The filmmaker tears off, unpicks and peels off film sequences before repositioning them on a different vehicle or on the ghost image—on what is left of the celluloid filmstrip once it has been stripped of all its layers.

The iconography of the film *La pêche miraculeuse* (1995) deals with the subject of colonialism. It takes as its starting point a film produced by the Ministry of Foreign Affairs of the Republic of the Seychelles and various documentary films about the islands. The work is the 'miraculous catch' referred to in the title not only because of the way the film material itself was found but also because Fontaine's reprocessing of the latter has awakened it to new life. Using the tourist and propaganda films, Fontaine has cut picture sequences in which the movements of bathers and the texts of various maps are superimposed with passing super-8-strips. The film therefore becomes a treasure hunt, an explorer's map, whereby the projection itself also becomes a quest for and realization of the 'miraculous catch.' In this film, as in Fontaine's film *Japon Series* (1991), the impeccably smooth blocks of color serve to "fill complete or partial holes in the emulsion."¹⁰ These works are reminiscent of *Rainbow Dance* (1936) by Len Lye and its disjointed dance of colors evoking the chromaticity of pop art. For Fontaine, making a film is about playing with two types of elements—the photographic and the graphic. The graphic aspect, however, comes to the fore when she assembles various fragments of film to create a montage which overrides the dominant narrative frame-

work of the original material. The films of Cécile Fontaine have influenced the works of numerous young French filmmakers who have become famous since the early 1990s. ■ YANN BEAUVAIS

Es sind Werkzeuge der Zerstörung, die die amerikanische Künstlerin Amy Granat zum Bearbeiten ihrer Filme verwendet: Rasiermesser, Nägel oder Nadeln. Mit diesen zerkratzt, durchlöchert und zerschneidet sie die Filmspuren, die währenddessen oder im weiteren Verlauf der Produktion bisweilen zusätzlich mit Chemikalien behandelt werden.

Amy Granat, die am Bard College in New York studierte, nennt Filmkünstler wie Paul Sharits, wenn es um persönliche Vorbilder geht. Sharits war für die Entwicklung des strukturellen Films wegweisend. Den diesem speziellen Genre des experimentellen Films immanenten Fragen nach der Art unserer Wahrnehmungsprozesse, der Materialität des filmischen Mediums, dem referenziellen Rahmen, in dem ein Werk entsteht, sowie der Relation von Betrachter und Bild geht auch Amy Granat nach.

Für *Ghostrider* (2006) hat Granat in die Oberfläche eines belichteten Films gescratcht und ihn anschließend wieder ins Negative verkehrt. Die Ritzungen erscheinen auf dem Film nun als schwarze Linien. Am Computer wurde der Film weiter verändert und letztendlich so gespiegelt, dass in der Projektion der Eindruck eines Rorschachbildes in Bewegung entsteht. Der 45 Sekunden lange Film wird im Loop präsentiert und entwickelt im repetitiven Rhythmus der bildmotivischen, synchronen Linien und Formen eine autonome Bildsprache, die sich von dem ursprünglichen destruktiven Eingriff in das Filmmaterial befreit.

Die Teilung des Bildraums in zwei gespiegelte Hälften verleiht der Arbeit trotz des rasanten Tempos der vorbeifliegenden Muster und Ornamente

formale Stabilität. Vor allem aber verweist die Zerteilung auf eine tiefer liegende Struktur: Erkennbar wird eine binäre Ordnung, die das Grundkonzept der künstlerischen Arbeit Granats auszeichnet. In diesem Sinne verbindet sie in ihren Arbeiten intentionale und steuerbare Manipulationen des Filmstreifens mit zufälligen Behandlungen wie etwa dem Zusatz von ätzenden Chemikalien, die – ähnlich wie bei den Arbeiten des Kollektivs Schmelzdahin – das Element des Zufälligen im späteren Ergebnis noch verstärken. Ebenso gibt es Bildmomente, die nacheinander beides vermögen: strukturieren und desorientieren. Oder aber es sprengen kräftige Linien die plane Oberfläche des Films und erscheinen in der Projektion als dreidimensionale Objekte. Das binäre Grundmuster von Dekonstruktion und Konstruktion, Struktur und Chaos, Flächigkeit und Körperhaftigkeit sowie Präsenz und Absenz wird ergänzt durch krasse Schwarz-Weiß- (bzw. Hell-Dunkel-) Kontraste, die viele ihrer Arbeiten, so auch *Chinacat Flower* (2008), *ZigZag* (2007) oder *Chemical Scratch* (2003), kennzeichnen.

Amy Granat kombiniert ihre Filme im Ausstellungsraum oft mit Fotogrammen und Fotografien. Dabei geschieht zweierlei: Durch die einzelnen Arbeiten und die Vielzahl an Bildmanipulationen und Eingriffen wird dem Betrachter die Künstlichkeit bilderzeugender Medien bewusst gemacht. Indem die Künstlerin inszenatorische Mechanismen des Kinos einsetzt, sich die so erzeugte Erwartung jedoch nicht erfüllt, vermittelt sich das Ausstellungserlebnis in seiner Gesamtheit als mediale Wahrnehmungsreflexion. ■ HEIDE HÄUSLER

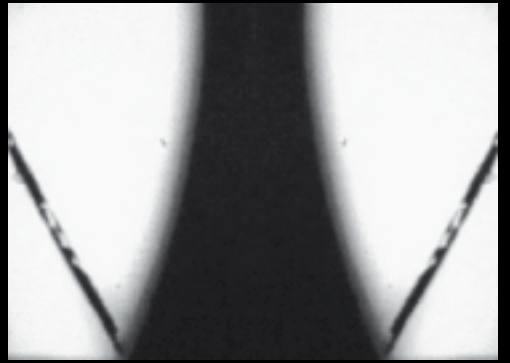
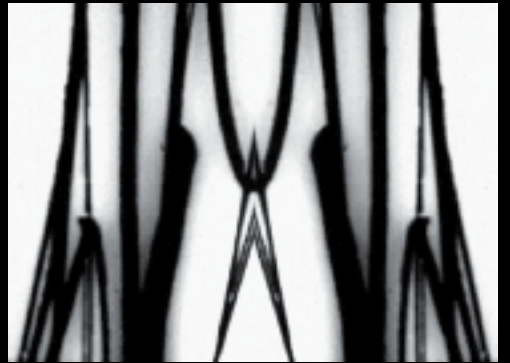
„Kratzen ist eine elementare, physische Handlung und die geometrische Abbildung einer Gemeinsamkeit von Film und Fotografie im Allgemeinen (Negative erzeugen Positive – das Abtragen als kreativer Akt). Ich greife diese formale und zyklische Eigenschaft in poetischer Weise auf und lasse die daraus hervorgehenden gestischen und tanzenden Linien sich dann auf dem Film ununterbrochen wiederholen. Was Abwesenheit und was Anwesenheit bedeutet, wird umgekehrt und verschwimmt ... Ghostrider geht noch einen Schritt über den Kratzfilm hinaus und dreht die Entwicklung um: was zuerst negativ ist und dann positiv, ist dann wieder negativ ... [die Arbeit] geht dann nochmals weiter, indem sie Film in Video überträgt, während der physische Eingriff zu Dampf wird – wie eine Erinnerung oder ein Geist.“

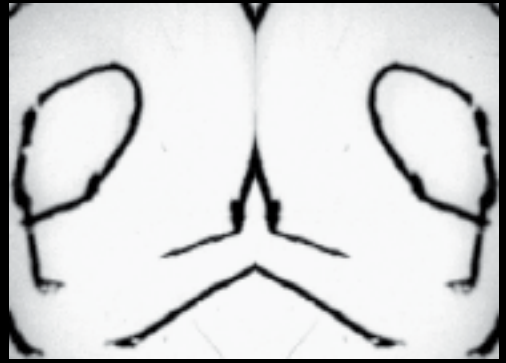
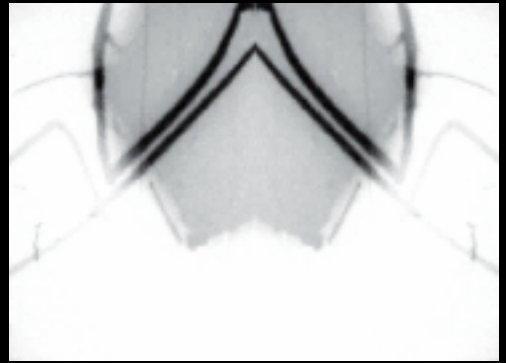
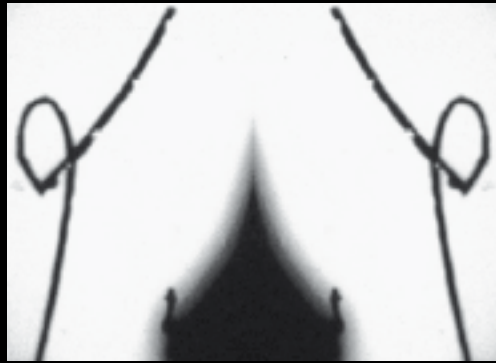
Amy Granat, März 2010

Amy Granat
GHOSTRIDER, 2006

0:30 min, im Loop · looped

COL X 16mm > ◯





The American artist Amy Granat employs tools of destruction to produce her films: razor blades, nails, and pins. She uses them to scratch, puncture, and cut the film stock, sometimes simultaneously or subsequently treating them with chemicals as well.

Amy Granat, who studied at Bard College in New York, mentions art filmmakers such as Paul Sharits when asked about her role models. Sharits was a pioneer in the evolution of the structural film. Amy Granat also pursues questions immanent to that particular genre of the experimental film, such as the nature of our perceptual processes, the materiality of the medium of film, the referential framework within which a work is created, and the relation of viewer and image.

For *Ghostrider* (2006), Granat scratched the surface of exposed film and then made a negative of it again. Thus the scratches on the film appear as black lines. She further altered the film on the computer and ultimately mirrored it, so that when projected it resembles a Rorschach blot in motion. The forty-five-second film is presented as a loop, and in the repetitive rhythm of its motifs, synchronous lines and forms, it develops an autonomous visual language that liberates it from the original destructive intervention in the material of the film.

Dividing the pictorial space into two mirrored halves lends the work formal stability despite the breakneck tempo of the patterns and ornaments flying past. Above all, however, the bipartite form points to an underlying structure: it reveals a binary

order that is the basic concept of Granat's work as an artist. In that spirit, she combines in her works intentional and controllable manipulations of the filmstrip with random treatments such as the application of corrosive chemicals that further reinforce the chance elements of the final result—much like in the works of the Schmelzdahin collective. There are also aspects that can achieve both things in sequence: structuring and disorienting. Or powerful lines explode the planar surface of the film instead and resemble three-dimensional objects when projected. The basic binary pattern of deconstruction and construction, structure and chaos, flatness and volume, presence and absence is complemented by the glaring contrasts of black and white (or light and dark) that characterize many of her works, such as *Chinacat Flower* (2008), *ZigZag* (2007), and *Chemical Scratch* (2003).

Amy Granat often shows her films in exhibitions in combination with photograms and photographs. This does two things: The individual works and the many visual manipulations and interventions make the viewer conscious of the artificiality of visual media. Though the artist employs cinema's mechanisms of presentation, she does not fulfill the resulting expectations, which communicates the experience of the exhibition as a reflection on the perception of media. ■ HEIDE HÄUSLER

“Scratching is an elemental, physical action and translation of a property shared by all film and photography (negatives produce positives—removal as an act of creation). I take this formal and cyclical property poetically, and let the resulting gestural and dancing lines on the film loop and repeat. What is absence and what is presence becomes flipped and blurred ... and Ghostrider goes one step further than a scratch film and inverts the process: what is negative is then positive is then negative again ... and then goes further still, transferring film into video and the physical action into vapor—like a memory or a ghost.”

Amy Granat, March 2010

Oan Helliwell gehört zu einer jüngeren Generation von Filmkünstlern, die einen experimentellen Umgang mit dem Material Zelluloid mit einem expressiven Sound kombinieren. Sein starkes Interesse an moderner elektronischer Musik brachte ihn dazu, eigene sound-erzeugende Maschinen wie die *Hellitrons*, *Megatherm* oder *Hellioptical* zu entwickeln, die bisweilen unmittelbar auf die Filmspur reagieren und aus ihr den Soundtrack generieren.

Was kommt zuerst: die Musik oder das Bild?

Ich fange fast nie mit der Musik an, wenn ich Filme mache. Animationsfilme, die durch direktes Bearbeiten des Filmmaterials entstehen, müssen beim Bild anfangen. In den meisten Fällen, besonders bei Animationen, nehme ich mir ziemlich viel Zeit für die Bildbearbeitung und denke gar nicht darüber nach, wie sich die Musik anhören könnte. Ich brauche einen mehr oder weniger fertigen Film, bevor ich damit anfangen kann, Klänge zu schaffen, die passen und zum integralen Bestandteil des Ganzen werden.

Wie und wann hast Du angefangen, direkt auf Film zu arbeiten?

Animation durch direktes Bearbeiten des Filmmaterials war eine Technik, die sich mehr oder weniger intuitiv ergab, als ich 1990/91 anfang, mit Super 8 zu arbeiten. Anfangs hatte ich keine Kamera und interessierte mich eher für das Projizieren; es ergab sich im Grunde ganz natürlich, ohne Vorkenntnisse über Werke, die früher schon auf diesem Gebiet entstanden waren. Die Faszination lag ganz klar darin, dass

es sehr billig war und man nur wenig Filmmaterial brauchte, um zu experimentieren. Das Resultat konnte man sofort mit einem Projektor ansehen.

Angefangen hatte ich damit, abstrakte Bilder auf Dias zu malen – Miniaturgemälde direkt auf 35 mm große, durchsichtige Acetatträger –, und so war es eine logische Weiterentwicklung, einige dieser Techniken auf bewegten 8-mm-Film zu übertragen.

Nachdem ich mir eine Kamera gekauft hatte, versuchte ich ein paar Jahre lang, ungewöhnliche Themen erzählerisch umzusetzen. Was mich aber eigentlich die ganze Zeit beschäftigte, waren abstrakte, farbige Bilder, kombiniert mit meiner eigenen elektronischen Musik. So konnte ich alleine arbeiten, mit winzigen Budgets, und trotzdem etwas machen, das ich für glaubwürdig hielt und unglaublich befriedigend fand.

Kannst Du Deine spezielle Technik beschreiben?

Es gibt verschiedene Techniken, das hängt vom jeweiligen Projekt ab, und meistens hat der Prozess mehrere Stufen. Bei *Get Set* (2005) habe ich rund 15 Meter Film zuerst mit Bleiche behandelt, um die Bildschicht zu entfernen, dann eine Schicht rosa Tinte aufgetragen und schließlich Bild für Bild Letraset-Formen aufgerieben. Für *Striations* (2005) habe ich zuerst altes Filmmaterial, das ich gefunden hatte, gebleicht, ohne dabei die gesamte Emulsion zu entfernen. Dann wurden verschiedene farbige Tinten aufgetragen und der Film in der gesamten Länge mit einem Sägeblatt zerkratzt. Darauf kam eine weitere Schicht Tinte, und durch weiteres Zerkratzen entstanden die springen-

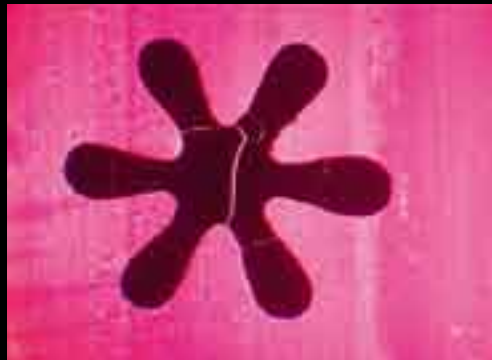
den vertikalen Linien. *Orbiting the Atom* (2002) war komplexer in der Herstellung, weil es zunächst darum ging, elektronisch erzeugte Bilder auf einem speziellen Fernsehschirm sichtbar zu machen, die dann wiederum mit einer Super-8-Kamera abgefilmt wurden. Das so entstandene Filmmaterial wurde schließlich gebleicht und mit Filzstift ausgemalt, um Details und Strukturen hinzuzufügen.

Wenn Du beginnst, an einem neuen Film zu arbeiten, hast Du dann von Anfang an ein spezifisches Konzept, ein konkretes Thema im Kopf?

Grundsätzlich ist das Konzept oder Thema bei Filmen, die durch direktes Bearbeiten des Trägers entstehen, das Ausloten der Materialien, der technischen Hilfsmittel und auch der Prozesse selbst. Dabei geht es darum, etwas Spannendes und Interessantes zu entdecken. Zu Beginn habe ich also diese Elemente und vielleicht auch eine Richtung, in die ich gehen will, aber ich habe keine Ahnung, wie dieser Weg aussehen wird, bis ich anfangen. Weil die Materialien ziemlich einfach und nach einer Weile auch ziemlich begrenzt sind, liegt die Herausforderung immer in dem Versuch, diese Grenzen zu sprengen und mit dem Werk in Bereiche vorzudringen, die ich in genau dieser Weise noch nicht erkundet habe.



Also ist der Augenblick der Projektion eines neuen Werks auch für Dich spannend?

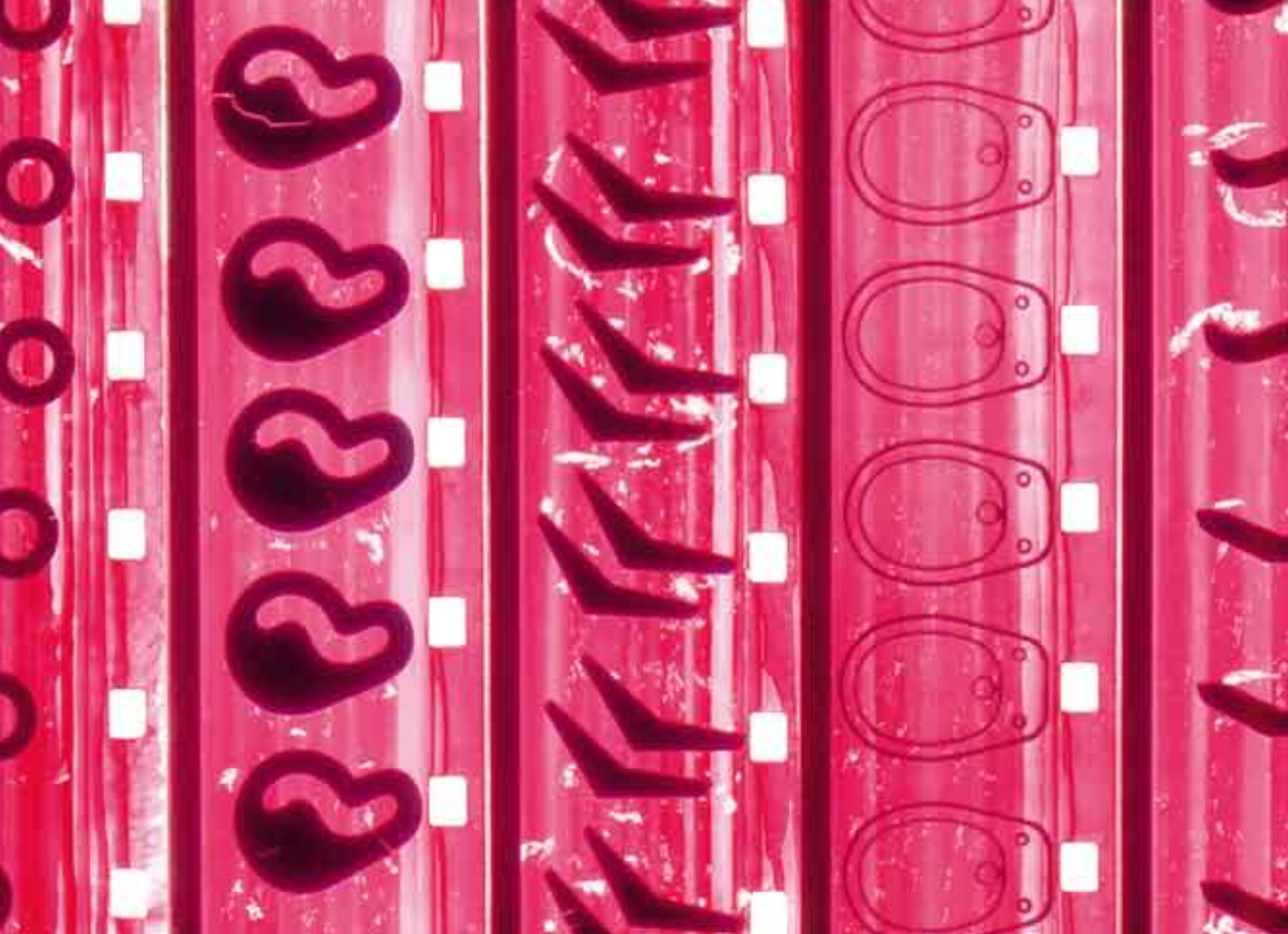
Es ist immer ein Experiment. Denn bevor der Film projiziert wird, kann man nicht sagen, wie er auf der Leinwand wirken wird, darum hat es immer etwas



Ian Helliwell
GET SET, 2005

3:20 min

601  Super 8 > 



Überraschendes, Aufregendes, wenn man ihn zum ersten Mal sieht. Geht es um eine Reihe winziger Eingriffe in ein Stück Film, die mit dem bloßen Auge gemacht wurden, muss man experimentieren und Erfahrungen sammeln, um beurteilen zu können, was möglicherweise am besten funktioniert. Während der Film Gestalt annimmt, wird einem klar, welche Teile zu verwerfen sind und auf welche man sich konzentrieren sollte. Das ist der Moment, in dem sich die Idee wirklich allmählich herauskristallisiert und ich merke, dass ich auf dem Weg zu etwas wirklich Interessantem bin.

Manche Techniken, wie das Kratzen oder das Aufreiben von Letraset auf Einzelbilder, sind vergleichsweise exakt. Das Ergebnis ist vorhersehbar. Bei der Arbeit mit Bleichmitteln ist man jedoch stark von Zufällen abhängig, denn es ist unmöglich vorauszusehen was passiert, wenn die Chemikalie mit der Filmemulsion reagiert.

Zusammenfassend könnte man also sagen, die Filme sind eine Kombination verschiedener Prozesse und eine Mischung aus einer Ausgangsidee, experimenteller Arbeit, Intuition und Montage. ■

Dialog Heide Häusler und Ian Helliwell, März 2010

Oan Helliwell is a member of a younger generation of film artists who combine an experimental approach to celluloid as a material with expressive sound. His strong interest in modern electronic music led him to develop sound-generating machines such as the *Hellitrons*, the *Megathern*, and the *Hellioptical*, which at times react directly to the film and generate the sound directly from it.

What comes first: the music or the image?

I hardly ever start with music when I'm making films, and for direct animation the image has to come first. For the most part, and certainly for animation, I spend quite a bit of time working on the image without even considering the music. I need to have a more or less finished film before I can start creating sounds that fit and become an integral part of the whole.

How and when did you start working with this direct-on-film technique?

The direct animation technique came about intuitively more or less as soon as I started working with super 8 around 1990/91. As I didn't have a camera at first, and was more interested in projection, it occurred naturally without any knowledge of previous work in the field. It was very cheap and only required a bit of found footage, and the results could be viewed on a projector instantaneously.

I had started making abstract slide images—miniature paintings directly onto 35mm-sized pieces of clear acetate—and it was a logical progression to transfer some of the techniques onto moving 8mm film.

For some years after I bought a camera, I tried to shoot offbeat narrative subjects, but all along it was the abstract color images combined with my own electronic music, that really captured my imagination. It enabled me to work alone on miniscule budgets, and yet still make something I felt was credible and very satisfying.

Could you explain your specific technique?

There are a number of different techniques depending on what the project is, and usually several stages in the whole process. *Get Set* (2005) involved initially bleaching about 50 feet of film to remove the image, then adding a layer of pink ink, and finally applying Letraset shapes drawn on frame by frame. For *Striations* (2005) I bleached some found footage without removing all the emulsion, then applied colored inks and scratched the whole length of film with a hacksaw blade. Another layer of ink was added and then further scratching carried out to create the vertical traveling lines. *Orbiting the Atom* (2002) was more complex to make in that it first involved generating electronically controlled images on a special TV monitor, and filming them with a super 8 camera. The resulting footage was then bleached and colored in with felt tip pens to add extra details and textures.

When you start working on a new film, do you have a concrete theme in mind right from the beginning?

Fundamentally the concept or theme with the direct animation films is really the exploration of the materials, the equipment or the process, in order to

find something that is exciting and interesting. So right at the start I have those elements, and I may have planned a direction I want to go in, but I have no idea of the path that will take until I start. Because the materials are quite simple and fairly limited after a while, the challenge is always to try and transcend those limitations and take the work forward into realms I haven't explored in quite that way before.




So the moment of projecting a new work becomes quite exciting for you as well?

It's always an experiment: as you can't tell what it will look like on the screen until it's projected, there's always an aspect of surprise and excitement when you see it for the first time. When it's only a series of tiny marks on a piece of film made with the naked eye, it comes down to experimentation and experience of what might work most effectively. So as the film begins to take shape it becomes apparent which bits should be rejected, and which should be concentrated on. That's when the idea really starts to crystallize, and I feel I'm going somewhere interesting. Some techniques, such as scratching or applying Letraset frame by frame, are fairly exact and the outcome can be anticipated; using bleach, however, is heavily reliant on chance, as it's not possible to tell what will result when the chemical reacts with the film emulsion. So to sum up—the films are a combination of processes, and a mixture of the basic idea together with experimentation, intuition and editing. ■

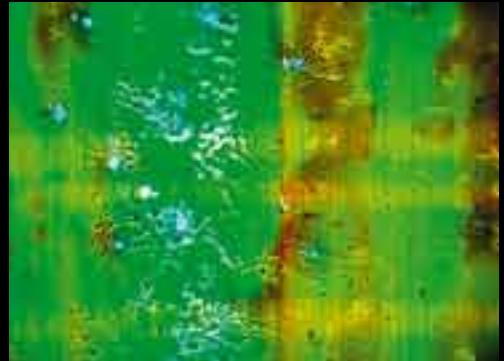
*Dialog between Heide Häusler and Ian Helliwell,
March 2010*

Ian Helliwell
STRIATIONS, 2005

4:10 min

  Super 8 > 

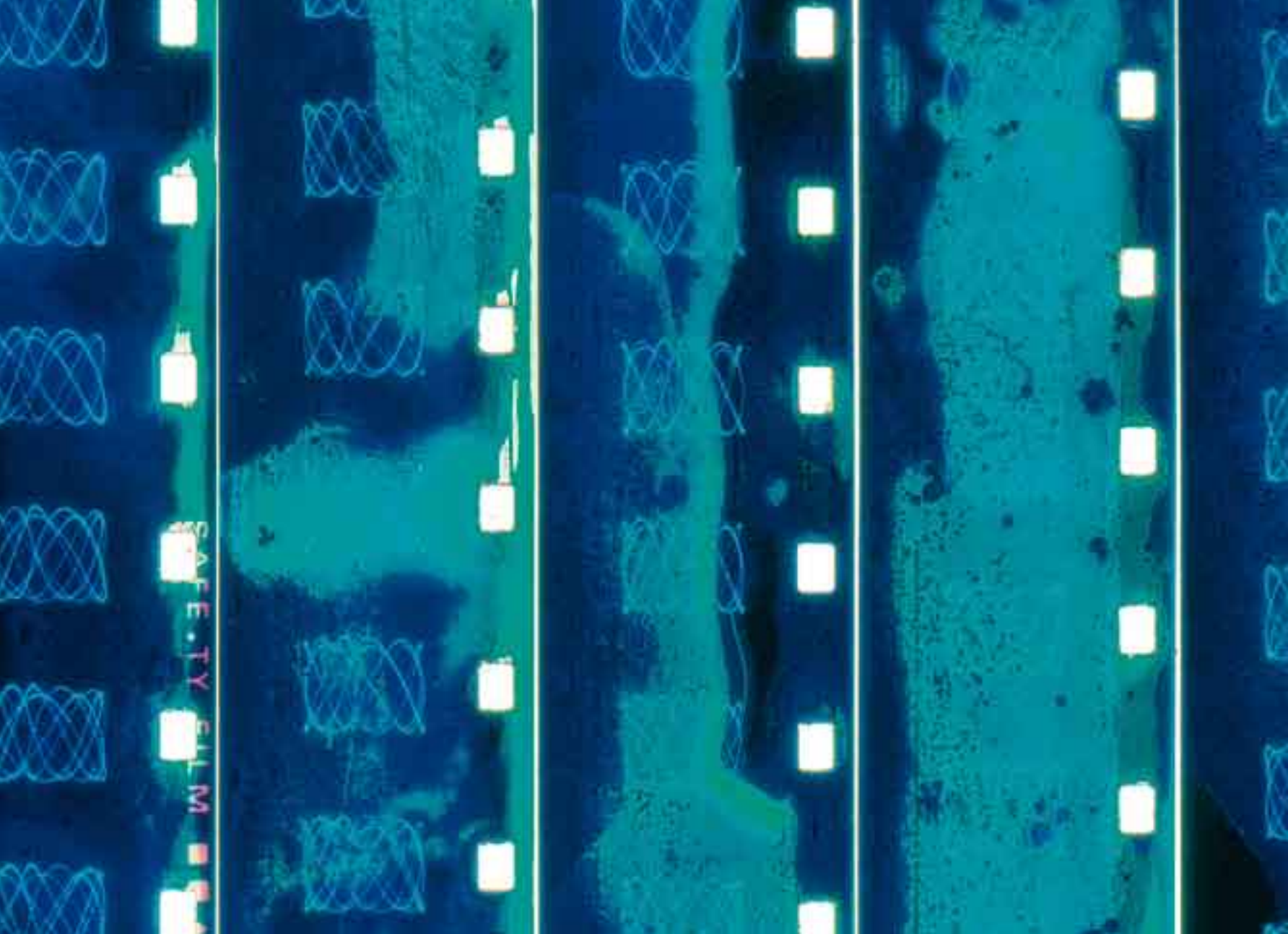




Ian Helliwell
ORBITING THE ATOM, 2002

4:50 min

CC BY Super 8 > ©



SAFETY FILM

Das filmische Werk von Hy Hirsh ist im Verhältnis zu anderen experimentellen Filmpositionen noch immer wenig bekannt. Einer der Gründe dafür ist sicherlich, dass viele Filme des Künstlers nach seinem frühen, unerwarteten Tod unter ungeklärten Umständen verschwanden und erst einige Jahre später in relativ schlechtem Zustand wieder auftauchten. Erschwerend kam hinzu, dass Hirsh – ähnlich wie Harry Smith – eine Praxis der kontinuierlichen Weiterarbeit an seinen Filmen verfolgte, weshalb verschiedene seiner Arbeiten nicht klar zuzuordnen waren und in einem Prozess der Modifikation blieben. Giannalberto Bendazzi schreibt dazu: „Da er jede Vorführung als Happening auffasste, bearbeitete und überarbeitete Hirsh seine Filme je nach Bedarf. Dabei zog er Live-Musik dem Soundtrack vor, und manchmal entschied er sich für Multivision. Kurz – indem er keinen seiner Filme zum Abschluss brachte, agierte er als Choreograf des Kinos.“^[1] Dass sein Werk dabei aber ästhetisch äußerst vielschichtig, technisch wegweisend und völlig zu Unrecht vergessen ist, betonte der Filmwissenschaftler William Moritz bereits in den 1990er-Jahren wiederholt.^[2]

Im Unterschied zu anderen experimentellen Filmemachern seiner Zeit war Hy Hirsh nicht von der bildenden Kunst zum filmischen Medium gewechselt, sondern arbeitete bereits lange bevor er mit eigenen experimentellen Arbeiten begann für den kommerziellen Film. Nachdem er für Columbia als Editor, Kameramann und Standfotograf gearbeitet hatte, unterstützte er parallel zu seiner Tätigkeit als Museumsfotograf oder Dokumentarfilmer für das amerika-

nische Fernsehen jahrelang verschiedene befreundete Kollegen bei ihren filmischen Arbeiten. So kooperierte er mit Sidney Peterson, Harry Smith, Frank Stauffacher, Jordan Belson, Patricia Marx und Larry Jordan, um nur einige zu nennen.

Erst 1951 realisierte er schließlich seinen ersten experimentellen Film *Divertissement Rococo*, an den er im folgenden Jahr direkt zwei weitere Filme, den stereoskopischen *Come Closer* und *Eneri* (1952/53), anschloss. Neben der darin erkennbaren Auseinandersetzung mit der farblichen Gestaltung oder der rhythmischen Montage von Bild und Ton zeigt sich in diesen Arbeiten, wie stark sein eigener Ansatz sich auch aus einer kontinuierlichen Beschäftigung mit Bildfragen entwickelte. Präziser formuliert, ging es ihm um die Untersuchung des Potenzials von fotografischen Bildern in Kombination mit farbiger Malerei und Zeichnung.

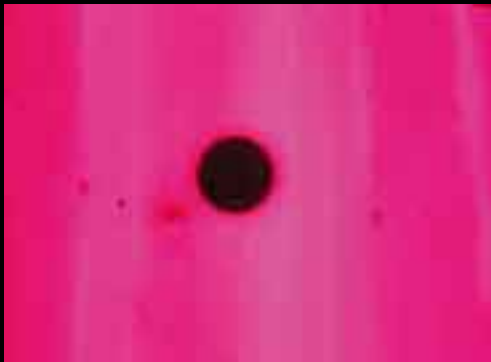
Um hierbei technisch präzise arbeiten zu können und zu einem perfekten Resultat zu gelangen, konstruierte Hirsh einen eigenen optischen Printer und diverse andere technische Mittel, durch die er das filmische Material so bearbeiten konnte, wie es ihm vorschwebte. Über das Resultat dieser Entwicklung schreibt Moritz: „Hirshs selbstgebauter optischer Drucker und das *oil-wipe*-Gerät waren Kopien von Erfindungen John Whitneys. Doch die Komplexität, die Hirsh damit in seinen Filmen erzielte, etwa bei *Eneri* (1953) oder *Chasse des Touches* (1959) mit ihrer gedoppelten und gestaffelten Bildwelt, die bisweilen in kontrastierenden Farben auf mehrere parallele, kleinere ‚Projektionsflächen‘ gedruckt war, ging weit

über Whitneys Einsatz dieser Geräte hinaus.“^[3] Abgesehen von dieser Beschäftigung mit dem technischen Aspekt seiner Arbeit zog es Hirsh für einige Jahre nach Europa, um in Holland, Spanien und Frankreich bei Animations- und Werbefilm-Produktionen mitzuarbeiten und so seine künstlerisch-technischen Fertigkeiten weiterzuentwickeln. Das Resultat dieser Phase zeigt sich nicht zuletzt in seinen Filmen *Autumn Spectrum* (1957) und *Gyromorphosis* (1957), für die Hirsh auf der Brüsseler Weltausstellung 1958 mit mehreren Preisen ausgezeichnet wurde.

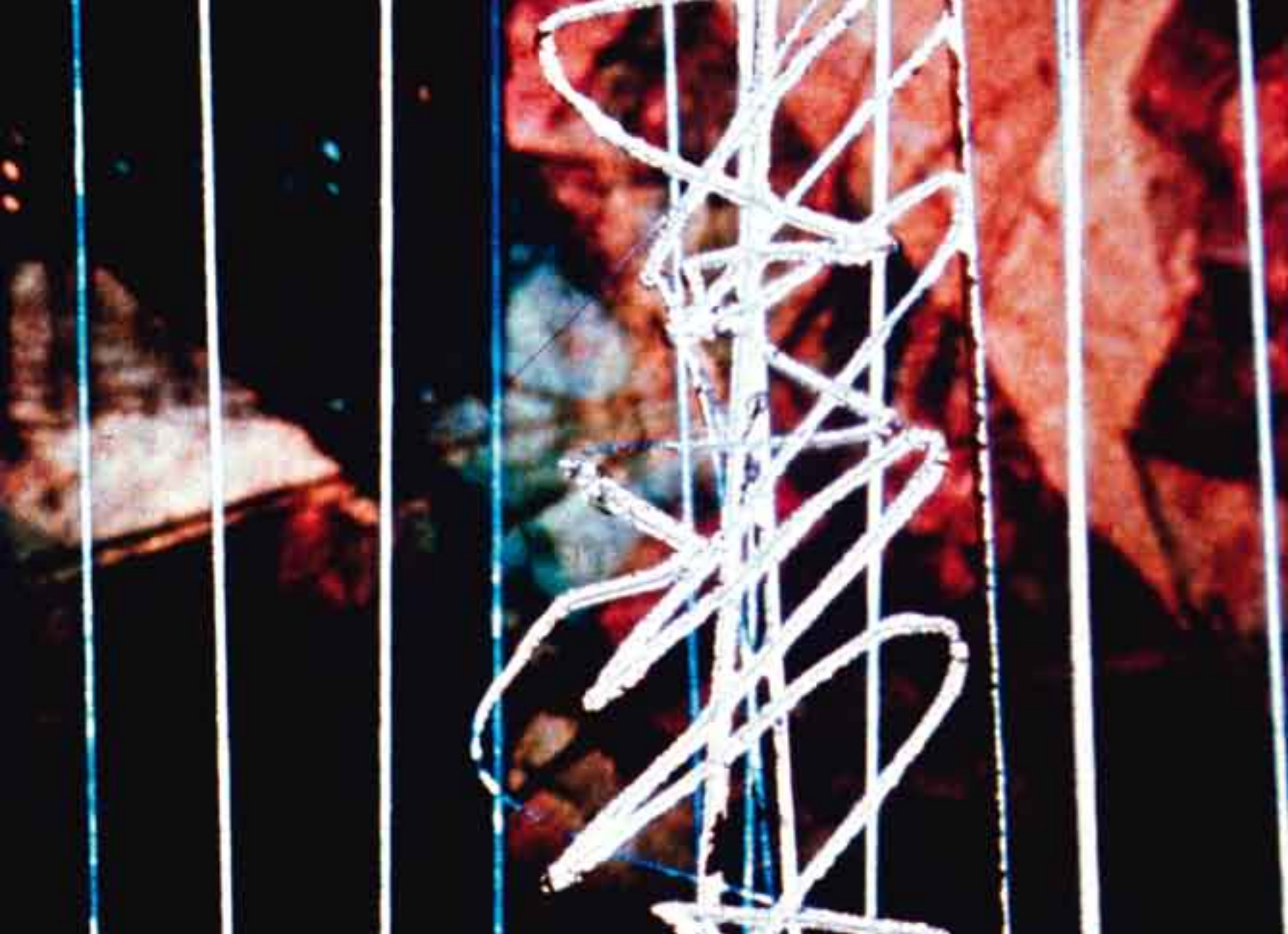
In seinen Werken besticht immer wieder die perfektionistische Zusammenstellung von Ton und Bild wie zum Beispiel in *Defense d'afficher* (1958/59), in welchem er die hektischen Bewegungen der Kamera mit einem Stakkato-Schnitt und dem energiegeladenen Sound des kubanischen Jazz kombiniert. Auch in Hirshs *Scratch Pad* (1960) lässt sich diese Energie ausmachen. Hier wird deutlich, wie wichtig die Einflüsse von Len Lye und Norman McLaren für Hirshs Schaffen waren. Doch während diese in ihren Filmen oft eher surreale Bildstrukturen entstehen ließen, entwickelte Hirsh sehr komplexe Bildcluster, die in ihrer Form einen radikaleren und ironischeren Blick auf die Welt zeigten. ■ MARC GLÖDE

Hy Hirsh
SCRATCH PAD, 1960

10 min
GOL 16 mm









The cinematic oeuvre of Hy Hirsh is still relatively unknown in comparison to that of other experimental filmmakers. One of the reasons is surely that many of the artist's films disappeared under unexplained circumstances after his early, unexpected death and were in relatively poor condition when they were recovered several years later. A further complication was that Hirsh, rather like Harry Smith, continually reworked his films, which makes it difficult to categorize certain works clearly as they were still undergoing the process of modification. Giannalberto Bendazzi has written about this: "Treating each show as a happening, Hirsh edited and re-edited his films according to the need, favoring live-music over soundtracks and, at times, choosing multivision. In short, he acted as a choreographer of cinema, refusing to bring his films to completion."¹¹ As the film scholar William Moritz emphasized repeatedly as early as the 1990s, Hirsh's work is extremely complex aesthetically, pioneering technologically, and completely unjustly forgotten.¹²

Unlike other experimental filmmakers of his day, Hy Hirsh did not switch from the fine arts to film but had been working in commercial film long before he began his own experimental work. After working for Columbia as an editor, cameraman, and still photographer, in parallel with his own activity as a museum photographer and documentary filmmaker, he supported the cinematic works of colleagues and friends for many years. He cooperated with Sidney Peterson, Harry Smith, Frank Stauffacher, Jordan Belson, Patricia Marx, and Larry Jordan, to name just a few.

Not until 1951 did he finally realize his first experimental film, *Divertissement Rococo*, followed by two more films the next year: the stereoscopic film *Come Closer* and *Eneri* (1952–53). In addition to his evident effort to come to terms with the design of color and the rhythmical montage of sound and image in these works, they reveal how much his own approach evolved through a continuous study of the problems of representation. To be more precise, his prime concern was the investigation of the potential of photographic images in combination with painting and drawing in color.

In order to ensure the technical precision of his work and achieve a perfect result, Hirsh constructed his own optical printer and various other technological aids in order to process his cinematic materials as he wished. Moritz wrote of the results of this development: "Hirsh's homemade optical printer and oil wipe instrument were copied from John Whitney's originals, but the intricacy of what Hirsh did with them in films like *Eneri* (1953) and *Chasse des Touches* (1959) (with their duplicated, layered abstract imagery sometimes printed into several simultaneous smaller 'screens' that contrast in push-pull colors) far exceeds Whitney's use of these same tools."¹³ Apart from this interest in the technical aspect of his work, Hirsh moved to Europe for several years to work on the production of animated and commercial films in the Netherlands, Spain, and France and to refine his artistic and technical skills. The results of this phase are evident not least in his films *Autumn Spectrum* (1957) and *Gyromorphosis* (1957), for which Hirsh re-

ceived several prizes at the World's Fair in Brussels in 1958.

His works are captivating for their perfectionist blend of sound and image, as seen for example in *Defense d'afficher* (1958–59), in which he combined hectic camera movements with staccato editing and the nerve-fraying sound of Cuban jazz. This energy is also evident in Hirsh's *Scratch Pad* (1960), which reveals how important the influence of Len Lye and Norman McLaren were for Hirsh's work. But whereas they often produced more surrealist visual structures in their films, Hirsh developed highly complex clusters of images whose forms revealed a more radical and more ironic view of the world. ■ **MARC GLÖDE**

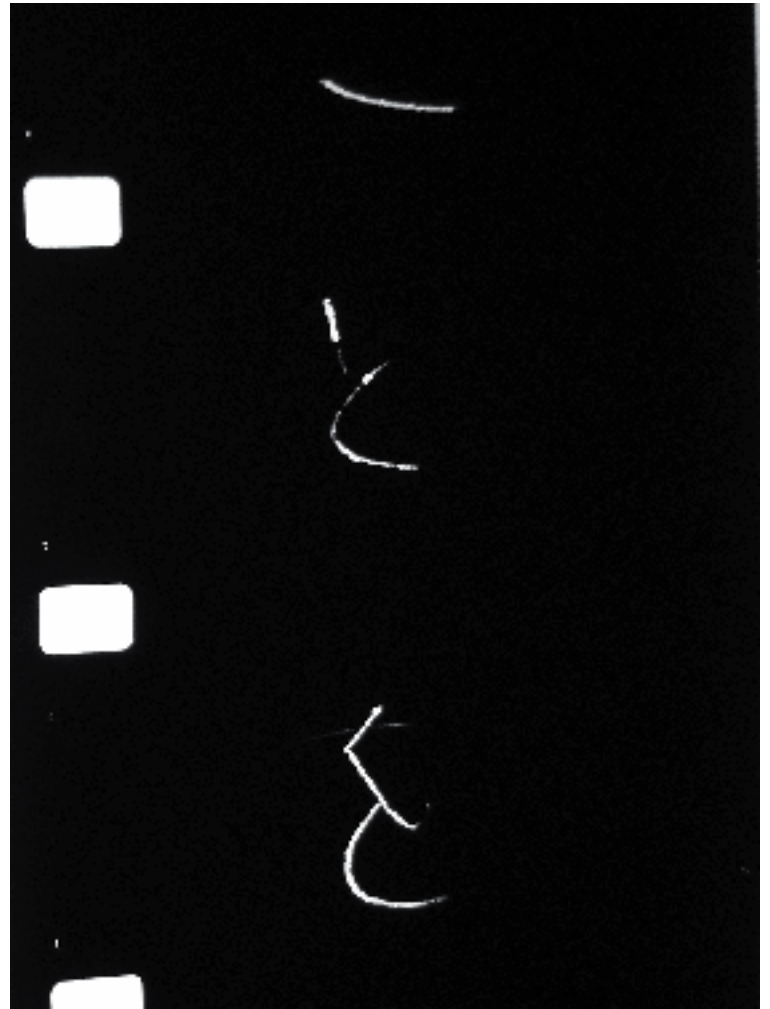
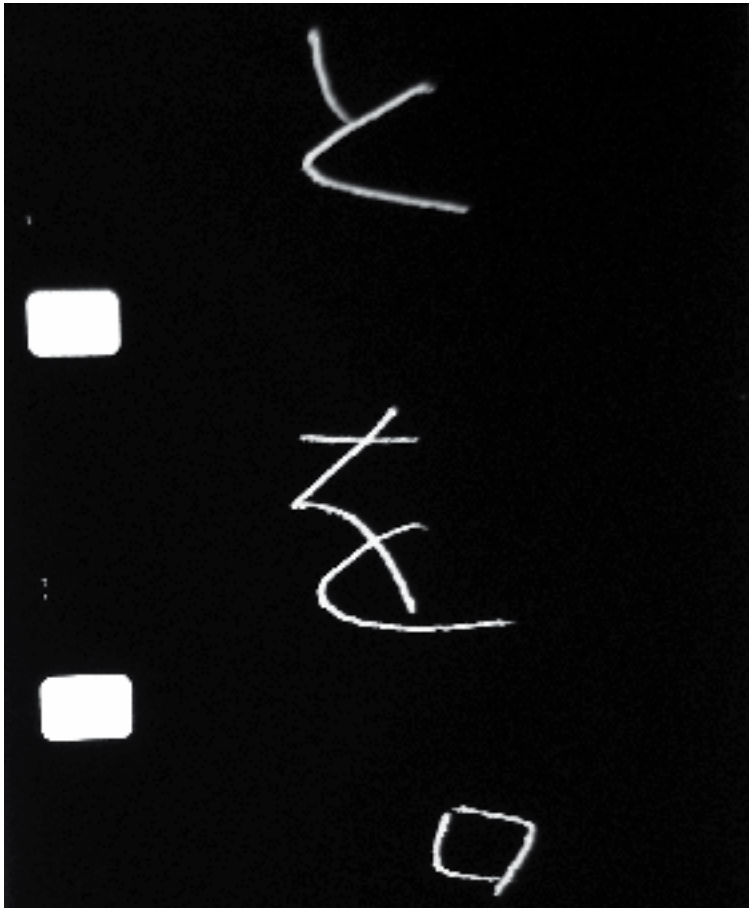
Takahiko (genannt Taka) Iimura arbeitet seit den 1960er-Jahren im Bereich des Films. Heute gehört er zu den international bedeutendsten Vertretern des Experimentalfilms. Dabei stellen die kameralosen Filme nur einen kleinen Teil seines Werks dar, das sich seit den 1970er-Jahren in Richtung Video und Installation entwickelte. Im Laufe der Jahre hat er sich dem Gegenstand Film aus unterschiedlichen Richtungen genähert. Während es ihm in der ersten Zeit darum ging, Inhalte durch gefilmte Sequenzen zu vermitteln, rückten zunehmend Fragen nach dem Wesen des Mediums in den Vordergrund. In seinem Frühwerk nutzte Iimura den Film, um Aktionen und Tanz- oder Sexperformances aufzuzeichnen. Danach setzte er sich vor allem mit den formalen Fragen der Filmproduktion auseinander und zwar anhand von Kriterien, die sukzessive alle fotografischen Aspekte zugunsten des reinen Materials verdrängten, dem transparenten Zelluloid oder unbelichteten Schwarzfilm. Mit jedem Medium, das er verwendet, setzt er sich in gleicher Weise auseinander, von der Aufnahme selbst hin zu den Bedingungen der bildnerischen Repräsentation sowie der Projektion und Rezeption. *White Calligraphy* (1967) ist ein Film ohne Kamera, mit dem Taka Iimura an das Anliegen der Lettristen und anderer Autoren anknüpft, für die das Wort bzw. der Buchstabe der Gegenstand und zugleich das Mittel ihrer Beschäftigung mit dem Film ist. Ähnlich wie Stan Brakhage seinen Namen und die Filmtitel in den Vorlaufstreifen einschreibt, hat Taka Iimura für diesen Film Ideogramme aus dem *Kojiki*¹⁴ in die schwarze Emulsion geritzt; insgesamt

zeigt der 11-minütige Film über 12 000 Zeichen, eins pro Bild. Taka verwendete zwei Arten von Schriftzeichen: chinesische (Kanji) und japanische (Hiragana). Als Europäer sehen wir eine Choreografie der Zeichen und erkennen wohl, dass einige wiederholt auftauchen; ihre Bedeutung, die ein Japaner trotz der Geschwindigkeit, mit der sie durchlaufen, zumindest ansatzweise erfasst, erschließt sich uns aber nicht. Am Ende des Films unterbrechen längere Pausen den fortlaufenden Tanz der Zeichen, die so zu verschiedenen Abschnitten gruppiert werden. Diese von Schwarzfilm unterbrochenen Ideogramm-Trauben „entsprechen den Übergängen zwischen Rezitation und Gesang“¹⁵.

Die Unlesbarkeit der Schriftzeichen löst sie gleichzeitig von ihrer Bedeutung, und zwar zugunsten des Bildes, das dem jeweiligen Zeichen zugrunde liegt. Der menschliche Körper – Gegenstand der frühen Filme Iimuras – findet sich in *White Calligraphy* in Form von Ritzungen, sogar Einschnitten in das Material des Films wieder. Die Markierungen, gestische Spuren, verändern sich in der Weise, wie die Projektion des Films dessen Format, Lektüre und Wahrnehmung beeinflusst. Die Hand und ihre Bewegungen erzeugen eine Abstraktion, eine Formalisierung des Gestus, die man in späteren Filmen Iimuras wiederfindet und die dem strukturellen Film nahesteht. Dieser Tanz ist stumm, eine Pantomime.

Für Vorführungszwecke gibt es *White Calligraphy* auf Super 8. Diese reduzierte Fassung des 16-mm-Originals wird auf einem Projektor mit unterschiedlichen Geschwindigkeitsstufen abgespielt, der von 16

Bildern pro Sekunde zu 3 oder 4 wechselt, bei einzelnen Bildern anhält und den Film zurücklaufen lässt. Die Vorführung erforscht dabei den Film ebenso wie den Raum, in dem er gezeigt wird, da der Projektor in den Zuschauerraum vordringt. Seine 8-mm-Filme führt Taka Iimura schon seit 1963 vor. 2003 hat er sie auf Super 8 überspielt und neu herausgebracht. Sie bilden das Pendant seiner Konzeptkunst und zahlreicher Installationen, die seit den 1960er-Jahren entstanden sind.¹⁶ ■ YANN BEAUVAIS



Takahiko Imura
WHITE CALLIGRAPHY, 1967

11 min

16mm > 35mm

し
し
と

平
け
い

た
ま
ご

鳥
吉
野

ま
ひ
ま

も
天
の

を
ち
り

飛
鳥
に

Takahiko (known as Taka) Iimura has worked in cinema since the 1960s. He is a major figure in world experimental cinema today. Cameraless films represent just a small part of Iimura's work, which since the 1970s has moved towards video and installations. Over the years, his work has examined 'film as object' in various ways. At the beginning, what was important for the filmmaker was to create meaning through recording sequences, but gradually questions concerning the essence of the medium came to dominate his work. During his early works, Iimura used film as a tool for recording actions and performances, such as dance or sex acts. He then focused above all on the formal aspects of film production, based on criteria that progressively replaced all photographic aspects with raw material, transparent filmstrip or unexposed film. He set about examining each medium in a similar way, moving from the recording itself to studying the conditions influencing the artistic representation itself, as well as its screening and reception. *White Calligraphy* (1967) is a cameraless film in which Taka Iimura takes as his starting point the preoccupations of writers and members of the Lettrist movement, for whom words and letters were objects and at the same time the means through which they explored cinema. In the same way that Stan Brakhage inscribes his name and the film title on the leader, Iimura has scratched Japanese characters from the *kojiki*¹⁶ into the black emulsion; this 11-minute film shows over 12,000 characters, one per frame. Two types of characters have been used—Chinese *kanji* and Japanese *hiraga-*

na characters. What the Western eye sees is a choreographic display of symbols; we spot repetitions here and there, but are unable to make out the meaning which a Japanese person might glimpse, at least in part, despite the speed at which the images are projected. In the final section of the film, longer pauses begin to interrupt the constant dance of characters which are thus regrouped into different segments. These clusters of characters separated by dark leader "correspond to the transitions between narrative and song"¹⁶

Each character's illegibility detaches it from its meaning, replacing meaning with the pure image, which was the source of the character in the first place. The human body that was the subject of Iimura's earliest films is found again in *White Calligraphy* in the way scratches and cuts are made into the 'flesh' of the filmstrip. The marks and traces left by each gesture unfold as the projection of the film influences its format and how it is read and perceived. The hand and its movements render the gesture abstract and formal, akin to the concepts of structural cinema that can be found again in Iimura's later films. The dance is silent, a form of mime.

White Calligraphy exists as a super 8-film screening. This reduced version of the original 16mm film is played using a variable speed projector, which drops from 16 images per second to 3 or 4, stops at certain images and lets the film run backwards. The projection is therefore both an exploration of the film and also of the space in which it is being shown, since the projector impinges on the auditorium. Iimura has

been giving performances using 8mm film since 1963. In 2003 he updated and reissued them on super 8. The performances represent the other aspect of his oeuvre, contrasting with his conceptual art and the numerous installations he has designed since the 1960s.¹⁶ ■ YANN BEAUVAIS

„V“ or jedem Eingriff wird die Filmemulsion mit einer Schicht chemischer Produkte bedeckt, deren Endfarbe nach dem Entwicklungsprozess schwarz ist. Dieser Anfang im Schwarz kann wie die Farbe Weiß bei Kasimir Malewitsch aufgefasst werden: ein Raum, von dem aus alles möglich ist, der Raum absoluter Potenzialität und Virtualität. Dies weil der Film im Gegensatz zur Malerei mittels der Projektorlampe seinem eigenen Bild Licht spendet. Es handelt sich also grundsätzlich nicht darum, eine unberührte Oberfläche mit Formen oder Farben zu überziehen; diese existieren bereits, sind aber durch die auf das Zelluloid aufgetragenen chemischen Schichten verdeckt. Um das Bild zum Vorschein zu bringen, entzieht man dem Bildträger eher Materie als welche hinzuzufügen. *All Over* (2001) ist zwar ein ohne Kameratechnik realisierter Film, hebt sich aber insofern vom *direct film* ab, als keinerlei Werkzeug (nicht einmal die Hand) das Zelluloid auch nur gestreift hat. Wie in Jackson Pollocks *dripping*-Technik werden Materie und Farbe spontan in halb-kontrollierten Bewegungen¹⁷ auf das Zelluloid aufgetragen und bilden dort farbige Sprenkel. Besser gesagt, Materie und Farbe erlangen ihre Gestalt dank der aufgetragenen chemischen Substanzen, die die auf dem Träger angesammelten Emulsionsschichten lösen.

Mithilfe einfacher, handelsüblicher Zerstäuber, die ich mit verschiedenen Chemikalien füllte (Salz- und Schwefelsäuren, Natron, Bleichlauge usw.), kolorierte ich einen bereits entwickelten schwarzen Super-8-Film Schicht für Schicht. Die Farbe der so erzielten Punkte variiert je nach Substanz, ihre Größe

entsprechend dem Abstand des Zerstäubers zum Filmstreifen. Zahlreiche Tests waren nötig, um das von mir gewünschte Farbspektrum zu erzielen. Temperatur, Wässerungen, Konzentration der Chemikalien usw. Nachdem ich ein Präparat auf den Streifen aufgebracht hatte, musste ich die entstandene Farbe fixieren, um die chemische Reaktion zu stoppen. Jeder Meter des Films wurde auf diese Weise einige Male mit verschiedenen Chemikalien belegt, ein wenig wie bei einer Mehrfachbelichtung. Sobald der Film fertig war, musste ich ein Negativ belichten und sehr rasch eine Kopie ziehen lassen, da die Filmemulsion weiterhin dem durch die verschiedenen chemischen Lösungen bewirkten Zerfall ausgesetzt war. Das Original des Films ist heute völlig durchsichtig, und das einzige, was mir davon bleibt, ist demnach dieses Negativ, das Ergebnis eines zu einem bestimmten Zeitpunkt angehaltenen chemischen Zerfallsprozesses.

Zu Beginn meiner Versuche entdeckte ich einen verblüffenden Kausalzusammenhang zwischen der Geste – winzige, mit dem Zerstäuber aufgebrachte Chemikaliotropfen, wobei die Hand sich unterschiedlich weit vom Filmstreifen entfernt befindet – und der Tiefenwirkung auf der Leinwand, erzeugt durch den Umfang der Tropfen (unterschiedlich dick und ständig in Bewegung). Darüber hinaus ruft auch das Nebeneinander von Farben Tiefe hervor. Wie Donald Judd 1963 bemerkte: „Zwei auf eine Fläche aufgetragene Farben liegen fast immer in unterschiedlichen Tiefen.“¹⁸ In *All Over* wird man überflutet durch das Bild, durch einen unaufhörlichen Strom farbiger Lichtpunkte, die aus der Tiefe der Leinwand zu kommen scheinen und auf uns

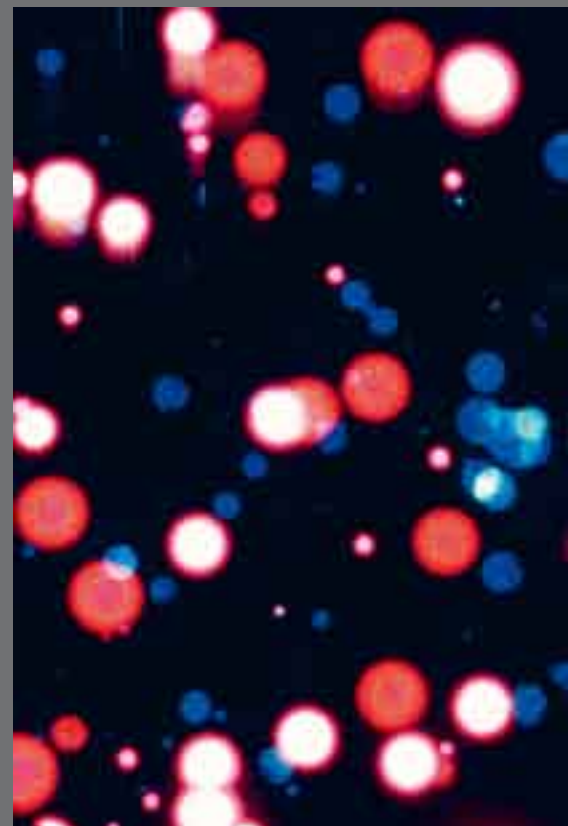
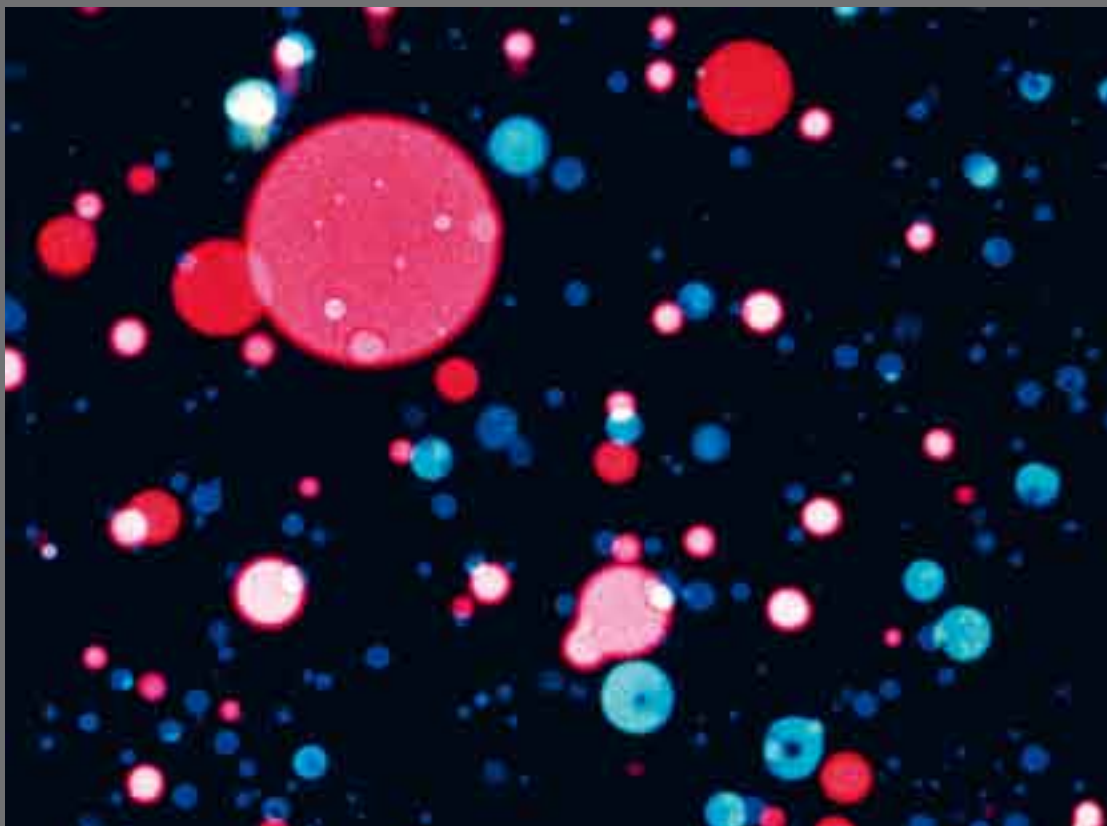
zuschellen (manchmal auch von uns weg). Diese dritte Dimension, diese Tiefe entstand nun aber auf einem flachen Streifen, der auf einem waagerechten Tisch lag, ohne die Vermittlung der fotografischen Apparatur, die nach den in der Renaissance aufgestellten perspektivistischen Grundregeln arbeiten (*camera obscura*).

Indem ich keine Kamera benutzte, verleugnete ich das reiche Erbe, das die Fotografie dem Kino hinterlassen hat, und schuf doch wieder Volumen – im Gegensatz zu den ersten großen abstrakten Filmmachern der 1920er-Jahre (Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann), die auf die Gesetze der Perspektive keine Rücksicht nahmen. Das Objektiv der Kamera erhielt ganz andere Aufgaben als noch zu Anfang des Jahrhunderts: Die abstrakten Filmmacher wiesen die Begriffe Raum und Tiefe von sich, weil sie darin Täuschungsmechanismen sahen, von den Menschen entwickelt zwecks Übertragung des binokularen Sehens auf die Leinwand. Die Tiefe war eine vermeintliche Feindin der Abstraktion.¹⁹ Damals erklärte Wilhelm Worringer: „So ist der Raum also der größte Feind des abstrahierenden Bemühens und er musste also in erster Linie in der Darstellung unterdrückt werden. Diese Forderung ist untrennbar verquickt mit der weiteren Forderung, die dritte Dimension, die Tiefendimension, in der Darstellung zu umgehen, weil sie ja die eigentliche Raumdimension ist.“²⁰

Im Gegensatz zu den oben genannten Filmmachern versuchte ich, klar erkennbar eine dritte Dimension zu erzeugen. Das ist, glaube ich, das Besondere an *All Over*. ■

Emmanuel Lefrant, März 2010

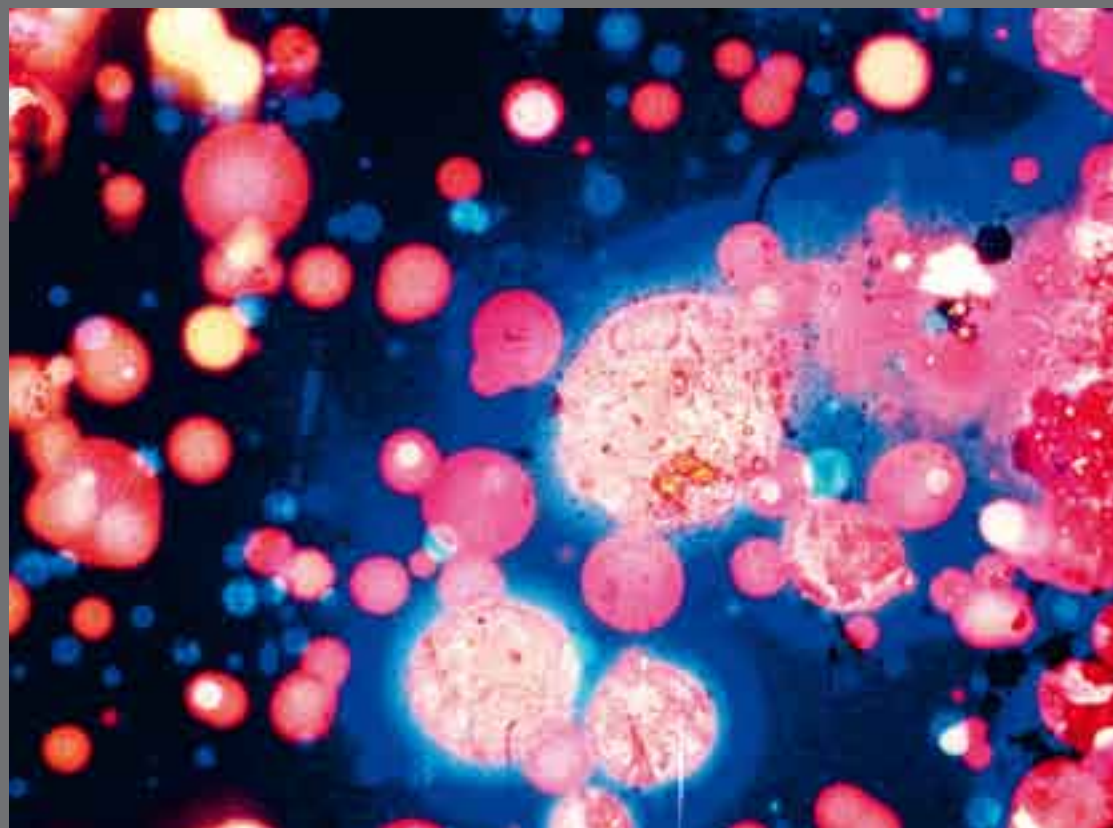
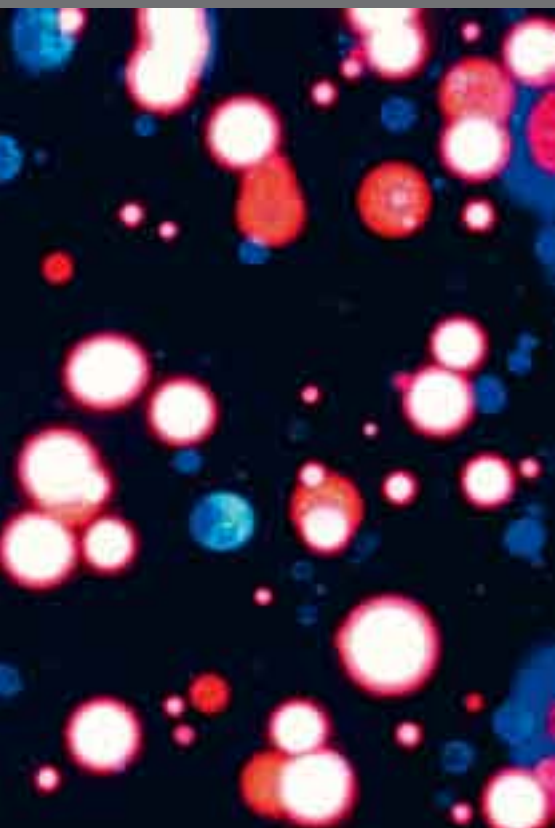


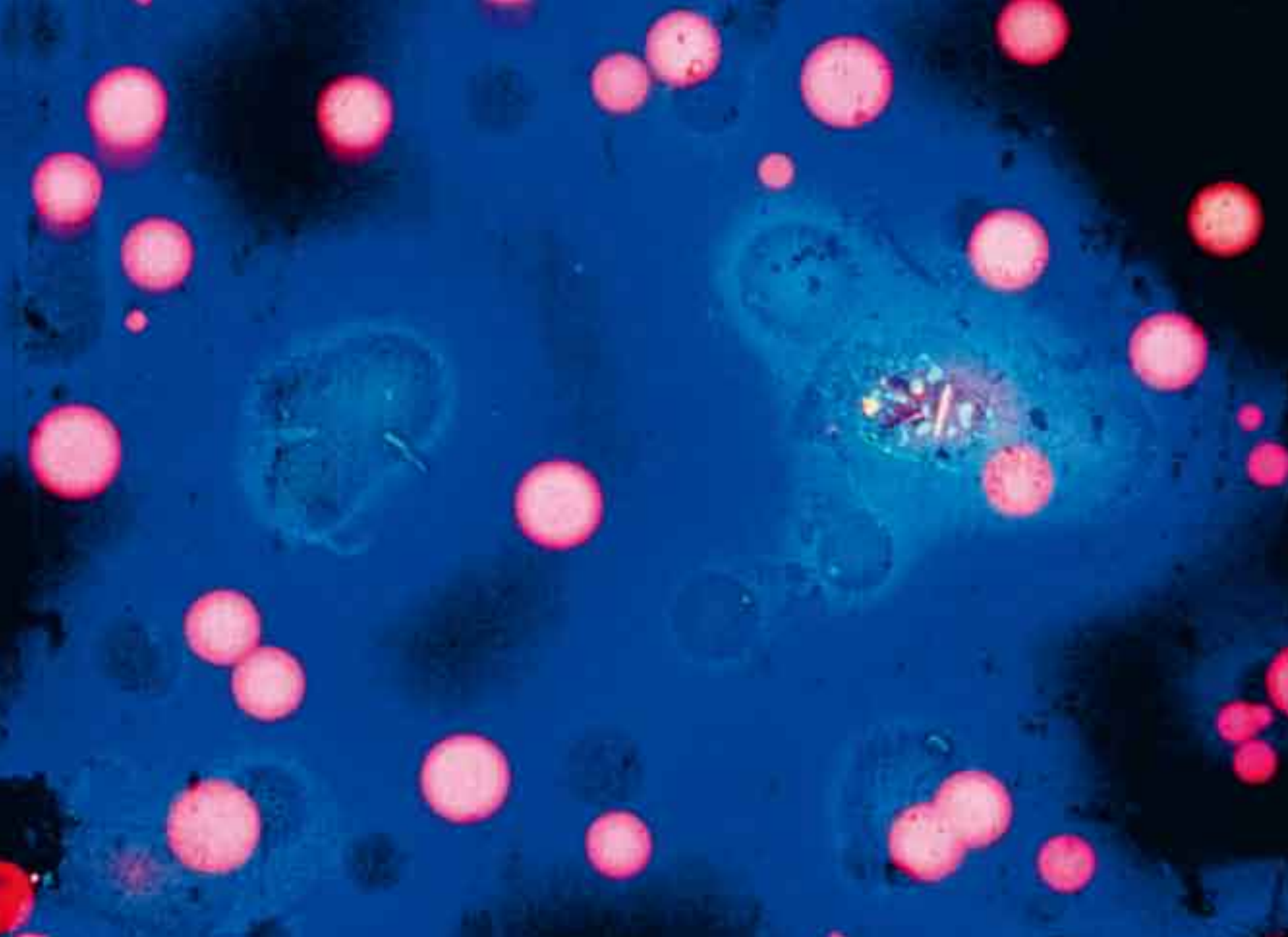


Emmanuel Lefrant
ALL OVER, 2001

7 min

  16 mm





Before beginning work on the medium, the film emulsion is covered with a layer of chemical products that, once the film is developed, leave it colored black. The resulting black ‘primer’ can be seen in the same way as Kazimir Malevich’s white painting: a space that makes everything possible, a space of absolute potentiality and virtuality. This is because film, unlike painting, creates light in its own image by means of a projector bulb. It is therefore not a question of covering a blank slate with shapes or colors; these already exist though they are masked by the chemical layers on the filmstrip. To bring out the image again, the artist extracts matter from, rather than adding it to, the medium. While *All Over* (2001) is a film produced without a camera, it is distinct among direct films in that no tool (not even a hand) touches the filmstrip. Similar to the *dripping* technique used by Jackson Pollock, matter and color are spontaneously deposited on the celluloid using semi-controlled gestures¹⁷ and forming showers of colored dots. Or rather, matter and color take shape by way of chemical substances that dissolve the layers of accumulated emulsion on the material.

With the help of simple spray cans available commercially and filled with various chemical products—hydrochloric and sulfuric acids, soda, bleach, etc.—I applied successive layers of color to an already developed black super-8 filmstrip. The color of the dots formed in this way varied depending on the substance chosen, while their size depended on the distance of the spray can from the filmstrip.

Numerous tests, relating to temperature, number of rinses, concentration of product, etc., were needed to obtain the spectrum of colors I wanted. Having applied a preparation to the strip, I had to fix the resulting color to stop the chemical reaction. Each meter of film was thus treated several times with different chemical substances, almost as if I was making multiple exposures. Once the film was finished, I had to expose a negative very rapidly and print a copy, as the film emulsion was still subject to degradation from the various chemical solutions. Today the original of the film is totally transparent and the only thing I have left is therefore this negative, the result of chemically induced deterioration captured at a particular instant.

As I started out with my experiments, I discovered a striking causal link between the gesture—minuscule droplets of chemical products applied using a spray with the hand holding it at various distances from the filmstrip—and the effect of depth produced on the screen. This depth was created by the varying size of the dots, their movement as well as by the juxtaposition of colors. As Donald Judd commented in 1965, “two colors applied to a surface almost always lie on different depths.”¹⁸ In *All Over*, one is submerged in the image by a never-ending flow of luminous and colored dots that seem to come from the depths of the screen and that rush towards and sometimes away from us. This third dimension, this depth, is created from a flat strip of film placed on a horizontal table with no photographic equipment intervening according to the principles of

perspective established since Renaissance times (the *camera obscura*).

By not using a camera, I have rejected the rich heritage bequeathed by cinema photography, while still recreating volume, in contrast to the first great abstract filmmakers of the 1920s (Hans Richter, Viking Eggeling and Walter Ruttmann), who did not take the laws of perspective into account. At the start of the last century, the camera lens was allotted very different functions: abstract filmmakers rejected notions of space and depth, which they saw as illusions manufactured by humans to transfer binocular vision to the screen. Depth was the presumed enemy of abstraction.¹⁹ At the beginning of the twentieth century, Wilhelm Worringer explained that: “Space is therefore the major enemy of all striving after abstraction, and hence is the first thing to be suppressed in the representation. This postulate is inseparably interlocked with the further postulate of avoiding the third dimension, the dimension of depth in the representation, because this is the authentic dimension of space.”²⁰ In contrast to these filmmakers, I have overtly sought to create a third dimension. Therein lies what I believe is the key issue at the heart of *All Over*. ■

Emmanuel Lefrant, March 2010

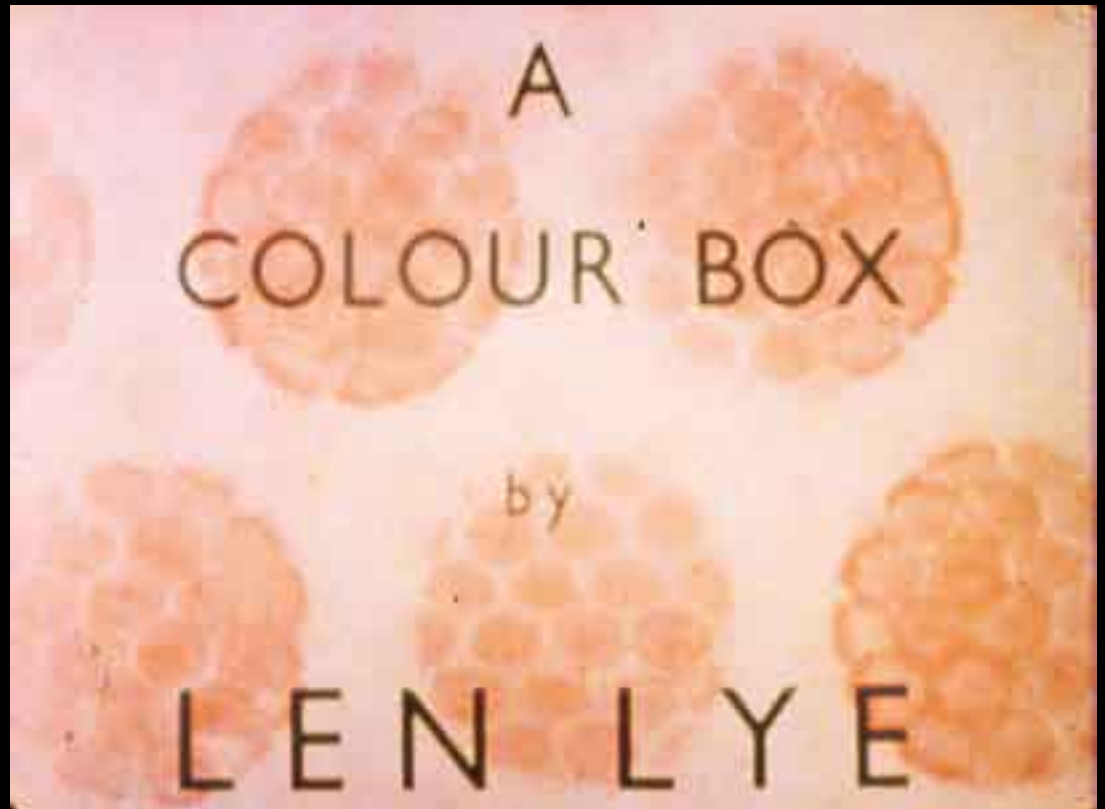
Der neuseeländische Künstler Len Lye gilt bis heute nicht nur als einer der Pioniere des künstlerischen Experimentalfilms, sondern auch als Filmemacher, der mit seinen Arbeiten eine Verbindung zwischen den Positionen der klassischen Filmavantgarde und jenen des Experimentalfilms nach dem Zweiten Weltkrieg herstellte.

Bereits Mitte der 1930er-Jahre begann Lye mit filmischen Farbexperimenten, in denen er beispielsweise existierendes Material durch einen Spektrografen farblich modifizierte. Bei dieser Technik zerlegte Lye das Licht zunächst in sein Spektrum und produzierte monochrome Bilder, welche er dann in seinen Filmen neu kombinierte und häufig zu verschiedensten Musikstücken rhythmisch arrangierte. Darüber hinaus verwendete er Verfahren des direkten manuellen Farbauftrags oder Drucktechniken. So entstanden geradezu filmische Farbfeuerwerke, beispielsweise *Kaleidoscope* (1935) oder *Rainbow Dance* (1936), in denen Lye die Kraft der Farbe wie auch immer wieder deren räumliches Potenzial auslotete. Roger Horrocks schrieb zu dieser Dimension in Lyes Werk: „*Rainbow Dance* macht deutlich, wie bewusst er Methoden der Farbseparation einsetzte, um den traditionellen Raumbegriff zu transformieren. Farbe wird ‚räumlich‘ eingesetzt, sodass sie auf das Auge zukommt oder sich entfernt, verschwindet oder aber in klar definierten Rhythmen wiederkehrt. Farbe an sich wird wirklich in der Bewegung von innen nach außen gekehrt, unabhängig von der Bewegung eines oder mehrerer Gegenstände, durch die sie vermittelt wird.“^[21]

Auch für Arbeiten wie *A Colour Box* (1935) oder *Trade Tattoo* (1937) spielte die Frage der Farbe eine zentrale Rolle. Es handelt sich bei diesen Filmen um eine Reihe von Auftragsarbeiten, die Lye für die britische Post produzierte. Bei *Trade Tattoo* ging er von bereits bestehendem Filmmaterial aus, welches er einfärbte, nun aber zusätzlich mit einer Ebene aus abstrakten Farbformen kombinierte, die er mittels Schablonenkoloration (einer Kolorationstechnik aus der frühen Phase des Films) direkt auf das Filmmaterial auftrug. In *A Colour Box* reduzierte er die Auseinandersetzung gänzlich auf diese abstrakten Formen. Hier wie dort entstanden so Überlagerungen, die für ein kontinuierlich dynamisches Spiel abstrakter Farben und Formen im Bild sorgten und überdies immer wieder geradezu räumliche Sogwirkungen und immersive Effekte entwickelten, die an Lyes Beschäftigung mit der sogenannten *primitive art* angeschlossen. Bereits während seiner Studienzeit hatte er sich mit der Kunst der Maori und der Aborigines befasst. Für seine eigenen Werke versuchte er insbesondere Aspekte der Dynamisierung oder der Kinetik aus diesen traditionellen Kulturen in seinen Kontext, seine ästhetische Auseinandersetzung zu übertragen. Dabei spielte das unmittelbare Arbeiten mit dem filmischen Material für ihn eine besondere Rolle. Lye setzte eine Vielzahl unterschiedlichster Verfahren ein, um die kinetischen Effekte zu erzeugen, die ihn interessierten. So benutzte er neben Schablonen oft Farbstoffe, die er direkt auf den Film auftrug, oder verwendete Spritzpistolen, chirurgisches Gerät, Käämme, Filzstifte usw., um seine filmischen Bilder entstehen zu lassen.

Neben dieser visuellen Dimension seiner filmischen Arbeiten ist die Musik ein wesentlicher Faktor, der fast alle Werke von Lye entscheidend prägt. Durch seine Art der Verknüpfung von visuellem Spiel und Musik – beispielsweise Big Band, Swing, Dixie-Jazz oder südamerikanische Musik – verweist der Filmemacher auf die Nähe seiner Arbeiten zur sogenannten visuellen Musik. Sei es in *Colour Cry* (1952) oder bei *Rhythm* (1957) – gerade in der Dynamisierung des Verhältnisses von Akustischem und Visuellem zeigen Lyes Arbeiten wieder und wieder, dass Film an sich immer das Potenzial des Synästhetischen birgt. Dass diese Dimension aber nicht nur auf die Dynamik zwischen Farbe und Musik beschränkt ist, zeigt sein Film *Free Radicals* (1958). Das ins Filmmaterial gekratzte Bild erscheint wie ein tänzerischer Oszillograph, der das taktile Vermögen unseres Auges anspricht. Insofern sind Lyes Filme nicht nur als ein Ort analytischer Erforschung von Potenzialen zu verstehen, sondern vielmehr als Ort der Wahrnehmung, an dem sich die Sinne verschränken und ineinanderfließen können.

Die Tatsache, dass seine Filme lange Zeit kaum Publikum fanden, veranlasste Lye schließlich dazu, viele seiner späten Arbeiten aus dem Verkehr zu ziehen. Die „öffentliche und institutionalisierte Gleichgültigkeit“^[22] gegenüber seinem Werk führte zu seinem Rückzug, welcher erklärt, warum Lye bis heute noch weniger bekannt ist als viele seiner europäischen und amerikanischen Kollegen, die er maßgeblich beeinflusste. ■ MARC GLÖDE

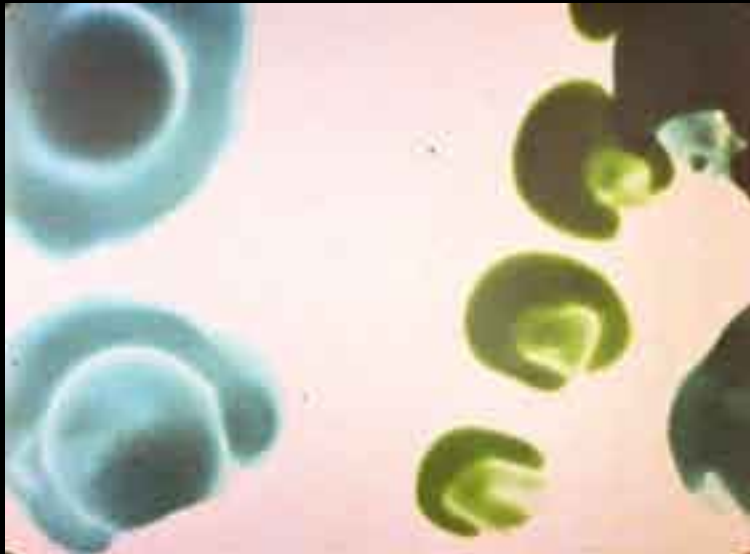


Len Lye

A COLOUR BOX, 1935

4 min

601 35 mm



New Zealand-born artist Len Lye is still considered not only one of the pioneers of the experimental art film but also a filmmaker whose works establish a connection between the classic cinematic avant-garde and experimental film after the Second World War.

Lye began to experiment with color in film as early as the mid-1930s—for example, by using a spectrograph to add color to existing film stock. Lye's technique entailed first breaking down light into its spectrum and producing monochrome images, which he then recombined in his films and often arranged rhythmically to the accompaniment of a wide variety of music. He also applied color directly to the film stock either by hand or using printing techniques. The results are veritable cinematic fireworks such as *Kaleidoscope* (1935) or *Rainbow Dance* (1936), in which Lye explored the power of color as well as its potential to create space. Roger Horrocks has written of this dimension of Lye's work: "*Rainbow Dance*, shows how conscious he was of using colour separation methods to transform the orthodox sense of space: the colour is used in a 'spatial' way so that it comes up to the eye or recedes from it or vanishes or reappears in definite colour rhythms. In fact, colour is made to turn inside out in movement regardless of the movement of the object or objects in which it is seen."²⁴

Color also played a central role in works such as *A Colour Box* (1935) and *Trade Tattoo* (1937). These films were part of a series of commissioned works Lye produced for the British post office. For *Trade*

Tattoo, he began with existing film stock, which he then colored, also combining it with a layer of abstract color forms applied directly to the stock using stencils (a coloring technique from the early days of film). In *A Colour Box*, he worked exclusively with such abstract forms. In both cases, he produced superimpositions that not only resulted in a continual dynamic visual play of abstract colors and forms but also repeatedly produced almost spatial vortex and immersive effects derived from Lye's work with so-called 'primitive art.' Already as a student Lye had studied Maori and aborigine art. In his own works, he tried to transfer aspects of dynamics and kinetics from these traditional cultures to his own context and aesthetic concerns. Working directly with the film stock played a special role in this. Lye employed a large number of different techniques to produce the kinetic effects that interested him. For example, in addition to stencils he frequently used dyes applied directly to the film or used spray guns, surgical equipment, combs, felt pens, and so on, to produce his cinematic images.

In addition to this visual dimension of his cinematic work, music was an essential factor that profoundly influenced nearly all of Lye's works. The way the filmmaker combined visual play with music—for example, big band, swing, Dixie jazz, and South American music—reveals how close his works are to so-called visual music. Whether in *Colour Cry* (1952) or *Rhythm* (1957), the dynamism of the relationship between acoustic and visual elements in Lye's works demonstrates repeatedly that film has a synesthetic

potential. His film *Free Radicals* (1958) proves that this dimension is not limited to the dynamics between color and music. The image scratched into the film stock resembles a dancing oscillograph, appealing to the "tactile" capability of our eyes. In that sense, Lye's films should be understood not as a place to explore potential analytically but rather as a place of perception where the senses can dovetail and flow into one another.

For many years, his films attracted few viewers, which ultimately led Lye to remove many of his later works from circulation. "Public and institutionalized indifference"²⁵ to his work led to his withdrawal from the public view, which explains why Lye is much less well known than many of the European and American colleagues he influenced in decisive ways. ■ MARC GLÖDE

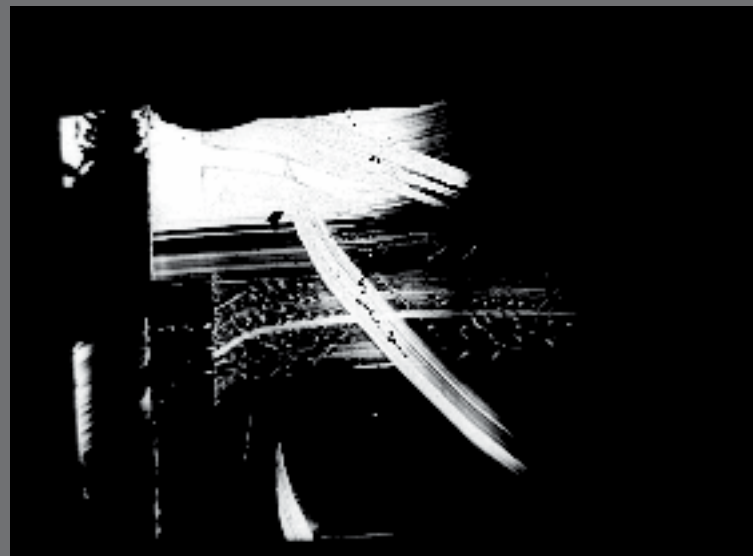






Len Lye
FREE RADICALS, 1958/1979

4 min
  16 mm



Der gebürtige Schotte Norman McLaren erhob den Film ohne Kamera zur Kunst. Anfang der 1930er-Jahre, während des Studiums an der Glasgow School of Arts, besaß er noch keine Kamera und sah sich genötigt, direkt auf Zelluloid zu zeichnen, von dem er die Emulsionsschicht entfernt hatte. Schwierig war es nur, die dafür geeigneten Malfarben und Färbemittel aufzutreiben. Die Lösung dieses Problems ist für jeden Filmemacher, der ohne Kamera arbeitet, ausschlaggebend in Hinsicht auf Form und Ausführungsart der Animation. McLaren entschied sich für Tusche. Das Zeichnen auf Zelluloid, Bild für Bild, führte zu einer rhythmischen Gliederung des Filmstreifens. McLarens Filme bestanden aus ungefähr gleich langen Segmenten, die er auf transparentes Filmmaterial malte oder in Schwarzfilm einritzte. Diese Struktur erlaubte es, auch auf die Tonspur Zeichen aufzubringen. Die Entdeckung von Len Lyes *A Colour Box* (1935) war für ihn ein überwältigendes Erlebnis und machte ihm klar, dass es nicht notwendig ist, die vorgegebene Trennung der einzelnen Filmbilder voneinander zu berücksichtigen und die Malerei auf Zelluloid vielmehr eine „Choreografie“ darstellt.

Ob für den Filmdienst der Britischen Post in London, später von New York aus, oder während seiner Tätigkeit beim National Film Board in Montreal, dessen Animationsstudio er aufbaute: Für jede Arbeit entwickelte McLaren neue Techniken der Filmproduktion mit oder ohne Kamera. Die für sein Werk zentrale Auseinandersetzung mit der Abstraktion spiegelt sich in der synthetischen Musik, die er zunächst aus-

gehend von den Experimenten Rudolf Pfenningers produzierte. Anhand der individuellen Synästhesie, die sich bei jedem Film entwickelte, erstellte McLaren mit der Zeit eine Kartei grafischer Klänge. In jedem Fall aber war ihm der choreografische Aspekt am wichtigsten. Norman McLaren wurde Filmemacher, weil er nicht Tänzer oder Choreograf werden konnte. Tänzerische Bewegung war sein Hauptanliegen, sie faszinierte ihn und fand Ausdruck im Tanz der Linien und Formen, die sich nach den gezeichneten Klängen und Rhythmen entfalteten.

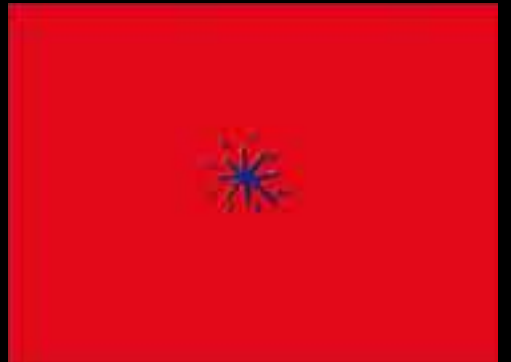
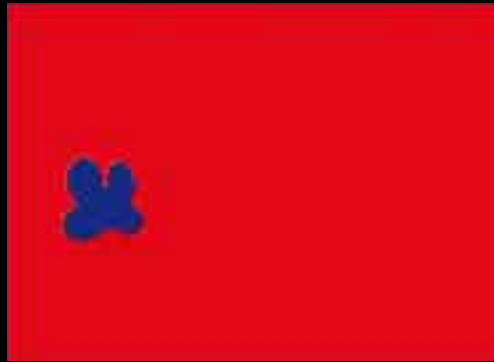
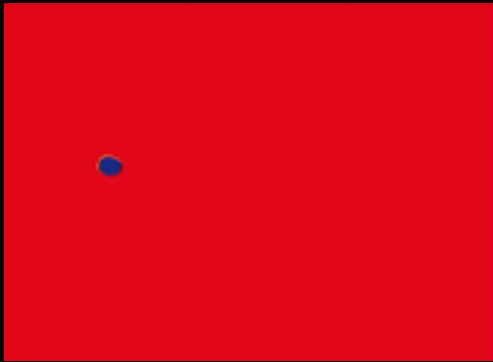
Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs übersiedelte McLaren nach New York, wo er 1940 den Film *Dots* produzierte. *Lines Vertical* dagegen entstand 1960 in Montreal. Die Filme markieren zwei entscheidende Stationen in McLarens Lebenswerk. Im ersten Film bewegen sich weiß umrandete Flecken und Punkte, traubenförmige Gebilde und längliche Formen in Dunkelblau auf rotem Grund. Bild und Ton sind als Federzeichnungen ausgeführt. Mit *Dots* und *Loops* (1952) entwickelte McLaren ein Produktionssystem für gezeichnete Töne, deren Abstände und Größen die jeweilige Tonqualität und -intensität hervorbringen. Tiefe Töne sind leicht zu erzeugen, denn sie ergeben sich aus den größten Abständen. *Dots* spielt mit klaren chromatischen Kontrasten in grellen Farben, während die Farben in *Lines Vertical* in zarte Pastelltöne übergehen, ausgehend von einem hellen Blau. Der Tonzeichensatz von *Lines Vertical* widerspricht der scheinbaren Bewegungsfreiheit der Punkte und Flecken in *Dots*, in dem Formen und Töne auftauchen, ohne dass man den Verlauf ihrer

Bewegung vorhersagen könnte. Hier liefern die wie ein *zip* von Barnett Newman²³ in die Emulsionsschicht eingeritzten Linien die Permutationen und Variationen, die das Anfangsmotiv ausbauen. Die eleganten Seitwärtsbewegungen der ineinandergreifenden und aufeinandertreffenden vertikalen Linien wirken wie gezeichnete Gitarrenarpeggios, indem sie sich plastisch und reliefartig auf dem makellos glatten Hintergrund fortsetzen wie Wellen auf einer ruhigen Wasseroberfläche. Die kinetische Wirkung der sich überschneidenden Linien scheint wie eine Antwort auf seinen Film *Blinkity Blank* (1955) und weist voraus auf *Mosaïque* (1965).

Die Bedeutung der Kunst Norman McLarens zeigt sich in dem großen Einfluss, die sie bis heute auf den Animationsfilm und den zeitgenössischen Film überhaupt hat. Schon zu seinen Lebzeiten wurden ihm zahlreiche Retrospektiven gewidmet.²⁴ ■ YANN BEAUVAIS

Norman McLaren
DOTS, 1940

2:21 min
COL [P] 35 mm





Born in Scotland, Norman McLaren was a filmmaker who raised cameraless film to an art form. From the early 1930s, when he was a student at Glasgow School of Art and did not own a camera, McLaren found it necessary to draw directly onto transparent filmstrip from which he had removed the emulsion. His difficulty lay in finding suitable paints and dyes with which to work. How this problem is solved determines the forms and animation methods applied by every cameraless filmmaker. McLaren decided to use India ink. Drawing image after image directly onto the film stock led to a rhythmic structuring of the filmstrip. McLaren's films consisted of segments of more or less equal length, which he painted onto transparent filmstrip or scratched onto dark leader. This structure also made it possible to transfer graphics onto the sound track. McLaren's discovery of Len Lye's *A Colour Box* (1935) was for him an overwhelming experience, showing him that it is not necessary to take into account the predetermined separation of the separate images, and that painting on film stock was a form of choreography.

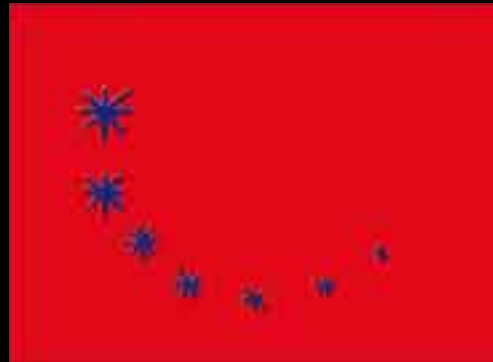
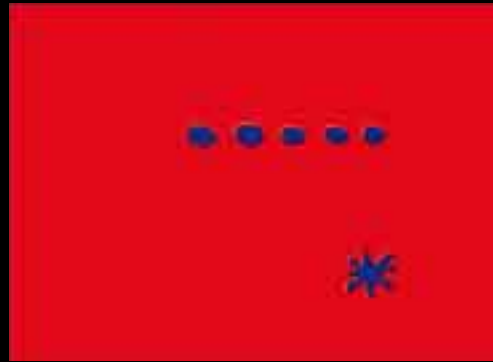
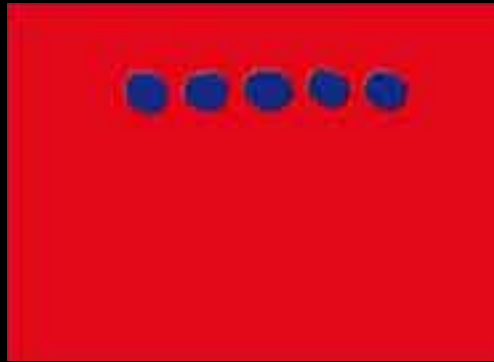
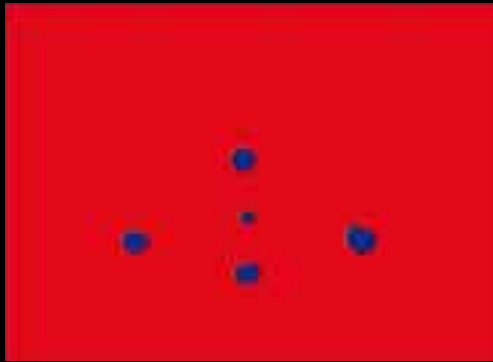
In successive films, whether produced for the film service of the British General Post Office in London before the filmmaker moved to New York or when he was at the National Film Board in Montreal where he founded the animation department, McLaren explored and crafted new techniques for film with and without camera. Abstraction was central to his work and was demonstrated in the way he used synthetic sound, initially basing it on Rudolf Pfenninger's ex-

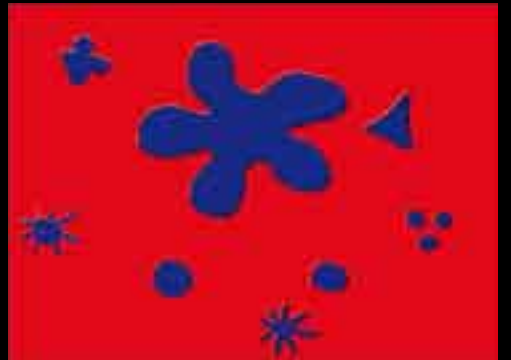
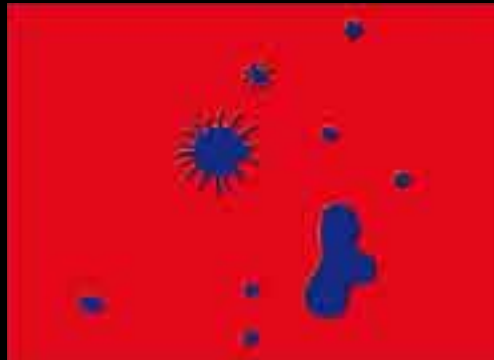
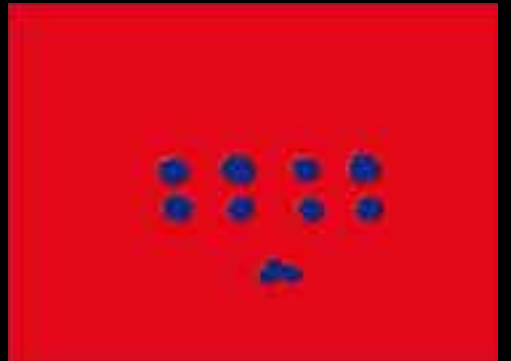
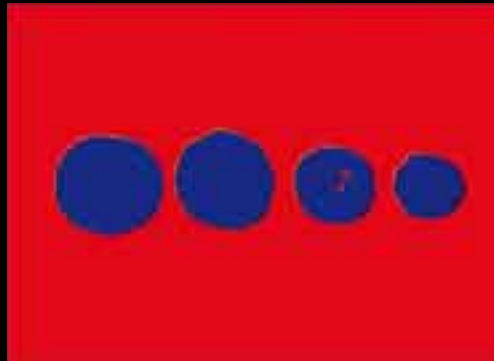
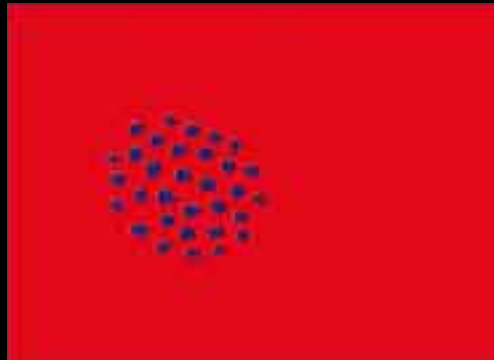
periments. As a result of the synesthesia which was created in each film, McLaren gradually built up his own catalog of sound cards. In each case, however, the choreographic element was what mattered most. Norman McLaren became a filmmaker because he could not become a dancer or choreographer. Dance movements were what preoccupied and fascinated him most and he practiced his art as if it were a dance whose lines and shapes unfolded according to the sounds and rhythms he drew.

Shortly before the start of the Second World War McLaren moved to New York, where he produced the film *Dots* in 1940. *Lines Vertical*, on the other hand, dates from 1960 and was produced in Montreal. These films correspond to two distinct moments in McLaren's work. In the first film, spots, dots, clusters and elongated shapes in dark blue edged with white move against a red background. The images and sounds were drawn using a fountain pen. In *Dots* and *Loops*, McLaren perfected a system of creating drawn sounds whose spacing and size produced tonality and intensity. Low sounds were easy to produce as they result from larger distances between each stroke. The film plays with striking chromatic contrasts in garish colors, while the colors in *Lines Vertical* give way to pastel shades starting from a pale blue. The depiction of the sound signs in *Lines Vertical* contrasts with the apparent freedom of movement in *Dots* (1952), where shapes and sounds suddenly emerge and head off in unpredictable directions. In contrast, the vertical lines scratched on the emulsion, like Barnett Newman's *zips*,²³ present permutations and variations

that expand on the initial motif. The elegantly shifting vertical lines, as they move from side to side, overlap and cross over and are reminiscent of guitar arpeggios, so vivid is the relief and volume they appear to create on the screen's flat surface, like waves disturbing the tranquil surface of a pool of water. The kinetic effects produced by the crisscrossing lines seem to provide a response to McLaren's film *Blinkity Blank* (1955) and to prefigure *Mosaïque* (1965).

The importance of McLaren's oeuvre is demonstrated by the profound influence that he continues to exert on contemporary animation and cinema in general. Numerous retrospectives were devoted to him during his lifetime.²⁴ ■ YANN BEAUVAIS





Ein Fotogramm ist eine Kontaktkopie der Wirklichkeit, ein indexikalisches Zeichen, in das sich der prozessuale Charakter seiner Entstehung auf direkte und offensichtliche Weise einschreibt. Die Zeit, die ein Objekt auf dem lichtempfindlichen Papier einer Beleuchtung ausgesetzt ist, bestimmt die Konturschärfe des Motivs. In der Beschaffenheit des Abdrucks von opaken bis halbopaken Gegenständen liegen erkennbare Zeichen, die eben nicht nur das Einwirken von Licht belegen, sondern an denen die Dauer ihrer Produktion abgelesen werden kann.

Begreift man das Fotogramm auf diese Weise als *missing link* zwischen Fotografie und Film, so hat Bärbel Neubauer mit *Feuerhaus* (1998) einen kameralosen Film geschaffen, der den charakterisierenden Unterschied dieser beiden Medien – die zeitliche Fixiertheit auf der einen, das Kontinuum von Bewegung auf der anderen Seite – in eine Synthese überführt. Bärbel Neubauer, die an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien Bühnen- und Filmgestaltung studierte, hat seit den 1980er-Jahren über 40 Animations- und Kurzfilme realisiert. Der Film *Feuerhaus* entstand in der Dunkelkammer. Naturmaterialien wie Gräser, Steine, Blattfragmente oder Reis wurden von der Künstlerin auf lichtempfindliches 35-mm-Material gelegt und mit einer Taschenlampe beleuchtet. Durch verschiedene Farbfilter traf das Licht entweder punktuell auf den Filmstreifen oder wurde durch Schwenkbewegung „gestreut“. Die Variation der Abdruckkontur erzeugt in der Projektion auf diese Weise den Eindruck einer Eigenbewegung der Gegenstände und verleiht ihnen den Charakter des Filmischen.

Die Übertragung des Fotogramms als Medium der Jetzigkeit in den Bildfluss des Films erprobte Man Ray bereits im Jahr 1923. Mit der zweiminütigen Arbeit *Le retour à la Raison* entstand ein Fotogrammfilm auf 35-mm-Material, dessen spezifische Bildsprache durch das Auflegen von Nägeln, Fäden, Salz- und Pfefferkörnern hervorgerufen wurde. In seinem Œuvre sollte es jedoch der einzige Film dieser Art bleiben.

In der Geschichte des kameralosen Films wurde der Fotogrammfilm – anders als das ihm vorausgehende Medium des Fotogramms – nicht oft angewendet. Technische Übersetzungen der Fotogramntechnik in das bewegte Bild sind selten. Im zeitgenössischen Kontext sind es Künstlerinnen wie die Kanadierin Izabella Pruska-Oldenhof mit ihrem Film *Light Magic* von 2001, Amy Granat mit *Chinacat Flowers* von 2008 oder eben Bärbel Neubauer, die das Fotogramm für den experimentellen Film wiederentdecken.

Feuerhaus hat Sound. Einzelne Blütenkonturen leuchten expressiv im Rhythmus eines elektronischen Beats auf und tauchen mit dem nächsten Ton wieder in eine dunkelblaue Farbigkeit ab, die bisweilen an historische Cyanotypien erinnert. Die identifizierbaren Objekte auf der Leinwand begeben sich in diesem Rhythmus in eine Metamorphose der Sichtbarkeit, indem sie zwischen Form und ihrer Auflösung vibrieren und so den Entstehungsprozess von Fotografie imitieren. Bärbel Neubauer hat für den Film einen soften Techno komponiert. Bild und Musik verschmelzen in dieser Arbeit zu einer originären Bildsprache, die eine grundsätzliche Frage aufkommen lässt: Erzeugt das Bild den Ton oder umgekehrt? Die

starke Korrespondenz zwischen Bildmomenten und Musik entwickelt Neubauer seit den 1990er-Jahren in vielen ihrer experimentellen Filme, bei denen sie in der Tradition des kameralosen Films direkt auf den Filmstreifen malt oder stempelt. In der unmittelbaren Ergänzung von Musik und Bild greift sie wesentliche Elemente der sogenannten visuellen Musik auf, wie sie auch schon Filmkünstler wie etwa Len Lye, Hy Hirsh oder Norman McLaren für ihre synästhetischen Werkschöpfungen nutzten. ■ HEIDE HÄUSLER



Bärbel Neubauer
FEUERHAUS, 1998

5:20 min

  35 mm







A photogram is a contact print of reality, an indexical sign into which the processual character of its creation has been inscribed in a direct and evident way. The length of time an object on photosensitive paper is exposed to light determines the sharpness of the motif's contours. The nature of the print of opaque to semiopaque objects offers recognizable signs that not only demonstrate the effect of light but can also make it possible to read how long it took to produce them.

If the photogram is understood in this way, as a *missing link* between photography and film, then with *Feuerhaus* (Firehouse) (1998), Bärbel Neubauer has created a cameraless film that takes the characteristic antitheses of these two media—a fixed time, on the one hand, and a continuum of movement, on the other hand—and produces a synthesis. Bärbel Neubauer, who studied stage design and film at the Hochschule für Angewandte Kunst in Vienna, has created more than forty animations and short films since the 1980s. The film *Feuerhaus* was produced in the darkroom. Natural materials such as grass, stones, fragments of leaves, and rice were placed on photosensitive 35 mm film stock and exposed with a flashlight. Because the artist employed a variety of colored filters, the light either struck the film in points or was 'dispersed' by panning movements. When projected, the variation of the contour of the print creates the impression the objects are moving on their own and lends them a cinematic character.

Transferring the photogram as a medium of the here and now into the visual stream of the film had

been explored by Man Ray as early as 1923. His two-minute-long *Le retour à la raison* was a photogram film on 35 mm stock whose specific visual idiom was evoked by placing nails, threads, grains of salt, and peppercorns on the film. It was, however, the only film of its kind in his oeuvre.

The photogram film—unlike the photogram that preceded it—has seldom been employed in the history of the cameraless film. Technical applications of the photogram technique to the moving image are rare. In the contemporary context, artists such as Izabella Pruska-Oldenhof of Canada, with her film *Light Magic* of 2001, Amy Granat with *Chinacat Flowers* of 2008 or Bärbel Neubauer have rediscovered the photogram for experimental film.

Feuerhaus has sound. Single contours of flowers glow expressively to the rhythm of an electronic beat, then with the next sound plunge into a shade of dark blue that sometimes recalls historic cyanotypes. The identifiable objects on the screen proceed in this rhythm into a metamorphosis of visibility by vibrating between form and its dissolution and thus imitating the photographic process. Bärbel Neubauer has composed soft techno for her film. The images and music of this work fuse into an original visual language that raises a fundamental question: Does the image generate the sound or vice versa? Since the 1990s Neubauer has been developing this strong correspondence between visual aspects and music in many of her experimental films, in which she painted or stamped directly on the film stock in the tradition of the cameraless film. In the direct

complementarity of music and image, she takes up essential elements of so-called visual music, which was also used by such cinematic artists as Len Lye, Hy Hirsh, and Norman McLaren for their synesthetic works. ■ HEIDE HÄUSLER

Ein zentrales Thema in beinahe allen Arbeiten von Luis Recoder ist das Zusammenwirken von filmischem Material, filmischem Raum und dem Kinoraum an sich. Seine konzeptuellen Ansätze, die bis heute eine Vielzahl verschiedener Arbeiten hervorgebracht haben, erschaffen Situationen, in denen die Spannungen im Feld dieser drei Aspekte auf spielerisch-zelebrierende Art ausgelotet werden.

Auf der einen Seite zeigt sich im Aspekt des Handgemachten ein verstärktes Interesse für die Materialität des Mediums, wodurch in Recoders Filmen die Eigenschaften des Zelluloid als grundverschieden etwa gegenüber denen des elektronischen Videobildes erfahrbar werden. Es geht hier oft um die Lichtempfindlichkeit des unentwickelten Films oder die Bedeutung des filmischen Korns, welches ja gerade im Vergleich zum Pixel eine völlig andere Bildqualität erzeugt.

Auf der anderen Seite ist Recoder besonders an den Potenzialen und spezifischen Qualitäten des Lichts selbst interessiert, welche dem filmischen Ereignis fundamental zu eigen sind. Ganz ähnlich wie bereits Anthony McCall es in seinem legendären *Line Describing a Cone* (1973) thematisierte, geht es auch bei Recoder immer wieder um eine Auseinandersetzung mit dieser Lichttraumerfahrung: Man *begreift* mit den Augen, wie das Licht sich durch den Raum bewegt. Dazu der Künstler: „Die Flut konischen Lichts unterschiedlicher Art erlaubt es uns, Film wie beim allerersten Mal zu erleben.“²⁷ Deutlich wird, warum Recoder teilweise nicht als Filmemacher, sondern vielmehr als Lichtkünstler bezeichnet wird und er selbst mehr an der Skulptur als an Kinematografie

interessiert zu sein scheint. Die klare Differenz, die trotz aller erkennbaren Bezüge zwischen Recoders Arbeiten und den historischen Positionen beispielsweise des Expanded Cinema besteht, hebt er selbst hervor: „Wir befinden uns nicht in einer Epoche der ‚Wiederentdeckung‘ des Films, sondern sind vielmehr die ersten Zeugen seiner Entstehung kurz vor seinem Tod.“²⁸ Klar wird, dass es angesichts eines Verschwindens von Filmformaten wie 8 mm, 16 mm oder 35 mm einen anderen Umgang mit dem Medium geben muss.

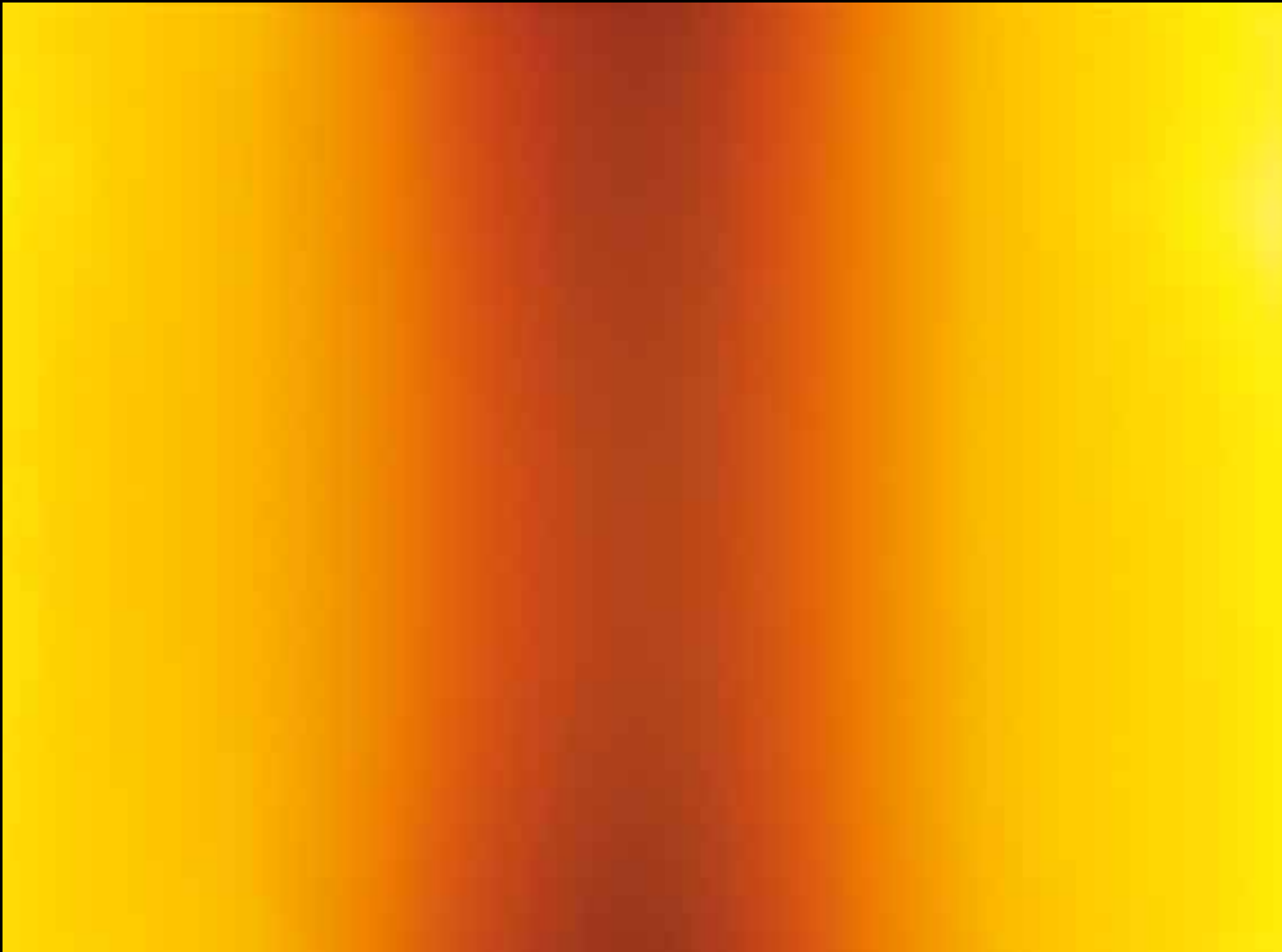
Luis Recoders offene Serie mit dem Titel *Available Light* (seit 1999) ist ohne Kamera gemacht. In den Filmen *Yellow-Red* (1999), *Blue-Violet* (2000) oder *Green* (2002) geht es nicht nur um die Erfahrung von Farbverläufen; das Pulsieren der Bilder erinnert uns ebenso an die filmtypische Abfolge von Bildkadern. Diese Form verlangt vom Betrachter, sich mit der räumlichen Lichtwahrnehmung zu beschäftigen, wodurch Recoder nicht zuletzt der Frage eines skulpturalen Lichtgebrauchs bzw. einem „Raumgreifen“ des Lichts nachgeht – ganz ähnlich, wie dies auch etwa James Turrell oder Robert Irwin getan haben. Andere Arbeiten der Reihe, beispielsweise *Shift* (2001) oder Recoders jüngere Kooperationen mit Sandra Gibson, konzentrieren sich noch stärker auf den Lichtraum des Kinos und die Filmmaschine als solche. Dabei wird, wie in *Shift*, Doppelprojektion zu einem interessanten Bestandteil der Erfahrung, unter anderem aber auch die Vorführung des Films.

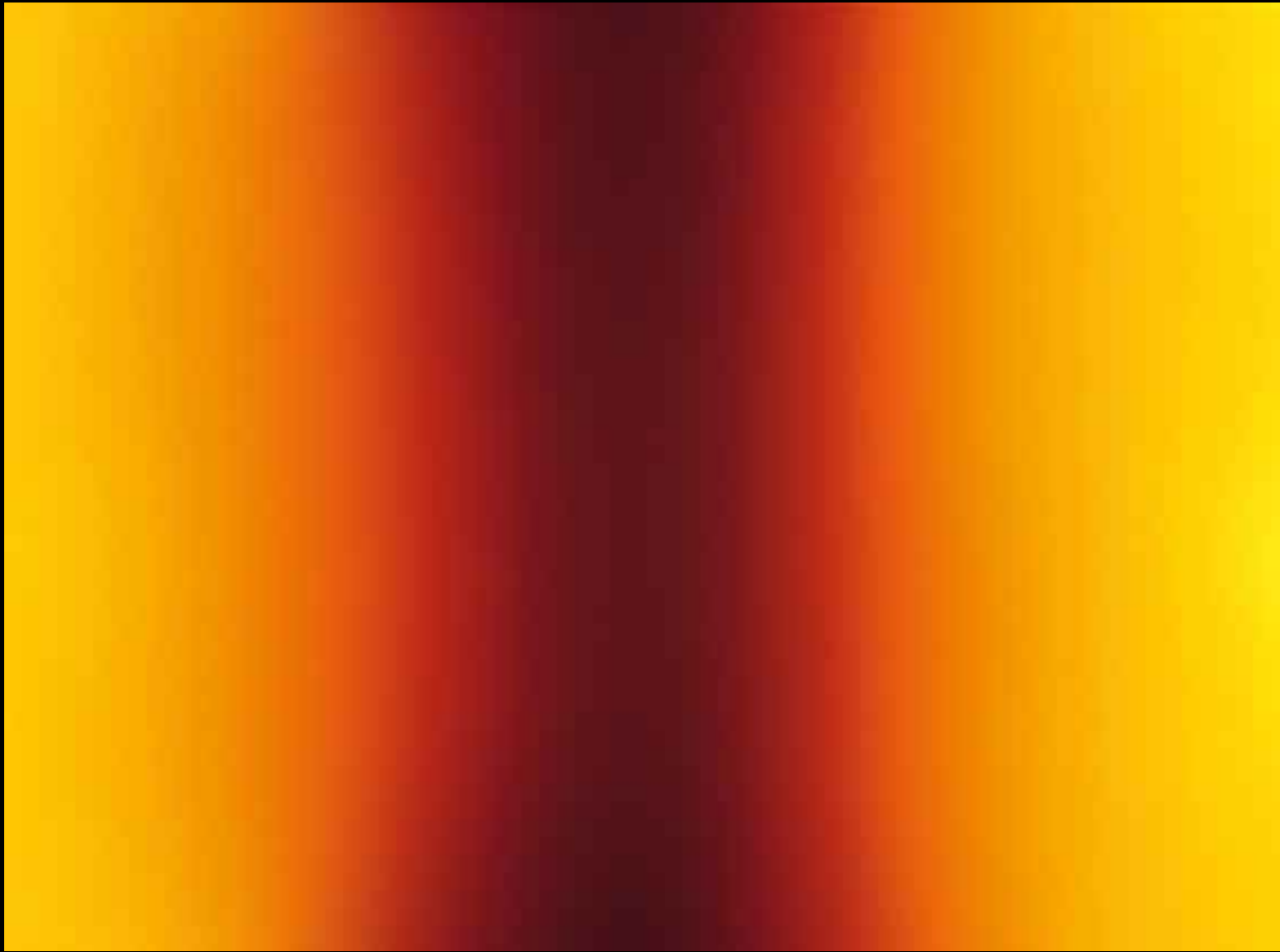
Nicht nur der Film zeigt sich hier als performativer Akt, der Vorführer selbst wird zu einer Art Perfor-

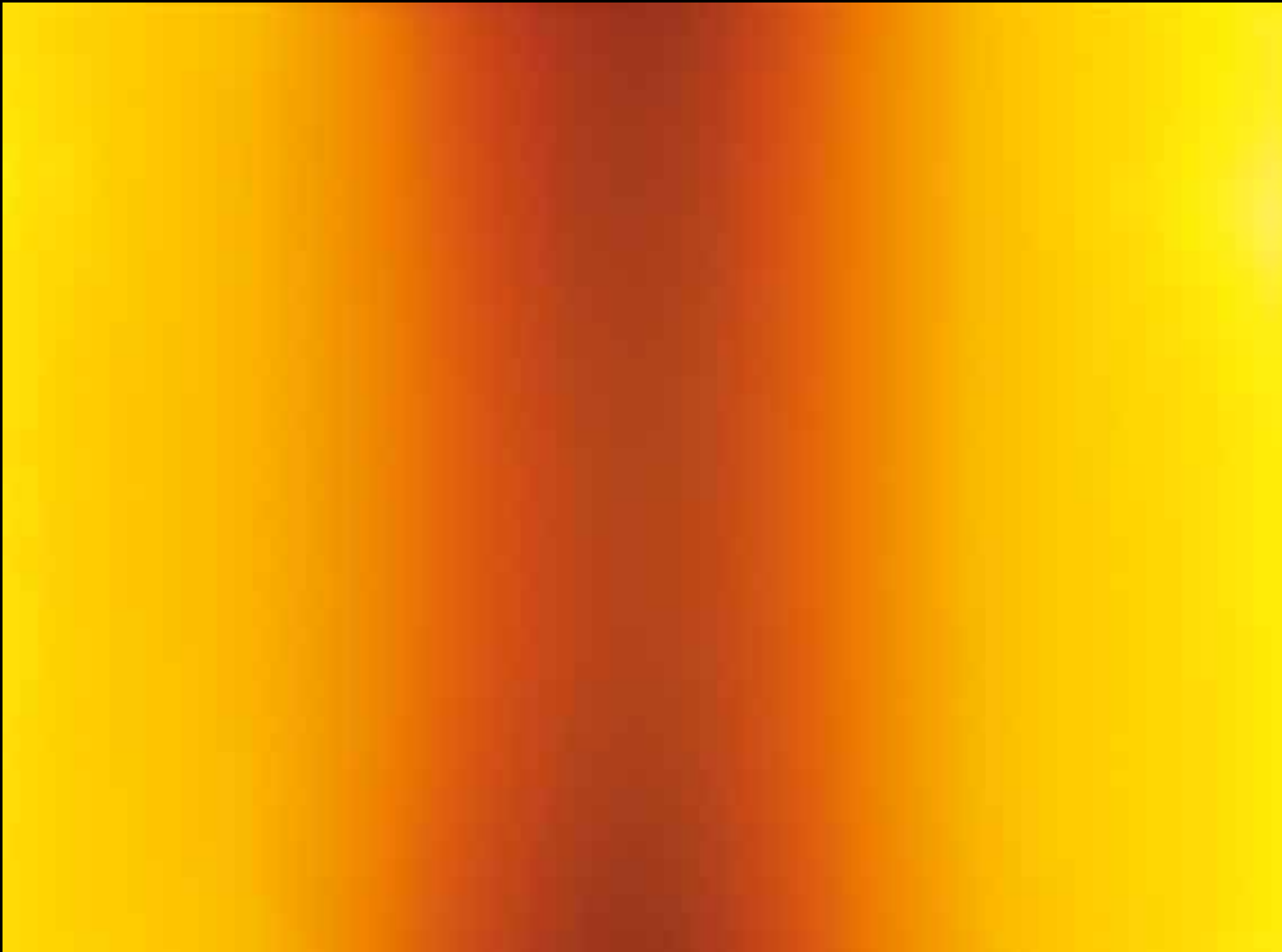
mer eines Live-Cinema. Fred Camper sieht in dieser Revision von Material, Raum und Projektionstechnik daher nichts weniger als eine Resonanz auf John Cages sehr reduzierte Definition von Kunst: „Paying Attention“.²⁹ ■ MARC GLÖDE

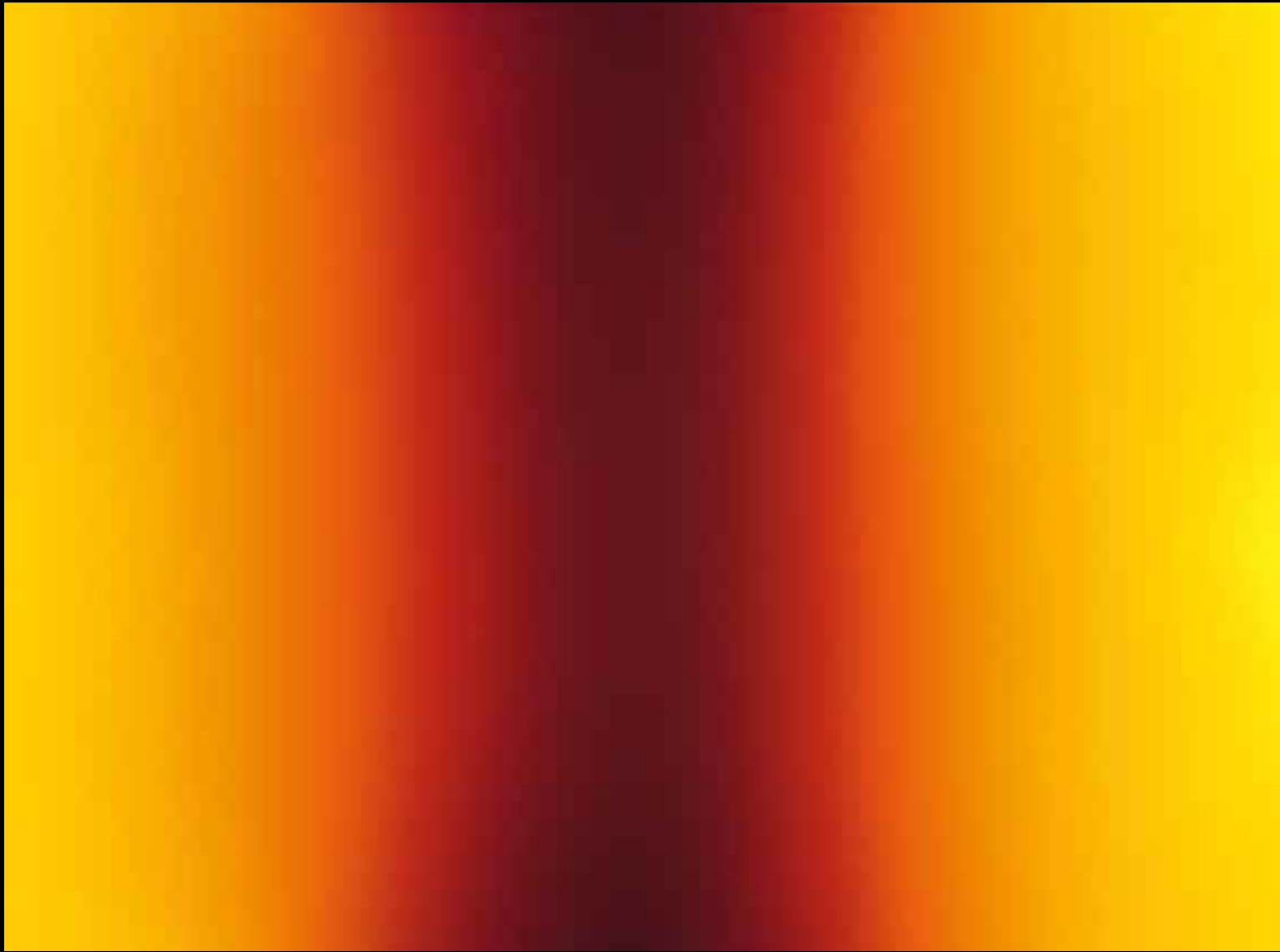
Luis Recoder
AVAILABLE LIGHT:
YELLOW-RED, 1999

12 min
COL X 16 mm









One central theme in nearly all of Luis Recoder's works is the interaction of cinematic material, cinematic space, and the space of the cinema as such. His conceptual approaches, which have produced a number of diverse works thus far, create situations in which the tensions within the realms of these three aspects are explored in a playful, celebratory way.

On the one hand, the handmade aspect reveals a greater interest in the materiality of the medium, so that Recoder's films enable us to experience the properties of celluloid as fundamentally different from those of an electronic video image. They often concern the photosensitivity of undeveloped film or the significance of film grain, whose image qualities differ completely from those of a pixel.

On the other hand, Recoder is especially interested in the potential and specific qualities of light itself, which are fundamental to the cinematic experience. Much like Anthony McCall did in his legendary *Line Describing a Cone* (1973), Recoder repeatedly grapples with the theme of experiencing light and space: you grasp with your eyes how light moves through space. The artist has remarked about this: "The flood of conical light of diverse kinds allows us to experience film as if for the first time."²³ It is clear why some refer to Recoder not as a filmmaker but rather as a light artist, and he seems to be more interested in sculpture than in cinematography. For all the evident connections between Recoder's works and historical positions such as Expanded Cinema, he himself emphasizes the clear difference: "We are not

in an epoch of a 'rediscovery' of film but the first witnesses of its coming into being in the nearness of its death."²⁴ It is clear that with the disappearance of film formats such as 8 mm, 16 mm, and 35 mm, there has to be a new approach to the medium.

Luis Recoder's ongoing series *Available Light* (since 1999) is produced without a camera. The films *Yellow-Red* (1999), *Blue-Violet* (2000), and *Green* (2002) are not just about the experience of sequences of colors; the pulsing of the images reminds us of sequences of framed images typical of film. This form demands that the viewers reflect on the spatial perception of light, so that Recoder is exploring not least the question of light's sculptural use or how it "grasps space"—very much like James Turrell and Robert Irwin have done. Other works in the series, such as *Shift* (2001), or Recoder's more recent collaborations with Sandra Gibson, concentrate even more on the light space of the cinema and the film machine as such. In *Shift*, for example, double projections become one of the interesting components of the experience, as does the presentation of the film. It is not just film that is revealed here to be a performative act; the projectionist becomes a kind of performer in live cinema. Fred Camper views this revision of material, space, and projection technique as nothing less than an echo of John Cage's highly reduced definition of art: "paying attention."²⁵ ■ MARC GLÖDE

Jennifer Reeves zählt zur jüngeren Generation experimenteller Filmemacherinnen, die sich immer wieder mit der Technik des kamerалosen Films beschäftigt haben. Zwar widmet sie sich nicht ausschließlich dieser Form, doch spielen unterschiedliche Aspekte eines intensiven Ge- und durchaus auch Missbrauchs von filmischem Material stets eine Rolle in ihren Filmen. Insbesondere in diesen Auseinandersetzungen mit dem Filmmaterial spürt man eine Leidenschaftlichkeit dem Medium gegenüber, mit der sie auch postuliert, dass sie die Letzte sein möchte, die das sinkende Schiff des 16-mm-Films verlässt.^[20] In der Anwendung spezifischer Techniken wie der direkten Bemalung oder dem Benähen von Film ist durchaus eine gewisse Affinität zu den Arbeiten ihres Lehrers Stan Brakhage zu erkennen. Über diese abstrakten Einflüsse hinaus zeigen sich jedoch ebenso Bezüge zu den Arbeiten Carolee Schneemanns, die Reeves selbst mehrfach als einen wichtigen Referenzpunkt bezeichnet hat. Dabei sind es insbesondere die Behandlung psychoanalytischer Themen sowie Fragen weiblicher Identität, die sie bei Schneemann faszinieren.

Wesentlich ist es festzuhalten, wie sich diese verschiedenen Einflüsse bei Reeves zu einer eigenständigen Formsprache entwickeln, die ihre Bezugssysteme zwar noch verrät, davon unabhängig aber eine ganz eigene Dynamik entwickelt. Reeves lässt einen sehr breiten Diskurs entstehen, der verschiedenste Themen wie Gedächtnis, psychische Störungen und die Genesung davon, Feminismus, Sexualität, Landschaft oder Fragen des Politischen verwebt. Besonders deut-

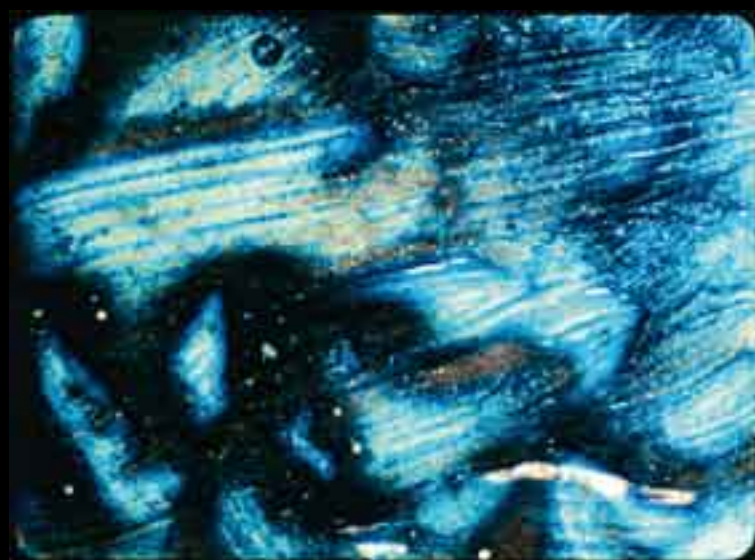
lich wird dies in frühen Filmen wie *Girls Daydream About Hollywood* (1992) oder *Chronic* (1996). Obwohl sie in *Girls Daydream About Hollywood* Aspekte wie die ungerechte Behandlung von Frauen, weibliche Selbstverwirklichung oder die Erfahrung persönlicher bzw. institutioneller Gewalt thematisiert, lässt sich der Film nicht einer klar umrissenen Rubrik – etwa Protestfilm – zuordnen. Zentral ist, wie Reeves Gewalt im Film direkt erfahrbar macht: Die Gewalt in den Bildern wird zur Gewalt gegenüber dem Zuschauer. Die Filme sind geradezu aggressiv in ihrer hohen Schnittfrequenz und den förmlich auf den Betrachter zustürzenden Bildern. Es ist ein Angriff auf das Wahrnehmungsvermögen, eine unangenehme filmische Erfahrung durch eine konstante viszerale Herausforderung. Nicht so aggressiv, aber nicht weniger viszeral ist ein Film wie *Chronic*, in dem Reeves eher Aspekte der Depression oder eines Borderline-Syndroms herausarbeitet. Hier schichten sich unterschiedlichste filmische Bilder und Atmosphären zu einem immer dichterem Gewirr aus Stimmungen, was nicht weniger herausfordernd ist für das Sensorium der Betrachter. Ob nun aber Gewalt in *Girls Daydream About Hollywood*, so hält Reeves fest, oder die subjektive Wahrnehmung der Empfindungen eines selbstmordgefährdeten Jugendlichen in *Chronic*: „... die Gegenstände meiner Filme spiegeln sich immer auch in dem visuellen Ausdruck, der visuellen Technik, für die ich mich jeweils entschieden habe.“^[21] Fast schon klassisch, traditionell experimentell erscheinen demgegenüber Filme wie *Fear of Blushing* (2001) oder *We Are Going Home* (1998). In Ersterem

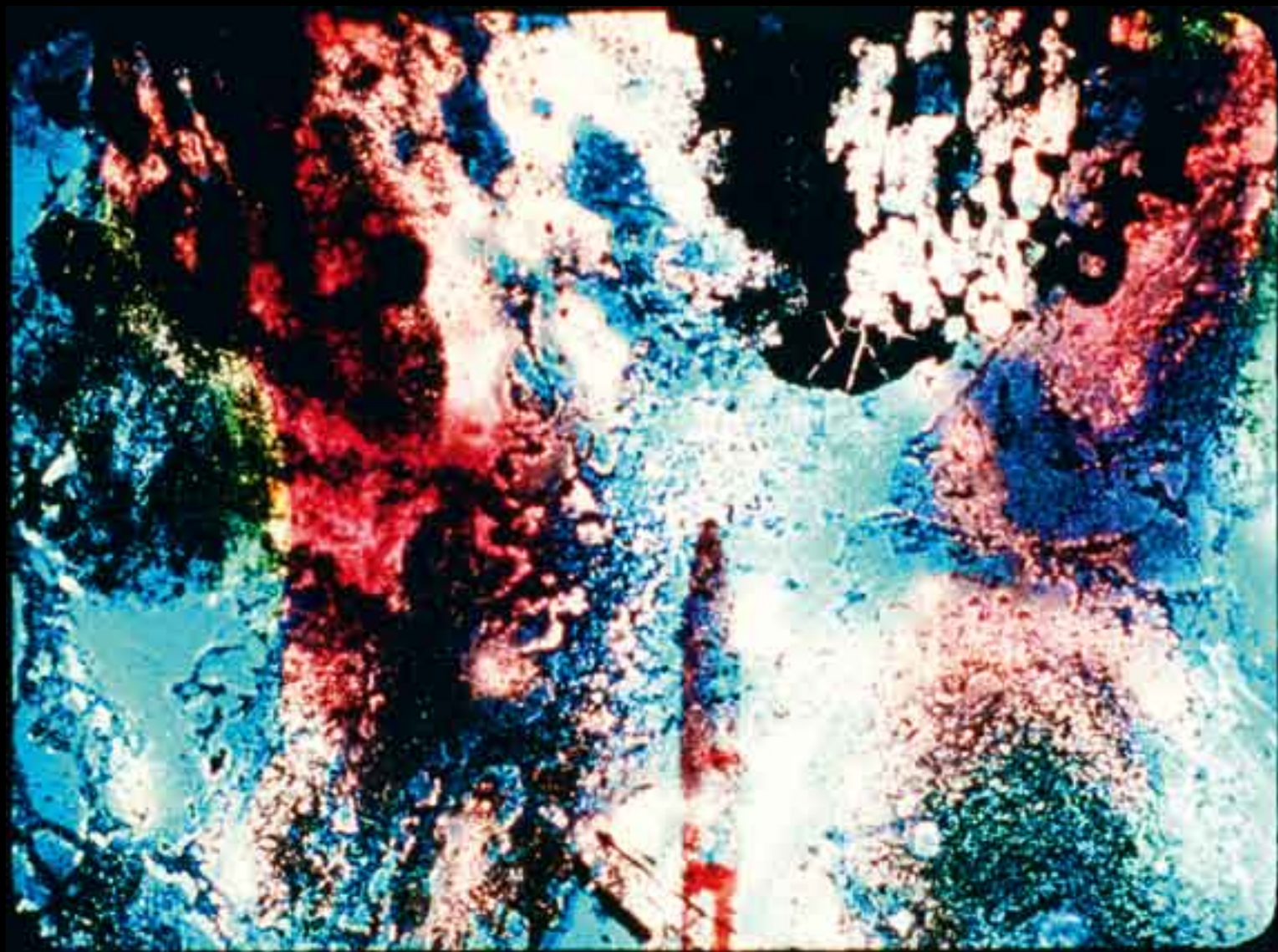
fliegen 7200 bemalte Filmkader irisierend am Auge vorbei und werden durch eine Tonspur „mit gellopitem Stimmengewirr, verzerrten Instrumententönen, Samples und Rhythmen“ ergänzt.^[22] In *We Are Going Home* wiederum lässt Reeves mittels solarisierter, eingefärbter und am optischen Printer bearbeiteter Bilder „das surreale Porträt von Geistern, die nach sinnlicher Erfahrung streben“, entstehen.^[23]

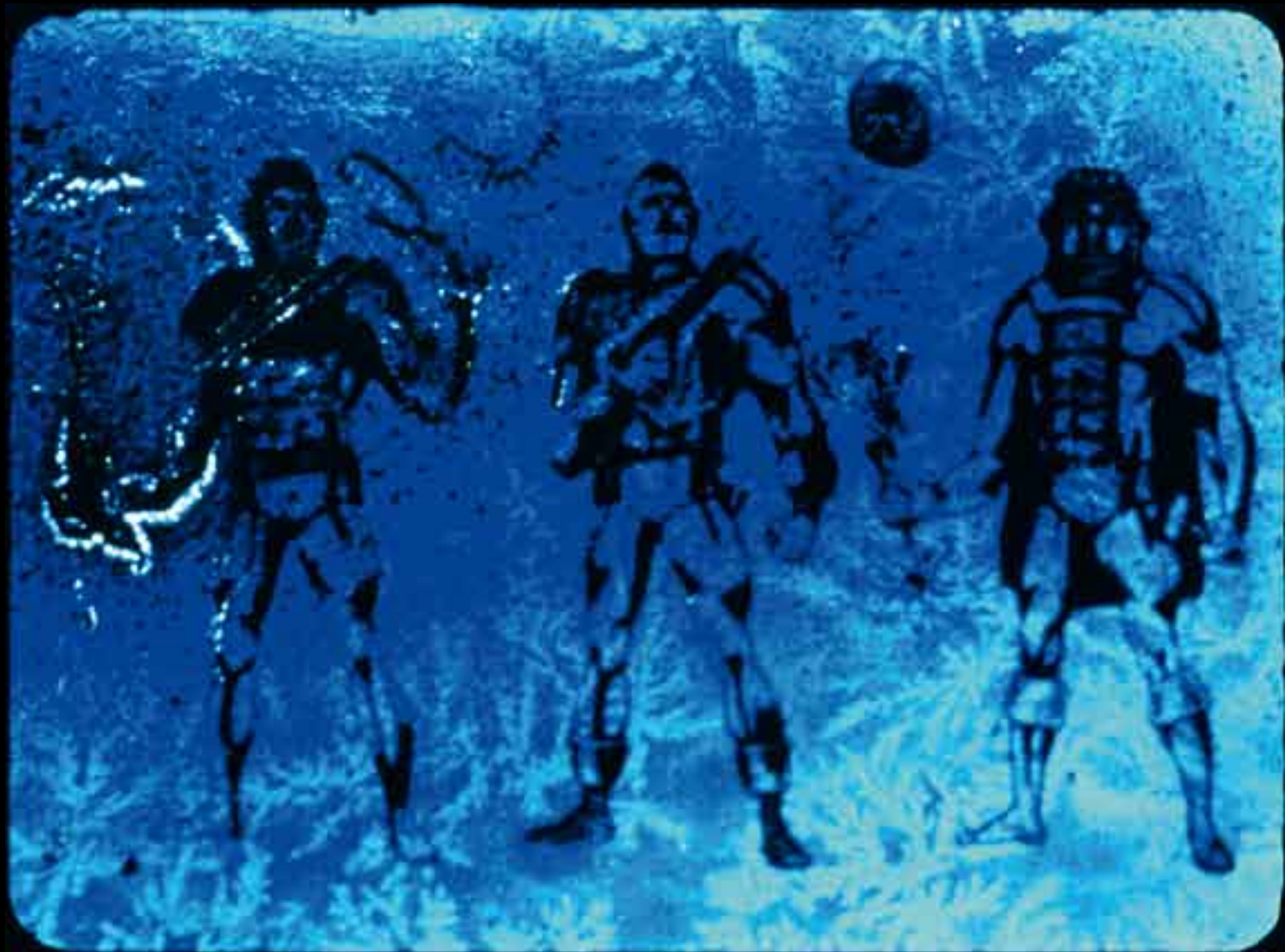
In Reeves' neueren Arbeiten wie *The Time We Killed* (2004) oder *When It Was Blue* (2005/08) haben sich diese unterschiedlichen Formsprachen kontinuierlich verschränkt und zu beunruhigenden, teils ungewöhnlich langen Filmerfahrungen ausgeweitet. So hat *The Time We Killed* eine Länge von 94 Minuten und kann nicht nur im Kontext der darin thematisierten Agoraphobie verstanden werden, sondern ebenso in Bezug auf den Schaffensprozess selbst. *When It Was Blue* verbindet schließlich experimentelle Ansätze mit Fragen nach einer ökologischen Entwicklung. Darüber hinaus scheint Reeves uns darin durch die Farbe Blau ein im Grunde melancholisches Gefühl nahebringen zu wollen: ein Verständnis für die Schönheit der Welt des Films wie auch für die Schönheit unserer natürlichen Umwelt. Und man begreift geradezu physisch, warum es gilt, beides vor dem Untergang zu bewahren. ■ MARC GLÜDE

Jennifer Reeves
FEAR OF BLUSHING, 2001

5:30 min
COL [P] 16 mm









Jennifer Reeves is a member of a younger generation of experimental filmmakers who have repeatedly employed the technique of the cameraless film. Although she has not dedicated herself exclusively to that form, various aspects of an intense use and indeed also abuse of the film material always play a role in her films. In these engagements with the material of film especially, one senses the passion for the medium with which she postulates that she wants to be the last person to leave the sinking ship that is 16 mm film.²⁰ Her use of specific techniques such as directly painting or sewing the film definitely reveals a certain affinity to the works of her teacher Stan Brakhage. Beyond these abstract influences, there are also connections to the work of Carolee Schneemann, whom Reeves has mentioned many times as an important reference point. In particular, she is fascinated by Schneemann's treatment of psychoanalytic themes and issues of female identity.

The important thing to note is how these various influences develop in Reeves's work into an autonomous formal idiom, which, though it still betrays her systems of reference, develops its very own dynamic independently of them. Reeves produces a very broad discourse that interweaves the most diverse themes, such as memory, psychological disorders and recovery from them, feminism, sexuality, landscape, and political issues. This is particularly clear in her early films such as *Girls Daydream about Hollywood* (1992) and *Chronic* (1996). Although in *Girls Daydream about Hollywood* she addresses such issues as the unjust

treatment of women, female self-realization, and the experience of personal and institutional violence, the film cannot be categorized under any clearly defined header such as the protest film. What matters is the way Reeves makes us experience the violence in the film directly: the violence of the images becomes a violence directed at the viewer. The films are almost aggressive in the frequency of their cuts, and the images all but fall upon the viewer. It is an attack on our perception, an unpleasant cinematic experience that is a constant visceral challenge. Less aggressive but no less visceral is a film like *Chronic*, in which Reeves is more concerned with aspects of depression or a borderline syndrome. Here diverse cinematic images and atmospheres build up into an increasingly dense tangle of moods, which is no less challenging to the viewer's senses. But whether it is the violence in *Girls Daydream about Hollywood* or the subject perception of sensations of a suicidal youth in *Chronic*, Reeves observes: "the subjects in my films are always very much reflected in the visual expression/techniques I've chosen."²¹

By contrast, *Fear of Blushing* (2001) and *We Are Going Home* (1998) seem almost classically, traditionally experimental. In the former, 7,200 painted frames fly iridescently past the eye, supplemented by a sound track with a "looped jumble of voices, distorted instrumental sounds, samples, and rhythms."²² In *We Are Going Home*, in turn, Reeves employs images she has solarized, tinted, or manipulated with an optical printer to create a "surreal portrait of ghosts striving for sensory experience."²³

In Reeves's more recent works, such as *The Time We Killed* (2004) and *When It Was Blue* (2005–08), these various formal idioms have become increasingly interlocked and expanded into disturbing, sometimes unusually long cinematic experiences. For example, *The Time We Killed* is ninety-four minutes long and can be understood not only in the context of the agoraphobia of its theme but also in relation to the creative process itself. Finally, *When It Was Blue* combines experimental approaches with issues of ecological development. Moreover, Reeves seems to be trying to communicate to us a fundamentally melancholy feeling through the color blue: an understanding for the beauty of the world of film but also for the beauty of our natural environment. We grasp almost physically why it is necessary to preserve both from destruction. ■ MARC GLÖDE

On Hannover geboren, kam Dieter Roth als Dreizehnjähriger in die Schweiz. Dort studierte er Grafik und realisierte 1955 seinen ersten Film, eine Aufnahme von Schatten und Lichtern. Er machte mehrere kameralose Filme sowie Videos und filmische Tagebücher im Super-8-Format, die er in Form einer 42 gleichzeitige Projektionen umfassenden Installation zeigte (Projekt für die Biennale in Venedig 1982.^[2])

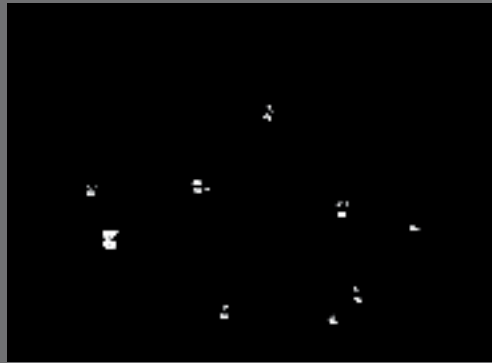
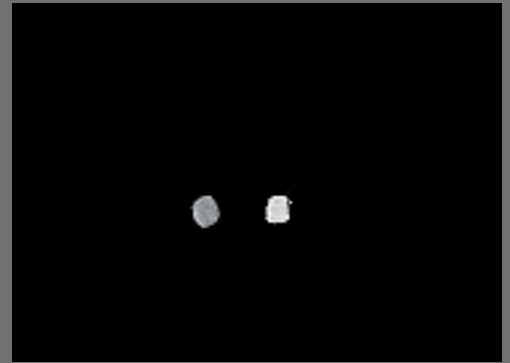
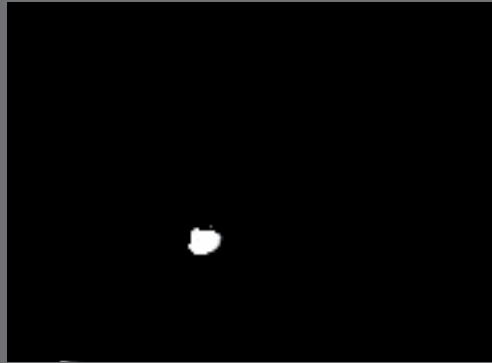
Roths künstlerische Arbeit ist antikonventionell, gleich welches Medium er verwendet. Der Idee eines Stils verweigert er sich ebenso wie der des Kunstmarkts; seine extrem verderblichen Werke (aus Schokolade, Käse, Milch ...) stellen sowohl die Objekte selbst wie auch die sie beherbergenden Institutionen infrage. Er will die Zwänge und die Sakralisierung der Kunstwelt aufheben, weshalb er lautstark und mit allen Mitteln die Untrennbarkeit von Kunst und Leben propagiert. „Ich gebe mir nicht sonderlich viel Mühe, perfekte Kunstwerke zu machen. Ich bin nicht besonders scharf darauf, der Beste zu sein oder perfekte Sachen zu machen.“^[3] Seine kameralosen Filme bilden keine Ausnahme von dieser Regel, die sowohl das Trägermaterial als auch das Objekt zur Disposition stellen. Die direkte Bearbeitung des Trägermaterials ist ein allgemein vorherrschendes Prinzip, ob es sich um ein Buch oder einen Film handelt: Das stellt nicht nur die Einschreibung und Verteilung, das Lesen der Wörter auf der Seite eines Buches infrage, sondern behandelt das Buch ebenso wie einen grafischen Träger, was sich auf den Film übertragen lässt. Das Perforieren eines Ausstellungsplakats im Jahr

1961 (*Bewogen Bewegung*), eines Buches oder eines Films bringt Werke hervor, die der Konkreten Kunst angehören, sich davon aber insofern absetzen, als sie keiner geplanten oder vollständig festgelegten Entwicklung entsprechen.

Der Film *Dot* (1957–1962) ist das Resultat eines Vorgangs, bei dem eine eindrucksvolle Anzahl an Zerreißungen, Ritzungen und Perforierungen für ein Werk mit offenem Charakter vorgenommen wird, der eher auf das Erlebnis selbst und die Möglichkeiten setzt, die es birgt, als auf das Ergebnis. Das Betrachten eines Gewirrs von Punkten und Perforierungen bereitet eine chaotische kinetische Erfahrung. Der Einfall dieser Lichtpunkte unterliegt keinerlei linearen oder mathematischen Entwicklung, es gibt keinen Fortschritt. In gewisser Weise erkundet der Film Pfade, die das Ende einer perfekten Darstellung besiegeln. Diese Welt ist nicht zivilisiert, sie ist einem Zusammenbruch nahe und blitzt ein letztes Mal auf. Bei der Vorführung der ursprünglichen Version lässt das ganz mit schwarzer Farbe übermalte und schließlich durchlöchernte Material für einen kurzen Moment Seelandschaften oder eine Stadt durchscheinen. Der Verschleiß des Films verändert seine Beschaffenheit und moduliert durch geisterhafte, gleichsam entstellte Bilder das Erlebnis seiner Projektion.

Bei *Letter* (1962) tritt das Verfahren der konkreten Poesie deutlicher hervor. Lettern und Ziffern sind in das Zelluloid geritzt. Diese Buchstaben, die meist einzeln vorbeirauschen, scheinen Wörter zu bilden, deren Sinn sich uns entzieht. Blöcke aus drei Lettern oder Ziffern unterbrechen bisweilen die Flut

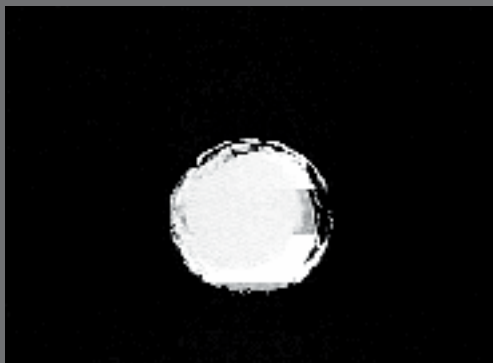
der Buchstaben, einer Dynamik folgend, die jeglichen Sinn durchkreuzt und sie zu Zeichen macht, die keinen anderen Referenten haben als ihre eigene Grafik und Position im Filmbild. Bevorzugt wird in solchen Filmen das direkte Einzeichnen auf dem Filmstreifen, der Einschnitt, die Gewalt des Strichs am fragilen Träger, während Roth in den Künstlerbüchern und Fluxus-Arbeiten in der Regel auf die neutralere Typografie der Schreibmaschine zurückgreift. In diesem letzten kameralosen Film (*Letter*) äußert sich Roths Wille zu einer Auseinandersetzung mit dem Formalismus, der die Konkrete Kunst bedrohte – seine eigene wie die der anderen. ■ YANN BEAUVAIS



Dieter Roth
DOT, 1956–1962

2:40 min

  16 mm



Born in the German town Hanover, Dieter Roth moved to Switzerland at the age of thirteen. It was there that he studied graphic arts and produced his first film in 1955, a recording of light and shade. Roth has made several cameraless films, as well as videos and diaries in super 8 that he presented as an installation involving 42 simultaneous projections as part of a project created for the Venice Biennale in 1982.⁸² Roth's artwork is anti-conventional, whatever the medium employed. He distances himself both from the idea of a specific style and from the art market, making works that are extremely perishable (using chocolate, cheese, milk, etc.) and that challenge both the objects themselves and the institutions that house them. Roth wants to break free from the straitjacket and the sacrosanct image of the art world, which is why he uses every means possible to propagate as loudly as he can the inseparability of art and life. "I don't work particularly hard at making perfect works of art. I'm not very keen on being the best or making perfect things."⁸³

Roth's work with cameraless film is no exception to this rule, one that questions both the medium and the object. The directly processing of the material of the medium, whether a book or a film, is the overriding principle. His approach not only raises questions about the act of inscribing, disseminating and reading words on the page of a book, but also views the book as a graphic medium, and this applies to film too. The perforations on the exhibition poster 1961 (*Bewogen Bewegung/Moving Movement*), or of a book or a film, resulted in works that were part of

the *Konkrete Kunst* (Concrete Art) movement but also stood apart from it in that they did not develop in a preset or wholly defined way.

The film *Dot* (1957–62) is the result of a procedure in which an impressive number of tears, streaks, scratches and perforations are used for a work with no clear purpose that is more concerned with the experience itself and the possibilities this offers than the outcome as such. To watch the confused mass of dots and holes is to experience a kinetic-chaotic occurrence. The sequence of lights does not reflect any linear or mathematical development; there is no progress. In some ways this film is exploring the paths that mark the end of a perfect representation. This is not a civilized universe; it is on the verge of breakdown, before which it flares up for the very last time. In the course of screening the original film, which was completely covered in black paint before being perforated, provides brief glimpses of seascapes and a city. Progressive wear and tear modify the texture of the film and shape the way in which the screening is experienced, through ghostly, seemingly distorted, images.

In *Letter* (1962), the concept of concrete poetry can be seen more clearly. Letters and numbers are scratched on to the filmstrip itself. These letters, which for the most part follow one after the other, seem to form words whose meaning escapes us. Blocks of three letters or numbers sometimes appear to disrupt the flow of single letters, following a dynamic which frustrates any meaning and transforms the letters into symbols that have no other reference

than their own graphemics and their position within the frame. In such films the artist's preference is for writing directly onto the filmstrip, for the incision and the violence wrought by the stroke on the delicate medium. For his artists' books and Fluxus works, on the other hand, Roth usually has recourse to the more neutral typography of the typewriter. In this last cameraless film (*Letter*), Roth demonstrates a desire to do battle with the formalism that has threatened his own and indeed other artists' works of *Konkrete Kunst*. ■ YANN BEAUVAIS

Dieter Roth →

LETTER, 1962

1:18 min

16 mm

DITER ROT = FLIP

DIESER FILM HEIST = FLIP

DDIESSSEERR FFIILLMM HHEEIISSSTT FFLLIIPP

DIETER ROT BOX 412 REYKJAVIK ISLAND

DDDIITTEERRR ROT ROT ROT ROT BOX BOX BOX BOX BOX

4444 1111 222 412 412 412 412 412 412 412 412 412 412

RRRRRRRREY EY EY EY EY EY EY EY EY EY EY KKKKKKKKJJJJJAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAVVVViiiiiiKKKKK

WHEN YOU ARE GOING ELEFANT MY HEART IS GOING IN MY HAND VON
ALLEN ALTEN TRÄUMEN WAR DER SCHÖNSTE DOCH DAS KOSCHEMAHR
DIES SAGT WAS DAS ICH DIETER ROT DENKE ES SOLL SAGEN ES SAGT DIE
FREUNDLICHEN TATEN DER TAGE IM SONNENSCHIN DA MANCHES WOHL
GERATEN ZU ZWEIEN ODER ZU DREIN NOCH KEINE MASSEN DIE SICH
HASSEN UND KEINE PROPHETEN DIE MICH DITER ROT TTRREETTENN DIE
SONNE DER MOND UND DIE STERNE

12xF12x112xN12x114xSFINIS.³⁴

P

6

D

O

9

D

O

D

T

X

P

X

E

O

4

IE

1

R

B

1

R

2

R

O

1

,

A

R

B

412

Der Avantgarde-Filmemacher Pierre Rovère untersucht die besonderen Eigenschaften unterschiedlicher bewegter Bildmedien, sei es Film oder Video, sowie deren Grenzbereiche. Rovère ist Mitbegründer der Paris Films Coop (1974). Anfang der 1970er-Jahre arbeitete er an ersten Filmprojekten und beschäftigte sich mit Informatik. Das brachte ihn dazu, einen Film am Computer zu machen, *Black and Light* (1974). Anders als seine früheren Arbeiten entstand *Black and Light* ohne Kamera und präsentierte „nicht die Aufzeichnung einer Bewegung, sondern eine Abfolge einzelner Elemente, die in der filmischen Projektion für das menschliche Auge in Bewegung übersetzt werden“^[65]. *Black and Light* gehört zu der Kategorie von Filmen, die – vergleichbar mit Experimenten, die Tony Conrad mit *Pickled Films* oder *Fried Films* gemacht hatte – durch unmittelbare Bearbeitung des opaken Filmbandes entstehen.

Es handelt sich um einen Film, der ohne kinematografische Technik ausschließlich am Computer entstand. Entsprechend einer mathematisch ermittelten Anordnung wurde das Band durch ein computergesteuertes Stanzgerät in 4096 verschiedenen Lochkonfigurationen perforiert; dies ist der visuelle Part. Der Ton entsteht durch Perforationen, die den Führungslöchern des Lochstreifens entsprechen: Drei Löcher pro Bild erzeugen eine Frequenz von 72 Hertz. Der Film funktioniert nach Kriterien, für die Variation, Permutation und Repetition ausschlaggebend sind. In diesem Sinne schreibt er sich zeitgenössischen Denkmustern ein, die auf Kombinatorik setzen und für die Datenframes und Computerprogramme

zentrale Themen sind. Eine Besonderheit von Rovères *Black and Light* besteht darin, dass zunächst „keine Kopie dieses Films im Labor entstand“^[66], weil jede in Umlauf gebrachte Kopie genau wie beim ersten Mal generiert werden muss. Es sind also ebenso Originale wie Multiples,^[67] da „die Anordnung der Bild-Löcher auf dem Filmstreifen im Gegensatz zu jener der Führungslöcher nicht festgelegt ist. So kommt es zu Überschneidungen“^[68], die durch die Asynchronizität der Lochreihen auf dem Filmstreifen und dem Dreierhythmus der Führungslöcher des Computers verursacht werden.

Wie andere durch direktes Kratzen in die Emulsionsschicht bearbeitete Filme – zum Beispiel von Len Lye, Norman McLaren oder Dieter Roth – beschränkt sich *Black and Light* auf Schwarz und Weiß, verleiht ihnen aber eine räumliche Dimension, ähnlich wie Anthony McCall in seinen *Solid Light Films*. In *Black and Light* rhythmisieren das blinkende Licht und der grollende Ton die Zeit auf je spezifische Weise. 1974 wurde der Film auf dem ersten „Festival du Film Abstrait“ in Montpellier mit dem Ersten Preis ausgezeichnet.

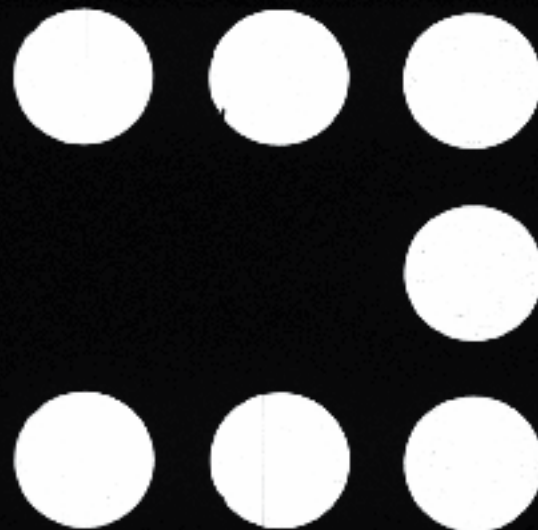
Jahre später schuf Pierre Rovère seinen zweiten Film ohne Kamera, *Zèbres* (1978). Die auf ein Tableau aus Filmstreifen projizierte Abbildung von drei Zebras bestimmt die Struktur des Films. Sie deutet auf das Geheimnis seiner Herstellung und begründet zugleich seine Logik. Bei der Vorführung erfasst man nur eine Folge isolierter Effekte, da die Zebras nicht in ihrer Gesamtheit, sondern lediglich in Fragmenten erkennbar sind. Ununterbrochen bewegen

sich Texturen und Formen und lösen sich wieder auf, wobei sie einer Logik folgen, die sich nur erschließt, wenn man das ganze Tableau aus Einzelbildern betrachtet.

Diese beiden Filme von Pierre Rovère gibt es in Form von „frozen film frames“^[69]: Tableaus aus einzelnen Filmstreifen, anhand derer die Zuschauer den ganzen Film auf einen Blick erfassen können – wie eine Partitur, auf der die einzelnen Motive und Elemente, aus denen sich der Film zusammensetzt, erkennbar sind. ■ YANN BEAUVAIS

PIERRE ROVERE

BLACK AND LIGHT

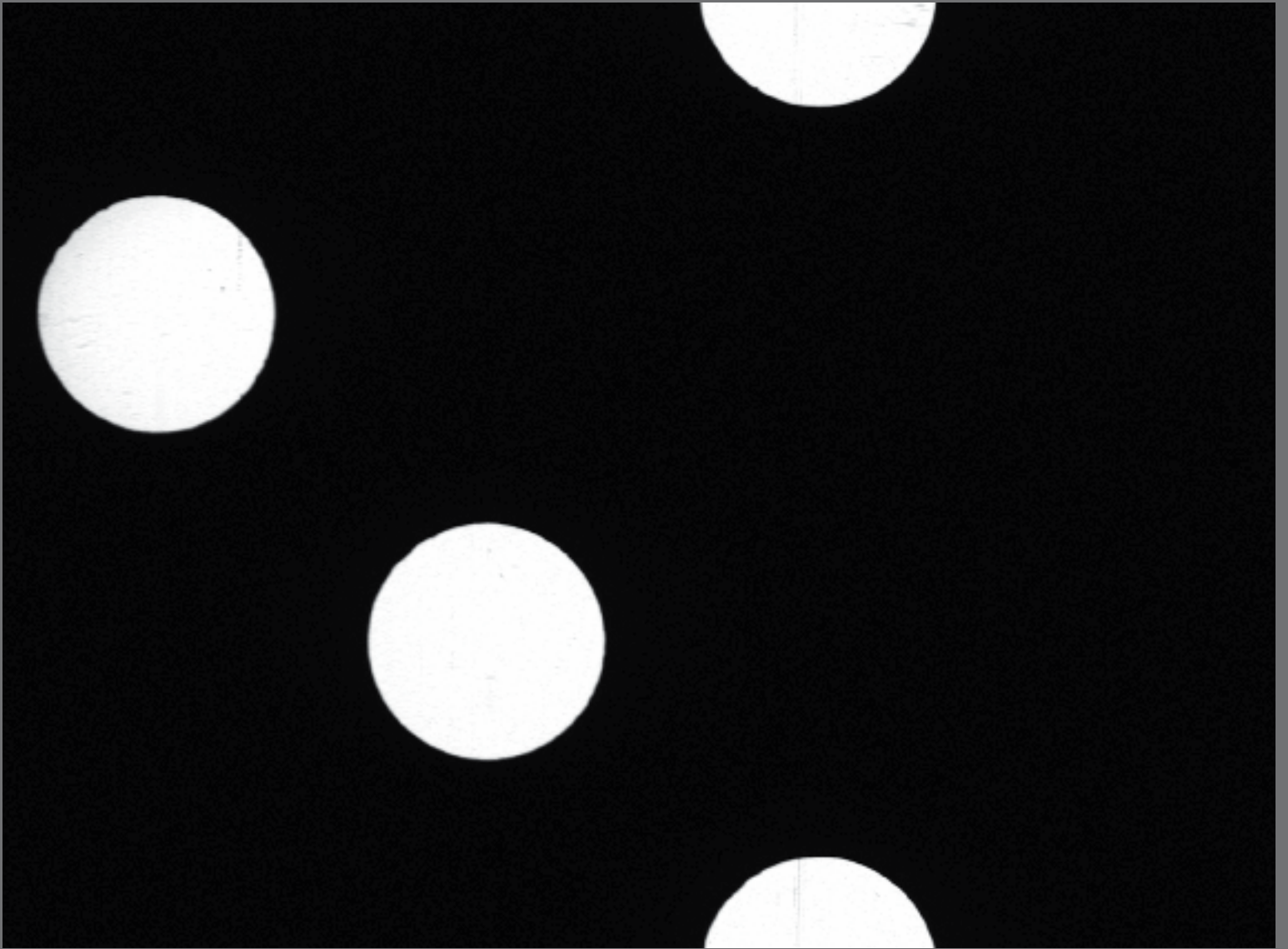


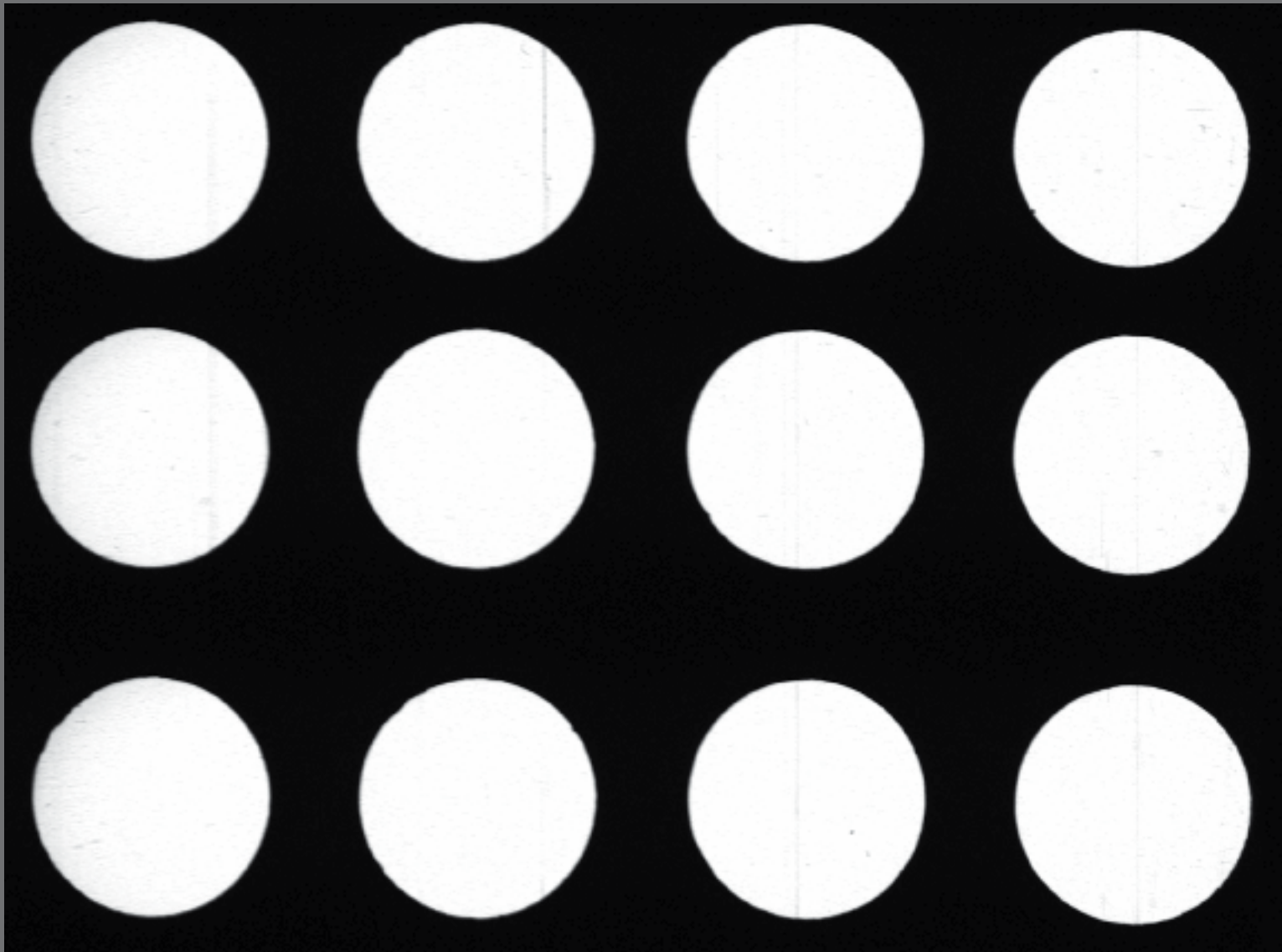
Pierre Rovère
BLACK AND LIGHT, 1974

8 min

  16 mm







The avant-garde filmmaker Pierre Rovère examines the particular characteristics and apparent limitations of different mediums used in moving image art, whether film or video. He was a co-founder of the Paris Films Coop in 1974. At the start of the 1970s, Rovère began to work on film projects, becoming interested in computer technology. It was this interest that led him to produce a film using a computer, *Black and Light* (1974). This film differed from Rovère's previous work in that it was created without using a camera and offered "not the transcription of movement but a sequence of individual elements translated into the impression of movement for the human eye through the film projection."⁶⁵ *Black and Light* belongs to the category of film created through the direct processing of the opaque strip, like Tony Conrad's experiments with his *Pickled Films* and *Fried Films*.

Black and Light was created entirely on a computer without the use of cinematographic technology. Corresponding with a mathematical sequence the filmstrip was perforated to form 4096 different perforation configurations using a computer-driven perforation tool: this creates the visual part. The sound is produced using perforations which correspond to the sprocket holes of the perforated strip: three holes per frame produce a frequency of 72 Hz. The film operates by means of criteria which determine the variation, permutation and repetition. In this way the artist enlists contemporary thought patterns that make use of combinative forms and that are central topics for data frames and computer programs. A

distinctive feature of Pierre Rovère's *Black and Light* is that, initially, "no copy of the film was made in the laboratory"⁶⁶ because each copy in circulation had to be generated in the same way as the first one. They are thus not only originals but also multiples⁶⁷, since "the positioning of the image perforations on the film is not pre-determined, in contrast to that of the sprocket holes. The result is that overlapping occurs,"⁶⁸ created by the asynchronicity of the film image and the triple rhythm of the sprocket holes.

Black and Light is limited to black and white, as are other films scratched directly on to celluloid by Len Lye, Norman McLaren and Dieter Roth. However this lends the film a spatial dimension like that of the *Solid Light Films* by Anthony McCall. In *Black and Light* the flickering of the visual images and the rumblings of the sound track lend the passage of time a particular rhythm. The film was awarded first prize at the first Montpellier Abstract Film Festival in 1974.

A few years later, Pierre Rovère produced a second cameraless film, *zèbres* (1978). The image of three zebras, projected on to a tableau made up of filmstrip, determines the structure of the film itself. It hints at the secret of its own manufacture; herein lies the logic of the work. When the film is projected, what is grasped is simply a series of isolated effects because the zebras are not recognizable in their entirety, but only in fragments. Textures and forms move constantly and dissolve according to a logic that can only be understood when the entire tableau of individual images is viewed.

Both of these films by Pierre Rovère exist as part of *Frozen Film Frames*⁶⁹ which enable the viewer to see the film as a whole at a glance—like a musical score, in which the individual motifs and elements which make up the film can be recognized. ■ YANN BEAUVAIS

Die künstlerische Praxis des kamerlosen Films umfasst nicht nur Experimente mit den Möglichkeiten, sondern auch mit den physischen Grenzen des Materials Zelluloid.

Die lichtempfindlichen Eigenschaften des Bildträgers bedeuten gleichzeitig seine Schwachstellen: Zelluloid ist anfällig für äußere Einflüsse und kann verändert, aber auch zerstört werden.

Basierend auf dieser Beschaffenheit, entstanden die filmischen Arbeiten des deutschen Künstlerkollektivs Schmelzdahin. Den Ausgangspunkt von Jochen Lempert, Jochen Müller und Jürgen Reble bildete ein umfangreiches Filmarchiv, das aus gefundenem, gekauftem oder selbst gedrehtem Filmmaterial bestand. Ihr von den Künstlern selbst als alchemistisch bezeichneter Umgang mit dem Zelluloid verfolgte das Ziel, eine Verwandlung des empfindlichen Filmmaterials durch bakteriologische Zersetzungsprozesse in der Filmemulsion zu erzeugen. Die Methoden waren vielfältig und wurden durch weitere Eingriffe ergänzt: Filmstreifen wurden vergraben, an Bäume gehängt, in Gewässer gelegt, mechanisch verfremdet und chemisch verätzt. Schnitt und Montage brachten einen ursprünglichen Erzählstrang in neue Sinn- und Erlebniszusammenhänge und provozierten in dieser Veränderung des Materials bis hin zu seiner beinahe völligen Zerstörung eine Wahrnehmung von Film, die ihn von der reinen Funktion als Übermittler einer spezifischen Botschaft emanzipierte und das Medium selbst zur Botschaft erhob. In den sechs Jahren der Zusammenarbeit von Schmelzdahin 1983–1989 entstanden an die 20 Kurzfilme.

Der Titel der Arbeit *Stadt in Flammen* (1984) weckt zunächst Assoziationen mit der Explosivität und Brennbarkeit des Foto- und Filmmaterials Zelluloid, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch aus Nitrozellulose, Schwefel- und Salpetersäure hergestellt wurde. Und tatsächlich beeindruckt der Film durch ein flimmernd morbides Farbenspiel, das an das zerstörerische Lodern von Feuer erinnert. Die materiale Basis dieser Arbeit bildet der französische Film *Ville en flammes*. Der Film lag einen Sommer lang von Laub bedeckt im Garten und war ungeschützt dem natürlichen Zerfall ausgesetzt. Im Ergebnis zeigte sich die Materialoberfläche stark verändert: Die einzelnen Emulsionsschichten waren aufgesprungen, kleinste Farbpartikel aus der Verbindung mit dem Material herausgelöst, Bakterien hatten sich angesiedelt. Nach Bearbeitung mit einer Nähmaschine wurde jedes Bild im Kopiervorgang vervierfacht. Die Hitze der Projektorlampe der Kopierkamera erwärmte den fragilen Filmstreifen jedoch und brachte ihn partiell zum Schmelzen. Exakt dieser Moment wurde nun im Kopierprozess festgehalten.

Dem optischen Pulsieren der einzelnen Frames – erzeugt durch die vier hintereinandergeschalteten Kopien – wurde eine Tonspur beigelegt. Eine menschliche Stimme gibt rhythmische Laute von sich, die durch das Hämmern einer Faust auf den Brustkorb entstanden. In den letzten Sekunden der Arbeit wird aus den Lauten ein kränkliches Husten, das mit dem letzten Bild verstummt.

Über den erzählerischen Verlauf des Ursprungsfilms lässt sich nichts Genaues sagen. Vage erkennbar

bleiben aber einzelne Figuren und das Setting, ein Krankenhaus. Neben den inhaltlichen Bezügen zwischen dem menschlichen Körper, der durch Krankheit zerstört wird, und der Filmspur, die sich durch äußere Einwirkungen auflöst, ist die Parallele von Filmkörper und Menschenkörper ein Schlüsselmoment in der Betrachtung. Indem die Gestalt der Figur im Film an ihren Konturen aufplatzt, wird die Oberfläche des Films zerstört. Der Film wird folglich erst in seiner Materialität sichtbar und als Zeichensystem evident.



Schmelzdahin haben mit diesem Film, der mit der Information von Bildinhalten gleichsam ihre Auflösung dokumentiert, ein Werk zwischen Materialität und Immaterialität geschaffen. Der prozessuale Charakter dieser Arbeit ist die künstlerisch-philosophische Idee, die allen Filmen der Gruppe zugrunde lag und an der Jürgen Reble in den Folgejahren als Solokünstler weiterexperimentierte:

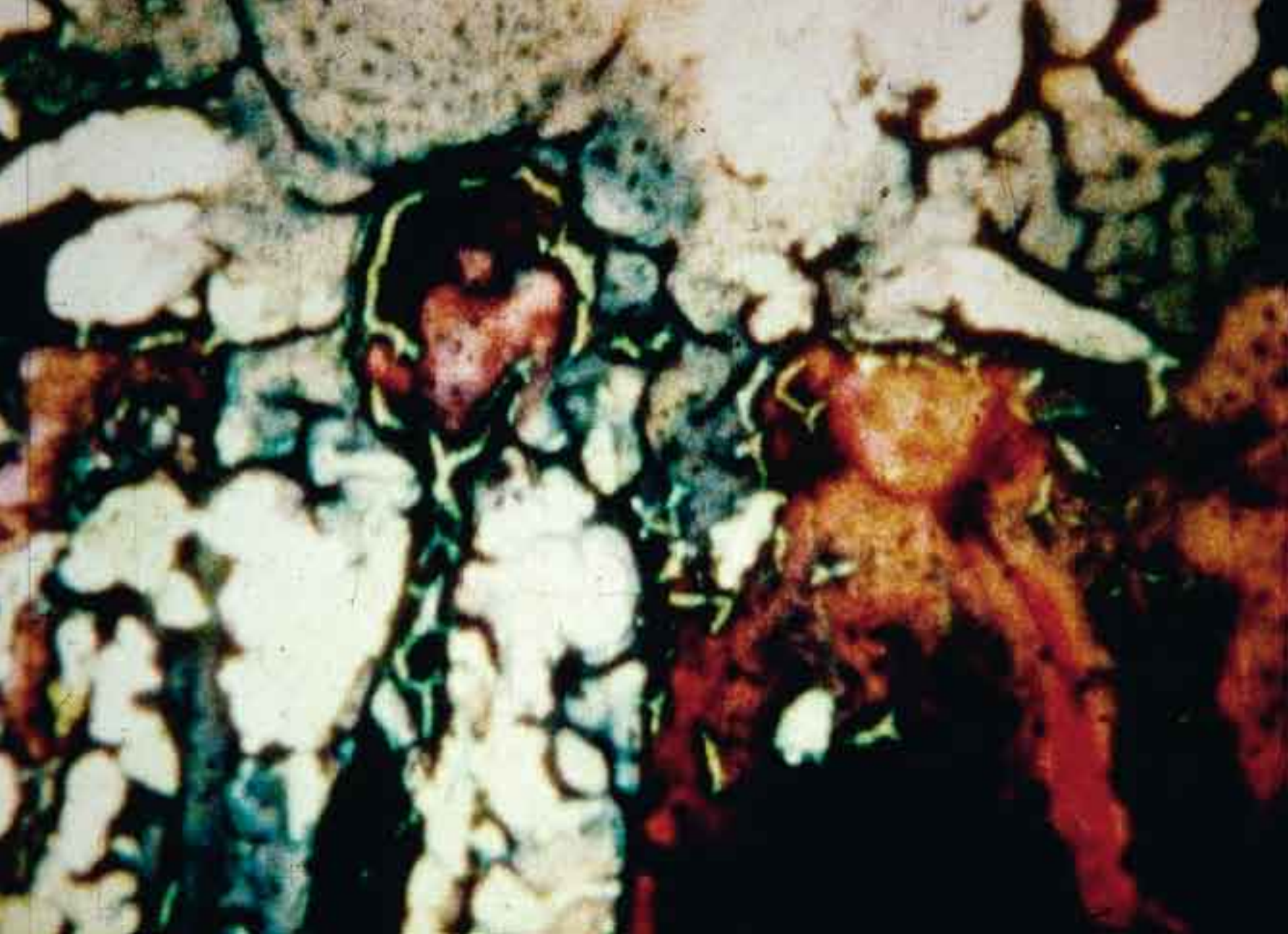
„Ich spüre kein verstärktes Bedürfnis, meine Arbeiten in fest definierten Formen und Zuständen zu präsentieren. Meine Idee ist die des Prozesses. Solange wir die Welt um uns herum mit den Augen abtasten, erleben wir eine flüchtige Welt voller Schatten, die sich ständig neu formiert. [...] Bilder, die vor Jahren als Kopie veröffentlicht wurden, sehen im Original inzwischen völlig verändert aus oder sind sogar annähernd verschwunden. Das ist das eigentlich Interessante bei der Arbeit, zu sehen, wie die Formen und Farben sich in einem ständigen Fluß befinden. Und gleichzeitig damit verändern sich auch die Bedeutungen und Bezüge innerhalb der Bildgefüge.“ ■ HEIDE HÄUSLER



Schmelzdahin
STADT IN FLAMMEN,
1984

6 min

  Super 8





The artistic practices of the cameraless film include not only experiments with the possibilities of the material celluloid but also with its physical limits. The photosensitive properties of film stock also represent weaknesses: celluloid is susceptible to external influences and can be altered and even destroyed.

This became the basis of cinematic works of the German artists' collective Schmelzdahin. The point of departure for Jochen Lempert, Jochen Müller, and Jürgen Reble was an extensive archive of films they found, purchased, or shot themselves. Their approach to celluloid, which the artists described as alchemical, sought to transform the sensitive film stock by means of bacterial decomposition of the film emulsion. Their methods were diverse and were supplemented by other interventions: strips of film were buried, hung from trees, placed in bodies of water, deformed mechanically, and etched chemically. Editing and montage shifted an original narrative strand to new sensory and experiential contexts and provoked through the transformation of the material, and even its almost total destruction, a perception of film that emancipated it from its pure function as a conveyor of a specific message and thereby elevated the medium itself to a message. In the six years of their collaboration, from 1983 to 1989, they produced nearly twenty short films.

The title of their work *Stadt in Flammen* (City in flames) (1984) initially evokes associations of the explosiveness and inflammability of the celluloid as the material of photography and film. In the first

half of the twentieth century, it was still produced from nitrocellulose, sulfuric acid, and nitric acid. This cinematic work by Jochen Lempert, Jochen Müller, and Jürgen Reble is indeed impressive for its flickering, morbid play of color, which recalls the destructive blaze of fire. An eponymous French film, *Ville en flamme*, provided the material for the work of the three artists. The film spent a summer covered with leaves in the garden, unprotected from natural decay. In the end, the surface of the material was greatly transformed: the individual layers of the emulsion had cracked; tiny particles of color had separated from the stock; bacteria had formed. After putting it through a sewing machine, several copies of each image were made. The heat of the projection lamp of the copying camera warmed the fragile filmstrip and partially melted it. The copying process captured that exact moment.

The optical pulsation of the individual frames—produced by four sequential copies—was complemented by a soundtrack. A human voice makes rhythmical noises, produced by hammering a fist on the speaker's thorax. In the final seconds of the work, these sounds turn into a sickly cough, which falls silent with the final image.

Nothing precise can be said about the narrative of the original film. One can vaguely make out a few figures and the setting: a hospital. In addition to connections between the human body destroyed by illness and the film stock broken down by external influences, the parallels between the body of the film and the human body represent a key aspect in the

viewing of the film. Just as the contours of the figure in the film break down, the surface of the film is destroyed. Consequently, the film's materiality becomes visible and it is revealed as a system of signs.

With this film, which documents both information about and the destruction of visual content, as it were, Schmelzdahin have created a work that is located between materiality and immateriality. The processual character of this work is the artistic and philosophical idea that is the basis of all the films in the group, with which Jürgen Reble continued to experiment as a solo artist:

*"I don't have a real need to present my work in a form and in states defined for all time. What interests me is the process, evolution, method: the march. So long as we scan the universe that surrounds us, we live in a fleeting world, full of shadows, which reconstitute themselves every single moment. ... The images from which copies were made several years ago have—on the original—profoundly changed, indeed they have, to put it quite bluntly, vanished. And it is this experience of 'vanishing' that is truly interesting in the work that I made: to see and behold, to understand how the forms and colors yield to endless change, how they submit to perpetual motion. At the same time, the meanings and the connections among whole ensembles of images transform themselves."*²⁰ ■ HEIDE HÄUSLER



Das filmische Werk von José Antonio Sistiaga besteht überwiegend aus direkt bemaltem Zelluloid, einer Ergänzung und Erweiterung seiner Malerei. Auf diese Weise verließ der Künstler seiner abstrakten Malerei eine zusätzliche Dimension: die Bewegung. Das Medium Film untersucht Fragen der Malerei mit anderen Mitteln, doch in beiden Fällen – auf der Leinwand wie im Film – geht es vor allem um Licht, Rhythmus und Bewegung. Ende der 1950er-Jahre sah Sistiaga in Paris einen Animationsfilm von Norman McLaren, ein einschneidendes Erlebnis für ihn.

Impresiones en la alta atmósfera (1988/89) ist der zweite gemalte Film Sistiagas, der nach einer Unterbrechung von fast 20 Jahren entstand. Mit diesem 70-mm-Film knüpfte er an eine Arbeit an, die er mit *Ere erera Baleibu izik subua aruaren ...* (1970) begonnen hatte, einem gemalten 35-mm-Film in Spielfilmlänge. Dieser Stummfilm ist eine Reise durch farbige Materie, wobei er vom Einfachen zum Komplexen übergeht entsprechend einer Logik, die sich musikalisch wie auch malerisch entfaltet. Es entsteht der Eindruck eines *all beyond*⁴¹, ein *all over* in Bewegung. Sistiaga bemalt den Filmstreifen, ebenso wie Roberto Miller, mit Tinte in verschiedenen Farben, er schreibt dem Material die Bewegtheit des Lebens ein. Der Film kann in seiner Spieldauer wahrgenommen werden wie auch als Gemälde mit einer Länge von über einem Kilometer, bestehend aus 57 Fragmenten. In seinem Verlauf treten unterschiedliche Intensitätsstufen zutage und es wird die Energie erkennbar, die für seine Erschaffung aufgebracht wurde. Der Film

erscheint als Musik und erinnert darin an Arbeiten von Duncan Grant oder Vikking Eggeling.

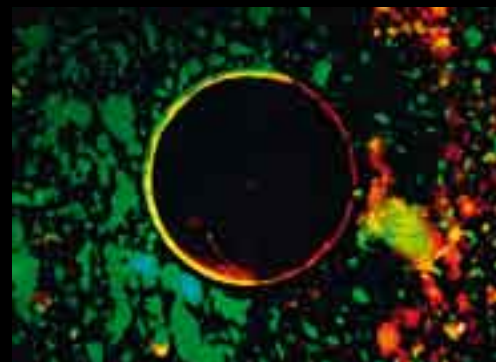
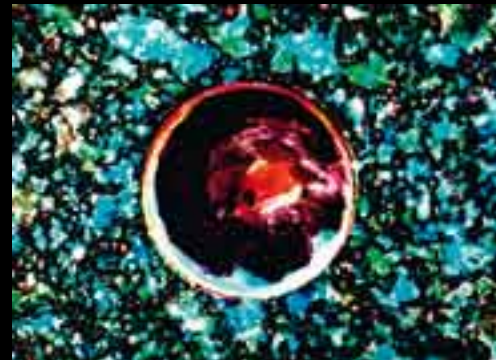
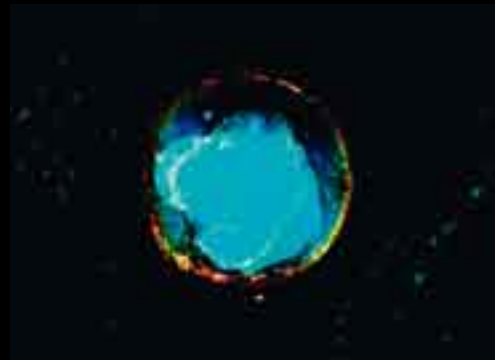
Sistiaga entschied sich aus verschiedenen Gründen für die Malerei, diese reichten von der Verweigerung gegenüber der damaligen gesellschaftlichen und politischen Situation – 1968–1970, als das Werk entstand, herrschte in Spanien noch die Diktatur – bis hin zu dem dringenden Bedürfnis, sich jenseits dieser Probleme künstlerisch zu artikulieren.

In seiner Malerei wie in seinen Filmen bevorzugt Sistiaga das Experiment, und so nahm er die filmische Arbeit erst wieder auf, als man ihm das 70-mm-Projekt anbot. Es gibt zwei Versionen von *Impresiones en la alta atmósfera* mit denselben Bildern, wobei sich deren Positionierung am Ende unterscheidet. Die Vaslav Nijinski und Jorge Oteiza gewidmete Fassung vermittelt den Eindruck von Leere, während die Vincent van Gogh gewidmete Fassung von einer intensiven, geradezu brutal wirkenden Leuchtkraft ist. Der Film besteht aus 10 080 direkt bemalten Einzelbildern im 70-mm-Format mit 15 Perforationslöchern pro Bild. Das für Imax-Kinos entwickelte Großformat erlaubt höchste Präzision beim Auftragen der Farben und Formen. Während der erste Film, *Ere erera Baleibu izik subua aruaren*, alle Bestandteile einer Welt aus formloser Materie erschuf, präsentiert sich dieser zweite filmische Versuch in Gestalt einer konstanten Form: dem Kreis als Symbol für die Erde mit Aureole, umgeben von flirrendem Raum. Der Film ist, so lautet eine Kurzbeschreibung, die „imaginäre Vision einer kosmischen, in ständigem Wandel begriffenen Welt, die das Drama der Kosmogonie heraufbeschwört“⁴².

Die pulsierenden Farben führen die langsame Rotation dieser Erde in einem ebenfalls rotierenden Universum chromatischer Vibrationen herbei. Dieser Film vermittelt in erster Linie die Erfahrung des Versinkens, wie zuvor schon *Ere erera Baleibu ...*


Sistiaga beweist, dass es allein durch Malerei möglich ist, ähnlich wie bei den Amerikanern Jordan Belson oder James Whitney, ausgehend von einem Kreis durch das gesamte Universum zu reisen; eine Reise, in deren entfesselten Farbentaumel und Lichtstaubwolken wir geradezu hineingesogen werden.

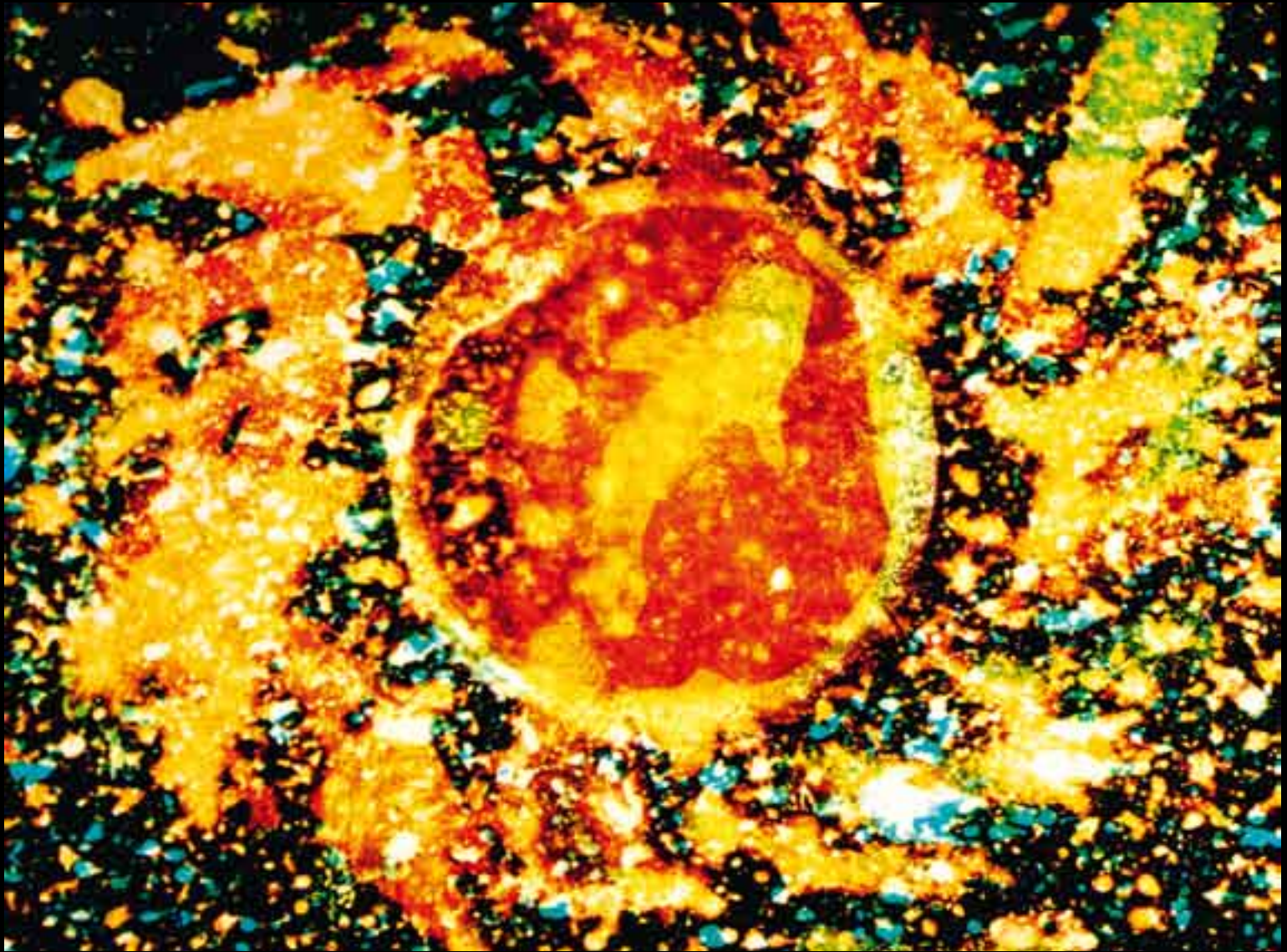
Die Filmbilder sind mit einem dumpfen Ton unterlegt, fast einem weißen Rauschen, das in den Schrei der Irrintzi⁴³ übergeht, der zugleich die hypnotische Wirkung der flimmernden Farben und vibrierenden Formen bricht. Diese Rufe holen den Zuschauer abrupt in die Wirklichkeit zurück, in seine Situation in einem Raum, der – noch im Werden begriffen – zu schwinden beginnt. ■ YANN BEAUVAIS

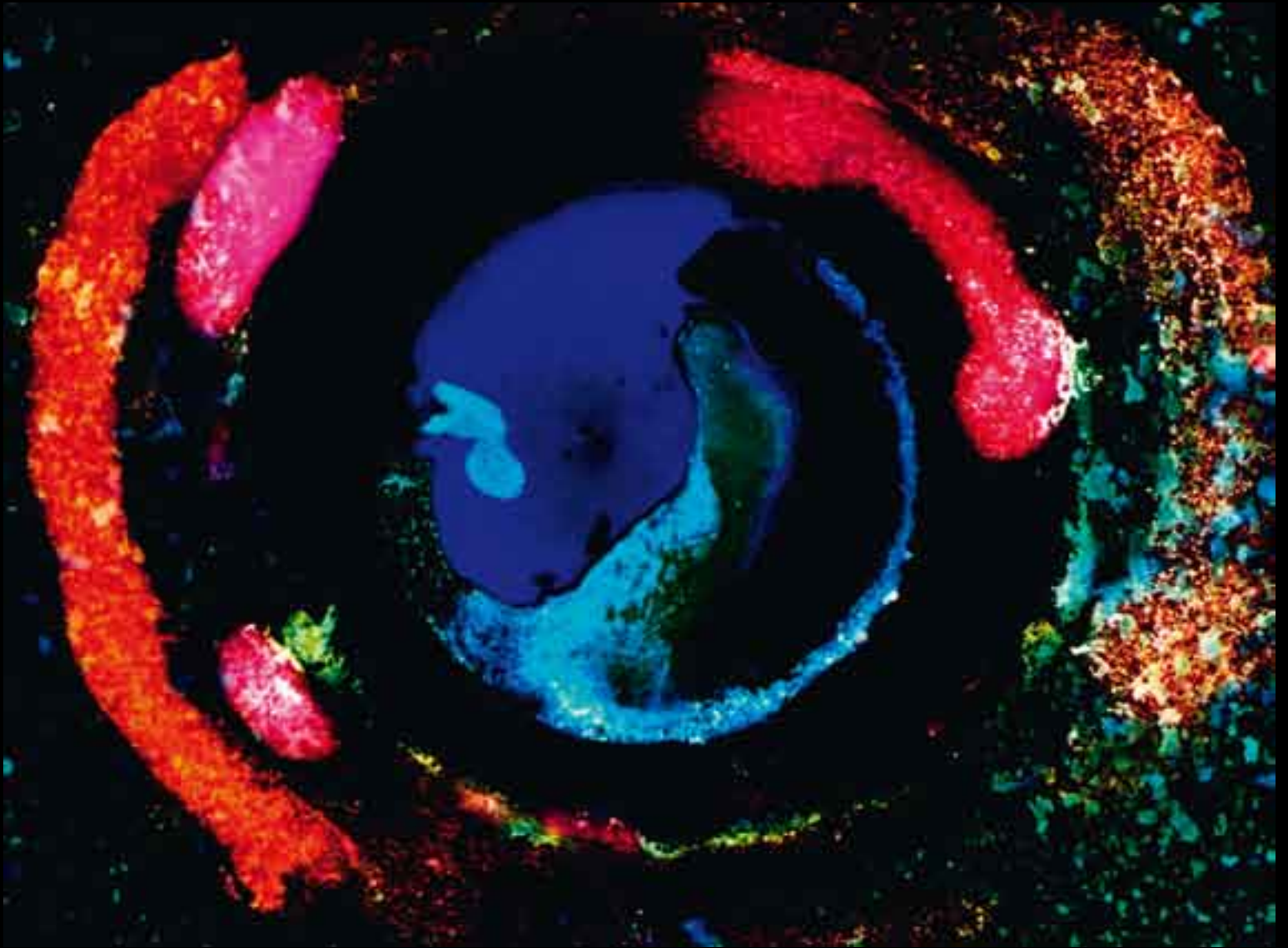


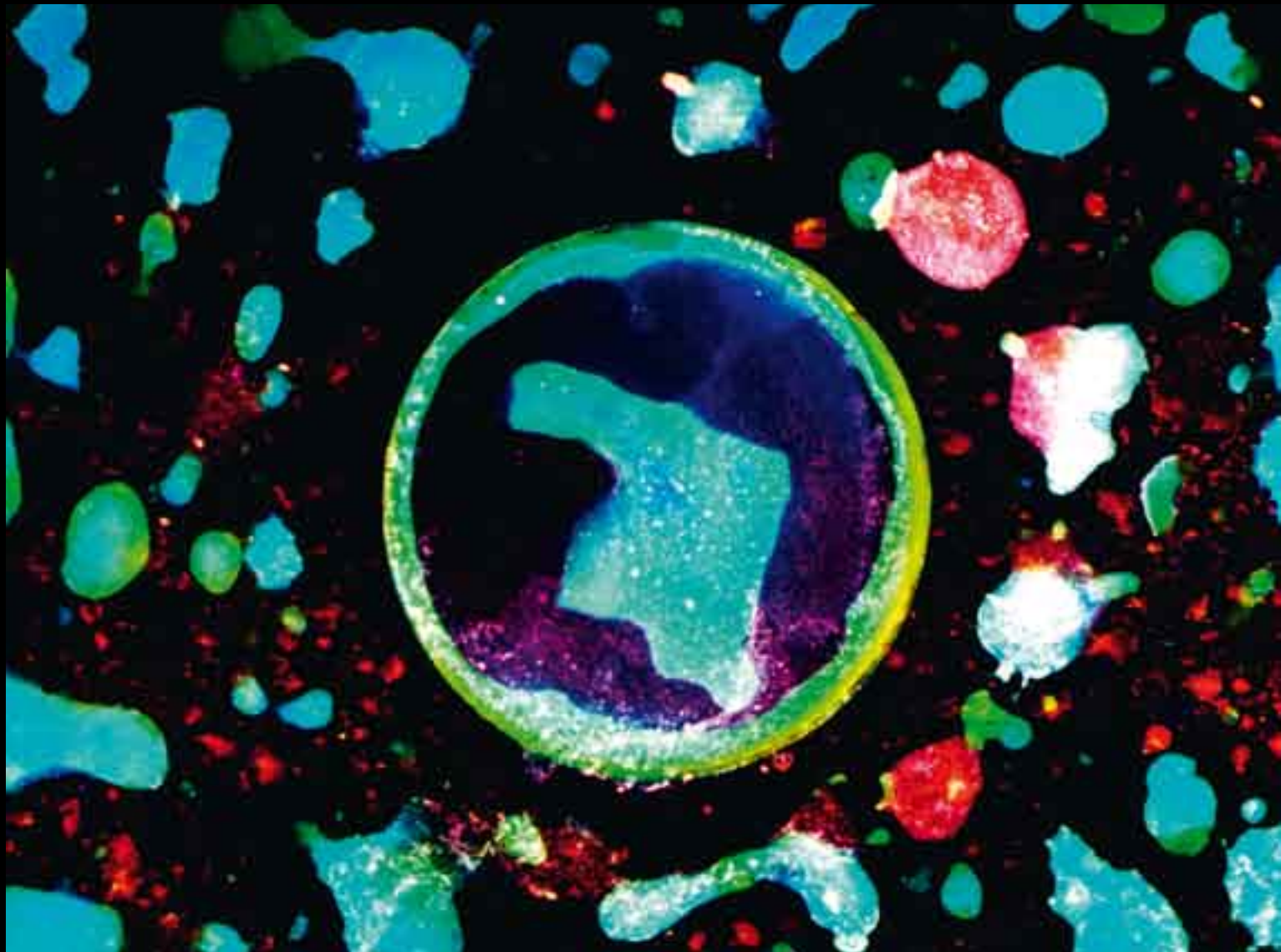
José Antonio Sistiaga
IMPRESIONES EN LA ALTA
ATMÓSFERA, 1988/89

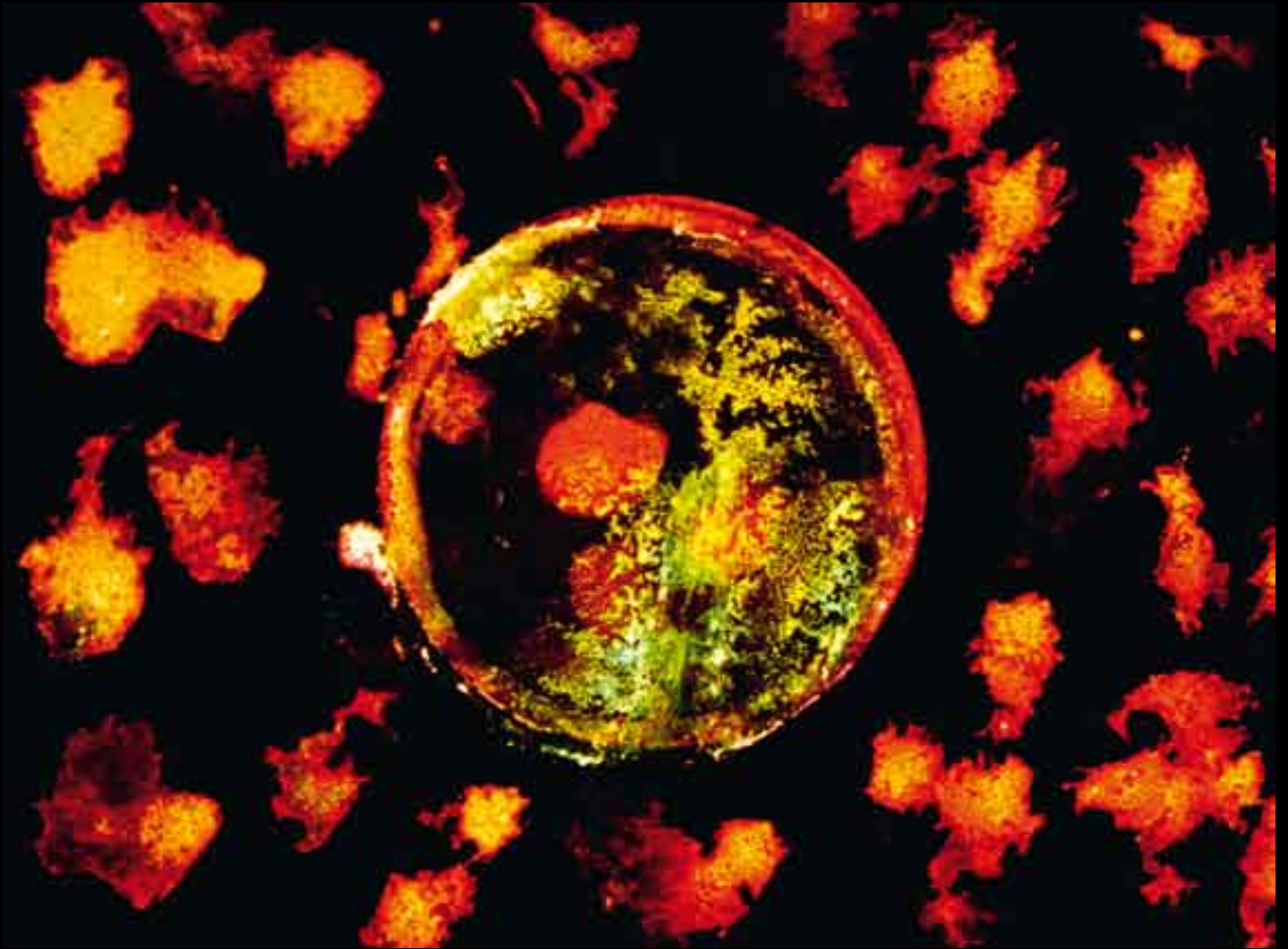
7 min

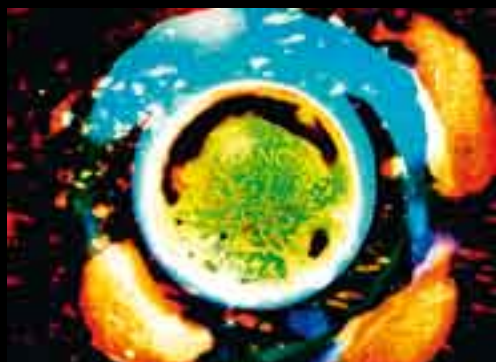
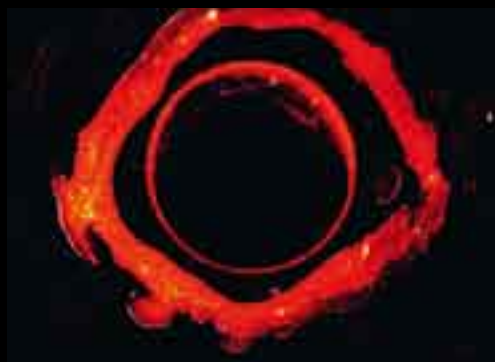
601  70 mm/35 mm











The major part of the cinematic work of José Antonio Sistiaga consists of films painted on celluloid, a procedure that both complements and expands his painting. In this way the artist adds a further dimension to his abstract art, namely movement. The medium of film examines questions about painting using other methods, but in both cases—on the canvas and on film—what matters most is light, rhythm and movement. At the end of the 1950s Sistiaga saw a painted film by Norman McLaren in Paris which made a deep impression on him.

Impresiones en la alta atmósfera (1988/89) is Sistiaga's second painted film after a gap of almost twenty years. In this film, that uses 70mm filmstrip, the filmmaker continues the work he started with *Ere erera Baleibu izik subua aruaren...* (1970), a feature-length film painted on 35mm. This silent film is a journey through colored matter, passing from the simple to the complex according to a logic that develops musically as well as pictorially. What can be sensed here is the presence of *all beyond*⁴¹: an *all over* in motion. Like Roberto Miller, Sistiaga paints the filmstrip using inks of various colors and inscribing the material directly with life's movements. The film can be visualized both as a period of running time and as a long painting stretching for more than one kilometer made up of 57 different fragments. During its course varying bursts of intensity occur and the energy invested in the film's creation can also be felt. This is film as music, reminiscent of works by Duncan Grant and Viking Eggeling.

Sistiaga made the decision to paint for various reasons, ranging from a refusal to accept the social

and political situation of the time (Spain was still a dictatorship in the years 1968–70) to the need to express himself artistically beyond the confines of such issues.

José Antonio Sistiaga prefers to experiment in both his paintings and his films, so that he only set about creating this work when he was offered the chance to produce a 70mm film. There are two versions of *Impresiones en la alta atmósfera*, both containing the same images, while their positioning differs at the end. The version dedicated to Vaslav Nijinsky and Jorge Oteiza conveys a feeling of emptiness, while the one dedicated to Vincent van Gogh is permeated by an intense, almost violent luminosity. The film is made up of 10,080 painted frames on 70mm material with 15 perforations per frame; it is a large-scale format that is used for Imax screenings and allows for greater accuracy in applying the shapes and colors. While the first film created all the components of a world of formless matter, this second cinematic attempt is expressed through the use of a constant form: the circle represents a haloed earth surrounded by pulsating space. According to a brief description, the film is “an imaginary vision of a perpetually changing cosmic world that suggests a dramatic cosmogony”.⁴² The colors throb and cause the earth to turn slowly within a universe that is itself rotating and pulsating with color. Experiencing this film is to be immersed in it, as was also true for *Ere erera Baleibu...*

Sistiaga shows that it is possible, using painting alone, in the manner of Jordan Belson or James

Whitney, to journey across the entire universe taking a circle as starting point; a journey in which the viewer is sucked up into an onrush of color and a swirl of luminous dust. The film is accompanied by a dull sound, a virtual white noise, which gives way to the *Irrintzi* call⁴³ thereby shattering the hypnotic effect that the moving color and oscillating shape simultaneously induce. With this call, the viewer suddenly returns to reality, to his presence in a space that, while still in the process of becoming, already begins to vanish. ■ YANN BEAUVAIS

Harry Smith gilt bis heute neben Künstlern wie Jack Smith oder Andy Warhol als einer der schillerndsten Figuren des experimentellen Films in den USA. Ihn schlichtweg unter der Rubrik „Filmemacher“ abzuhandeln, hieße eine Reduktion seines vielschichtigen Schaffens. Dies wird bereits deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass Smith 1991 einen Grammy für seine Verdienste um die amerikanische Folkmusik erhielt.

Sein reges Interesse für die Musik beeinflusste auch sein filmisches Schaffen immer wieder stark. Bereits während des Studiums suchte Smith mit seinem Künstlerfreund Jordan Belson nach Möglichkeiten, die Konventionen der Malerei hinter sich zu lassen und zu einer lebendigeren Formensprache vorzustoßen. Nachdem er gemeinsam mit Belson eine Reihe experimenteller Filme etwa von Len Lye, Hans Richter oder Oskar Fischinger in der legendären, von Frank Stauffacher organisierten Filmreihe „Art in Cinema“ am San Francisco Museum of Modern Art gesehen hatte, erschien ihm der Film in diesem Zusammenhang als geeignetes Mittel. Hier konnte er seine visuellen Ideen sowohl mit der Musik als auch mit seinem theosophisch, okkultistisch und alchemistisch geprägten Hintergrund verbinden und so immer wieder mystisch-surreale Welten erschaffen. Nicht zufällig bezeichnet William Moritz Smiths frühes Filmschaffen als „alchemistisches Schmelzgut“.⁴⁴

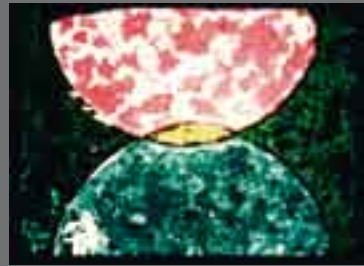
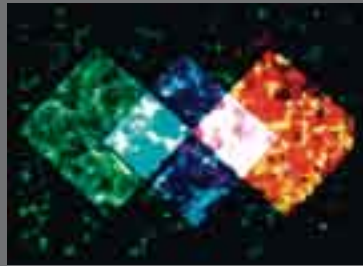
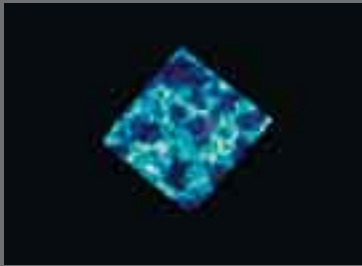
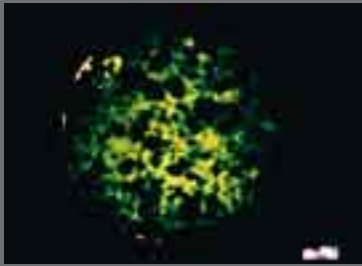
Smith arbeitete schnell eine Reihe völlig unterschiedlicher Techniken aus, um seine Filme zu produzieren. Er selbst schreibt dazu: „Ich entwickelte bestimmte überaus komplizierte Maltechniken, mit

denen ich aber nur Kurzfassungen herstellte. Zum Beispiel einen ganzen Film in einer bestimmten Farbe bemalen und dann Vaseline draufschmieren; oder mit einem Stichel Muster herauskratzen. Man kann so allerlei Spiralen und geringelte Muster machen, die mir nie gelangen, wenn ich Abdeckband eingeschnitten und anschließend Bleiche auf die freie Stelle gesprüht habe.“⁴⁵ Doch muss ganz deutlich gesagt werden, dass Smith sein Augenmerk bei handgemachten Filmen wie *Nr. 1–3* nicht nur akribisch auf das Filmmaterial und die Oberfläche des zu bearbeitenden Zelluloids richtete – im Gegenteil: Auch die Frage der Projektion und des performativen Rahmens waren für ihn von eminenter Bedeutung. Ganz gezielt verließ Smith deshalb oft das theaterhafte Setting des Kinos und tauschte es gegen die Bühne von Jazzclubs ein. Hier verbanden sich der Live-Auftritt von Bands mit den Filmen und den teilweise ebenfalls von Smith gestalteten Lichtskulpturen im Raum und erzeugten eine intensive Erfahrung, die das ganze körperliche Sensorium einschloss. Wie Smith selbst es beschrieb: „Handgemalte Animation unanständiger Formen – der Verlauf der erdgeschichtlichen Entwicklung reduziert auf Orgasmuslänge.“⁴⁶ Kunst, Wissenschaft, Alchemie und rauschartige Zustände wurden hier für ihn geeint.

Abgesehen von diesen Fragen des Umgangs mit dem Material und Fragen der Projektion ist in ausnahmslos allen Arbeiten von Smith ein weiterer Aspekt von besonderer Bedeutung: Dabei handelt es sich um die Idee des un abgeschlossenen Werks und der Präsenz des Performativen. Ähnlich wie den Jazz

verstand Harry Smith seine Filme als Darbietungen, die sich zwar von Abend zu Abend ähneln konnten, jedoch niemals gleich waren. Man könnte fast von einer Art Improvisation sprechen, die dem Publikum geboten wurde. Diese Idee der fortwährenden Modifikation der Arbeit führte dazu, dass Smith seine eigenen Arbeiten wieder und wieder überarbeitete und umformte. Nicht das endgültig fertiggestellte Werk interessierte ihn, sondern die konstante Arbeit und Bewegung mit dem Material. Und so wurden beispielsweise der Film *Nr. 8* später zu *Nr. 12* oder *Nr. 11* zu *Nr. 17* weiterentwickelt. 1964 erstellte Smith gar eine Art Kompilation seiner frühen Arbeiten unter dem Titel *Early Abstractions*, wobei er seine vormals stummen Filme *Nr. 1–4* und später noch *Nr. 5*, *Nr. 7*, und *Nr. 10* mit Musik von The Fugs oder Meet the Beatles unterlegte.

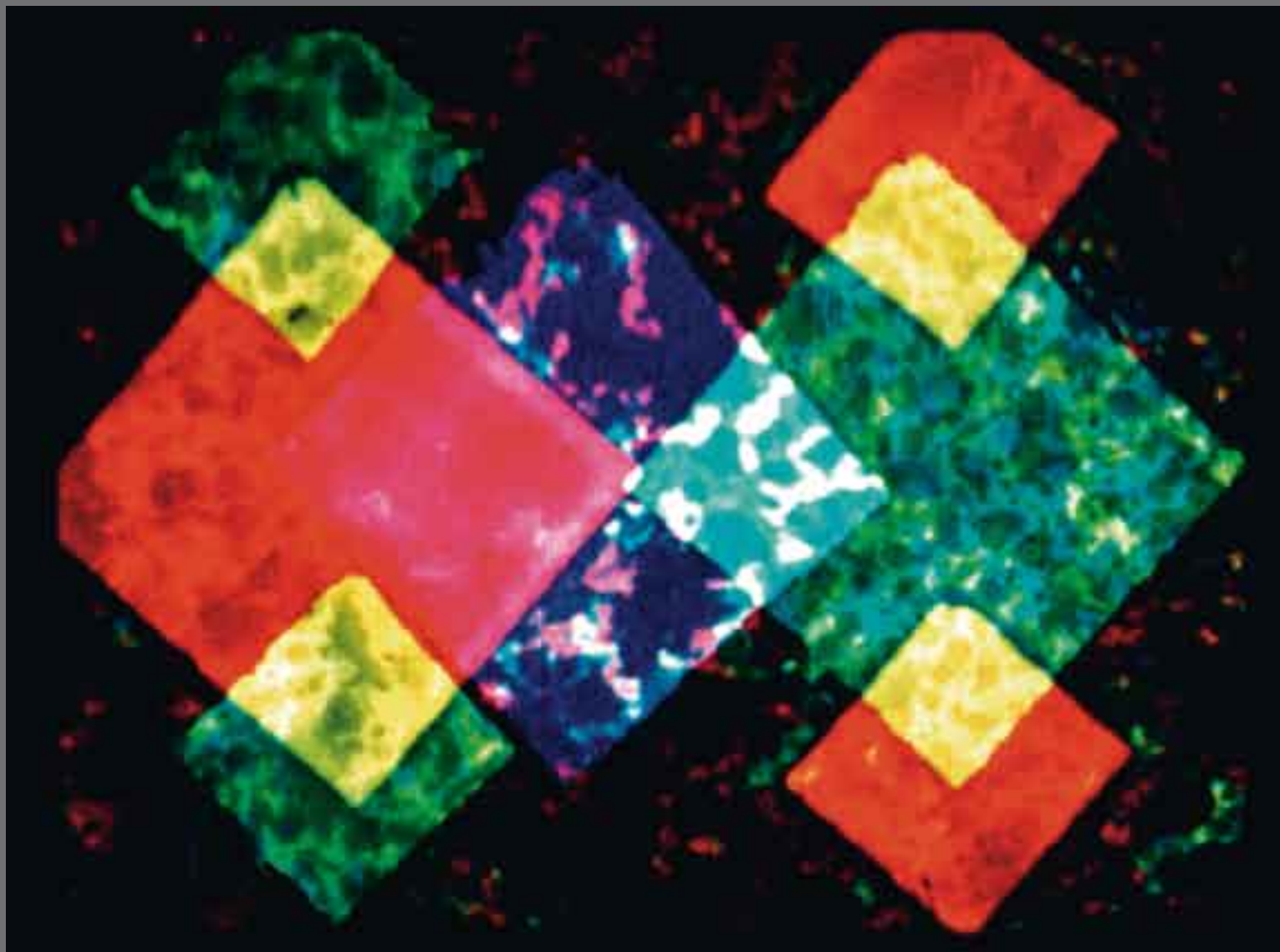
Über diese direkte Arbeit am Film hinaus entwickelte Smith mit den Jahren zudem eine eigene Projektionsapparatur mit verschiedenen eingebauten Farbfiltern. So konnte er selbst während der Projektion Einfluss auf die gezeigten Filme nehmen, wodurch jede Vorstellung zu einem einzigartigen Live-Erlebnis wurde. Seine späteren Pläne, auch den Zuschauerraum zu gestalten und mit beweglichen Sitzen zu einem haptischen Erlebnisraum zu machen, wurden nie realisiert. Trotzdem wird in all seinen filmischen Arbeiten die Absicht erkennbar, die sinnlichen Potenziale des Mediums freizusetzen. ■ MARC GLÖDE

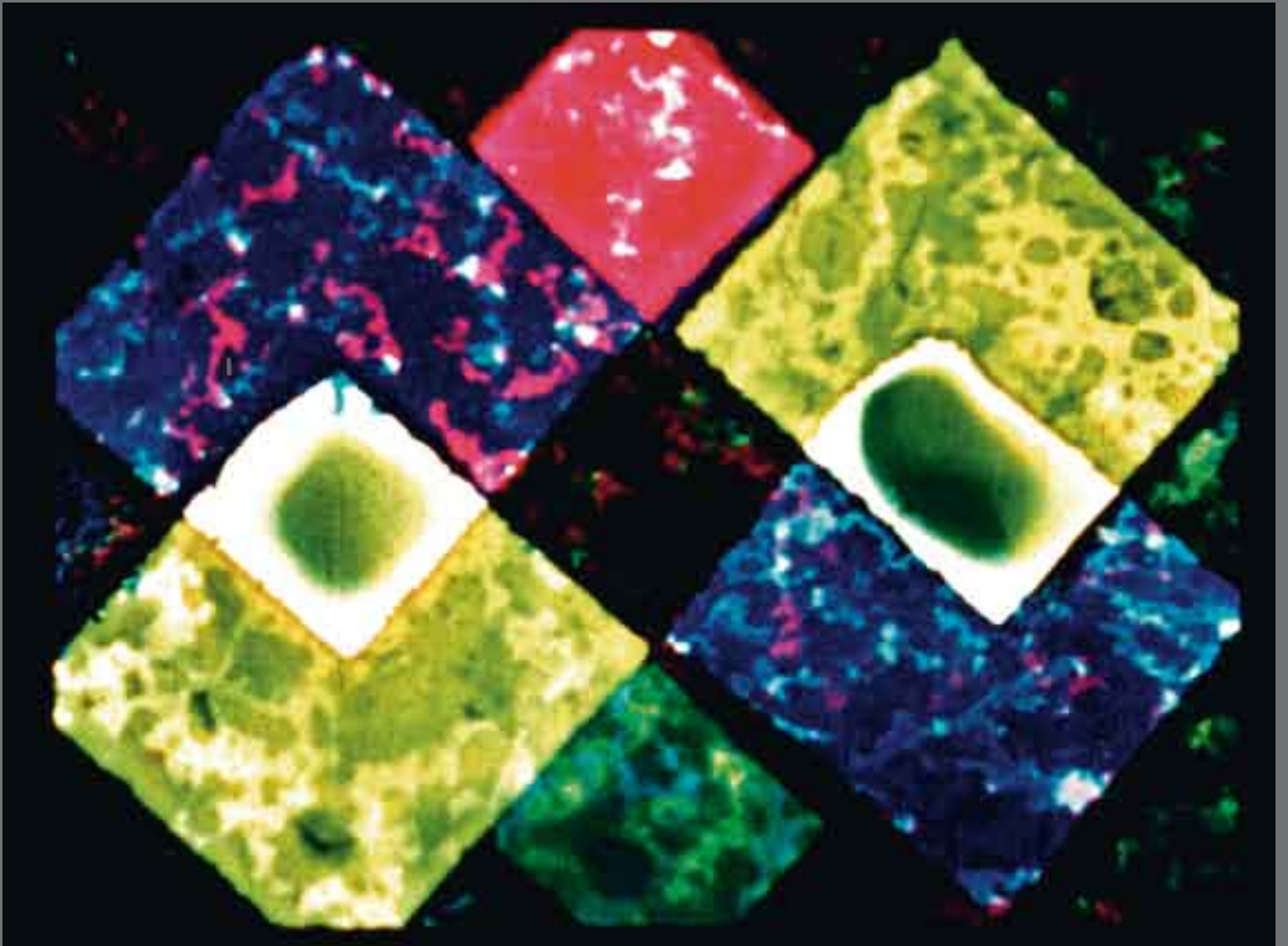


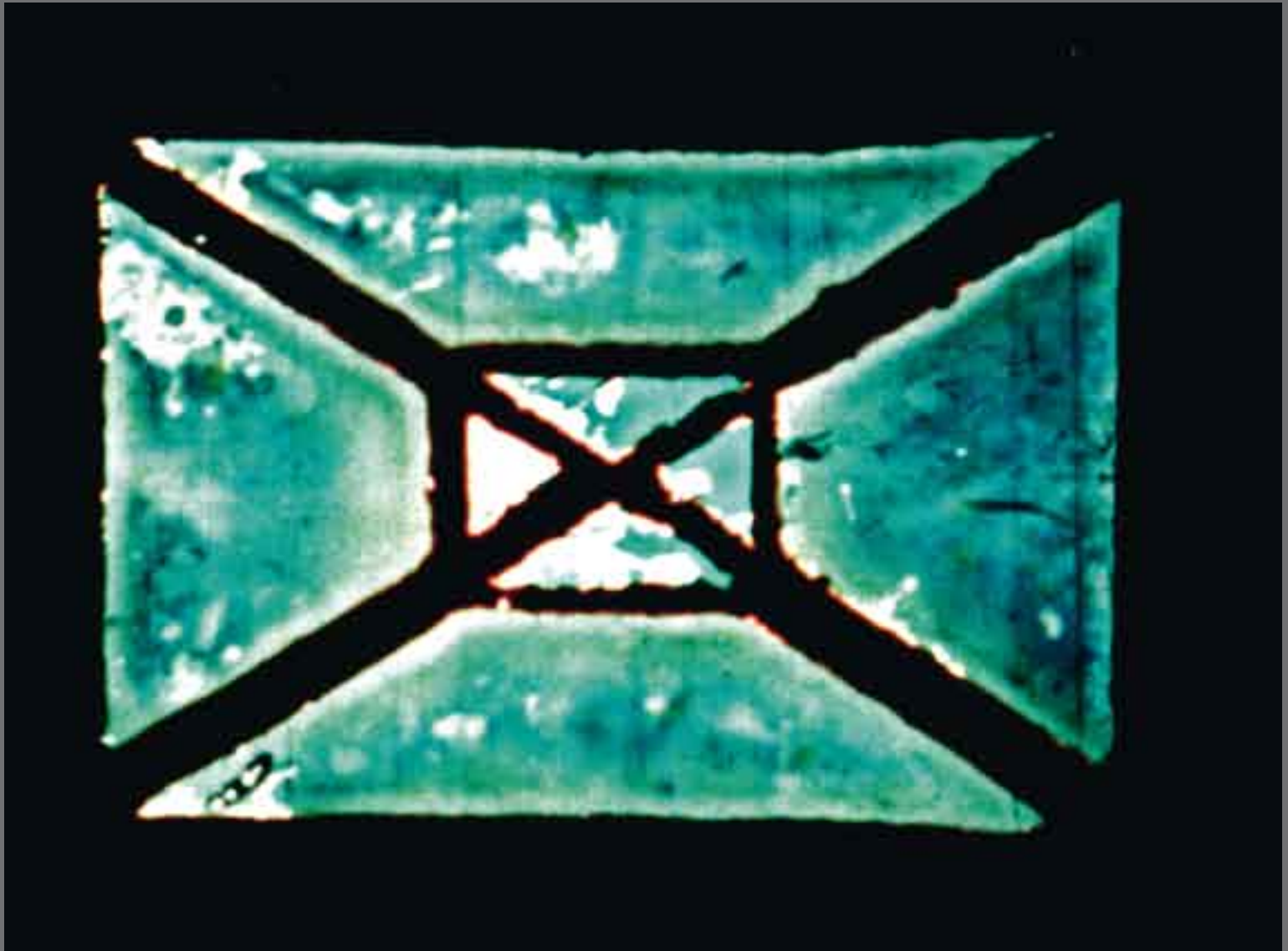
Harry Smith
EARLY ABSTRACTIONS NO. 3
(INTERWOVEN), 1947–1949

3:20 min

  35/16 mm









Harry Smith is still considered one of the most eccentric figures of experimental film in the United States, along with artists such as Jack Smith and Andy Warhol. Categorizing him as merely a “filmmaker” would be to oversimplify his multilayered creative work. This is already clear as soon as one recalls that Smith won a Grammy Award in 1991 for his contribution to American folk music.

His spirited interest in music also strongly influenced his cinematic work on a number of occasions. Already as students, Smith and his artist friend Jordan Belson were seeking ways to leave the conventions of painting behind and push ahead to a livelier language of forms. After he and Belson saw a number of experimental films—by Len Lye, Hans Richter, and Oskar Fischinger, among others—in the legendary film series “Art in Cinema,” organized by Frank Stauffacher at the San Francisco Museum of Modern Art, film seemed to him the appropriate means to achieve those ends. It enabled him to connect his visual ideas not only to music but also to his theosophical, occult, and alchemical background and thus create mystical, surreal worlds. Not coincidentally, William Moritz characterized Smith’s early cinematic work as “alchemical fusions.”⁴¹

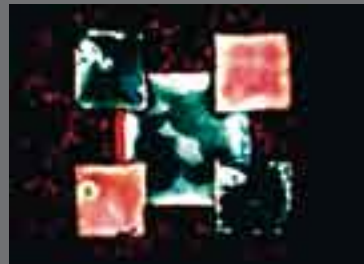
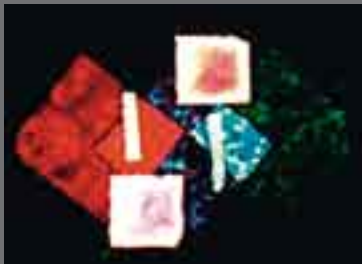
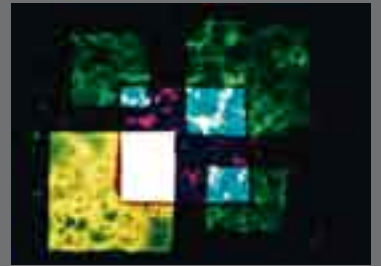
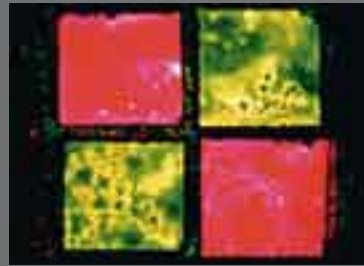
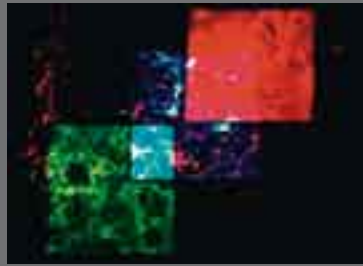
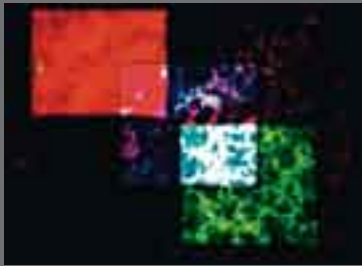
Smith soon developed a series of completely different techniques to produce his films. He wrote: “I developed certain really complicated hand-painting techniques of which I made only short versions. For example, painting the whole film a certain color and then smearing Vaseline on it; and then taking a stylus and scraping designs off. It is possible to get a lot

of spirals and curvilinear designs which I was never able to get by cutting the masking tape; then spraying bleach into the place where the groove was.”⁴² Still, it must be stated very clearly that Smith’s attention in his handmade films such as *Nos. 1–3* was not simply focused meticulously on the film stock and the surface of celluloid to be manipulated. On the contrary, the question of projection and the performative framework were also eminently important to him. Hence Smith often deliberately abandoned the theatrical setting of the cinema and exchanged it for the stage of jazz clubs. He combined live performance by bands with his films and sometimes also light sculptures of his own design in the space, resulting in an intense experience that incorporated all the physical senses. As Smith wrote: “Hand-drawn animation of dirty shapes—the history of the geologic period reduced to orgasm length.”⁴³ Art, science, alchemy, and ecstatic states were combined for him.

In addition to these questions of dealing with the material and issues of projection, another aspect is especially significant in all of Smith’s works without exception: the idea of the unfinished work and the presence of the performative. Harry Smith regarded his films like jazz: as presentations that can resemble one another from evening to evening but were never the same. One could almost speak of a kind of improvisation offered to the audience. This idea of continuous modification of the work of art led to Smith constantly reworking and reforming his own works. He was not interested in the definitively finished work but in constantly working and moving with

the material. For example, the film *No. 8* was later reworked as *No. 12* and *No. 11* as *No. 17*. In 1964 Smith put together a kind of compilation of his early works under the title *Early Abstractions*, adding music by The Fugs and from Meet the Beatles to his silent films *Nos. 1–4* and later *No. 5*, *No. 7*, and *No. 10* as well.

In addition to such direct work on film stock, over the years Smith also developed his own projection device using various built-in colored filters. It enabled Smith to alter the films being shown during projection, making every screening a unique live experience. His later plans to design the auditorium as well and add moving seats to create a haptic experience were never realized. Nevertheless, all his cinematic works attest to his intention to liberate the sensory potential of the medium. ■ MARC GLÖDE





Im New Yorker East Village lagen in den 1960er-Jahren die Anfänge einer Untergrundbewegung, einer kreativen Subkultur in der Luft. Mit einigen anderen Künstlern – Elsa Tambellini, Ben Morea, Ron Hahne, Don Snyder und weiteren – gründete ich 1962 das Group Center. Wir hatten eine umfassende, idealistische Vision: ‚Ziel ist die Bildung einer Gemeinschaft der Künste, von Individuen und Gruppen, von Dichtern, Schauspielern, Tänzern, Malern, Musikern, Bildhauern, Fotografen, Filmemachern und allen, die ein elementares Interesse am künstlerischen Ausdruck haben.‘ Unser Flyer präsentierte unser Credo: ‚Wir glauben, dass die Gemeinschaft der Künstler eine neue Entwicklungsstufe erreicht hat. In einer mobilen Gesellschaft kann es dem kreativen Individuum nicht mehr genügen, in Isolation zu verharren. Wir spüren den Hunger einer Gesellschaft, die sich in ihrem eigenen Vakuum verliert und stehen für ein offenes, aktives Engagement, mit dem Ziel, einen neuen Geist zu fördern.‘ Aus diesen Gründen entschied sich Group Center bewusst für die Gegenkultur. Sie war eine Untergrundgruppierung auf der Suche nach Möglichkeiten, die in sich geschlossenen Systeme der Kunstwelt zu beeinflussen und zu verändern.

Im Sinne der Philosophie des Untergrunds, dass sich Kunst auch jenseits der Beschränkungen teurer Ausstattung und Materialien schaffen lässt, arbeitete ich nach wie vor in zahlreichen Kunstformen. Ich hatte einen Schwung von 35-mm-Dias, die eigentlich weggeworfen werden sollten. Um 1963 herum griff ich instinktiv zu Nadeln und anderen Werkzeugen,

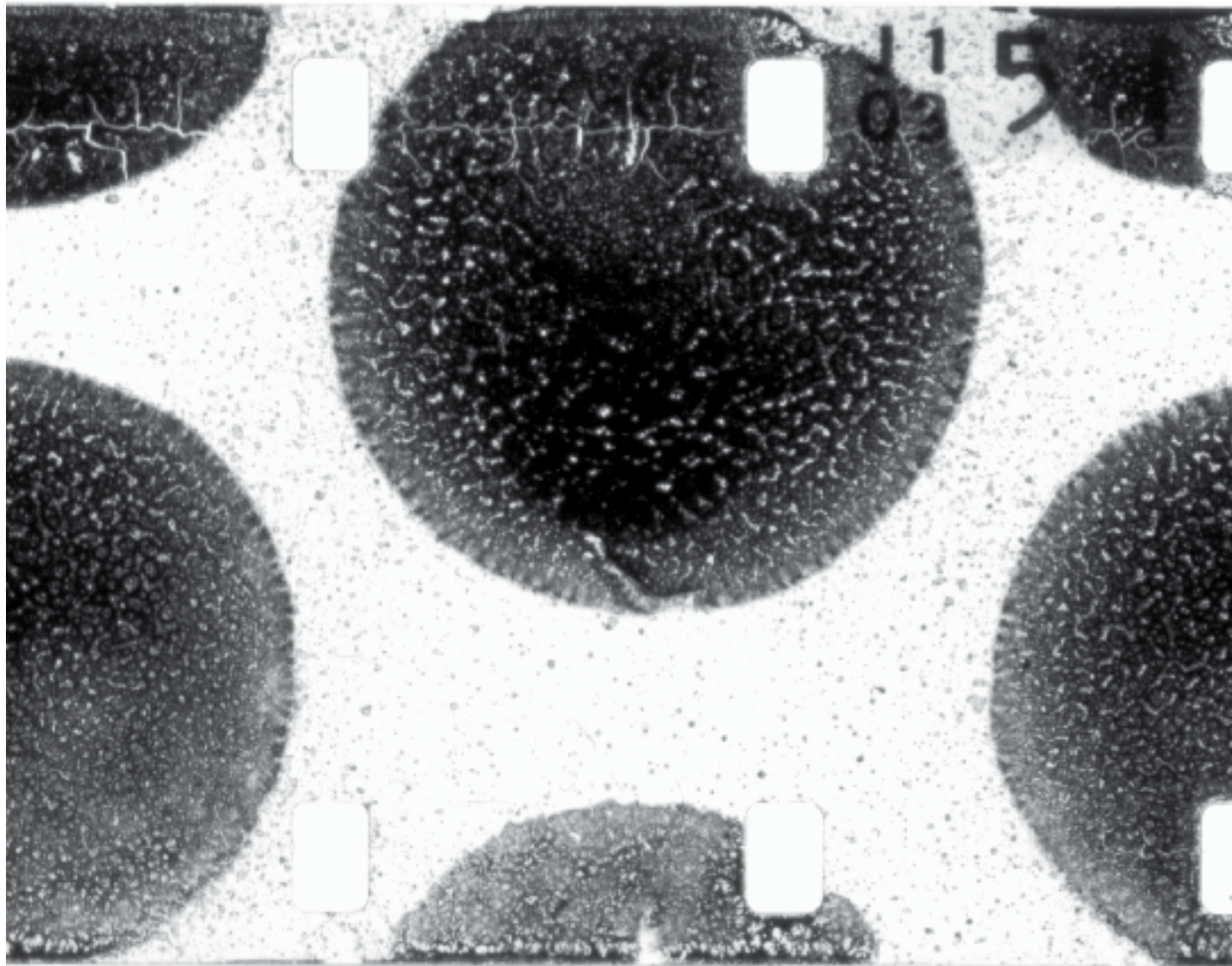
um Spiralen und runde Formen in die Emulsion zu kratzen, manchmal stach ich Löcher hinein. Diese Dias projizierte ich mit einem Kodak-Karussellprojektor von Hausdächern auf Fassaden. Dabei wurde mir klar, dass sich mit dem Bemalen von Glasdias und ihrer Projektion sehr große Gemälde realisieren ließen.

Etwas später begann ich, Startband von 16-mm-Material zu verwenden. Auf der glatten Oberfläche arbeitete ich mit Tinte und Farbe, auf der schwarzen Seite kratzte ich Material heraus, benutzte Säure und bearbeitete es auf jede nur denkbare Weise, um Bilder zu erzeugen, auch indem ich das Material in Brand setzte. Es war ein kameraloser Prozess, bei dem es darum ging, die spezifischen Materialeigenschaften des Films, des Zelluloids und der Emulsion, herauszuarbeiten. Der Prozess war vollkommen offen; alles war möglich, solange es sich technisch in ein reproduzierbares Bild umsetzen ließ. Im Wesentlichen ging es um das Spiel von Licht und Bewegung. Die Geschwindigkeit des Projektors (30 Einzelbilder pro Sekunde) bestimmte den bewegten Rhythmus des Films. Mein erster 4-Minuten-Film war *BLACK IS*. Der Soundtrack war das Schlagen eines menschlichen Herzens. Grove Press, der Verleiher meiner Filme, schrieb in seinem Katalog: ‚... dieser Film projiziert abstrakte Formen und Lichtspiele auf einen nachtschwarzen Hintergrund und suggeriert Tambellini zufolge ‚Samen schwarz, Samen schwarz, Sperma schwarz, Sperma schwarz.‘

Meine *NO-film*-Filme, die zum Teil auch aus Found-Footage-Material bestanden, und die bemalten Dias,

kamen bei live aufgeführten ‚Electromedia‘-Performances zum Einsatz. Sie entmaterialisierten den Raum und lösten damit beim Betrachter eine sinnliche Desorientierung aus, schufen ein ‚Theater der Sinne‘, wie es ein Kritiker nannte. Die Filme wurden zu einer multisinnlichen, räumlichen ‚Erfahrung‘. Mitunter wurden sie auf einen Raum projiziert, manchmal verschmolzen die Filme und die überblendeten, animierten Dias zu einer Einheit. Gelegentlich wurden die Filme auf die Körper auftretender Künstler projiziert (Dichter, Tänzer, Musiker) oder auf aufblasbare Leinwände.

Ich wurde sehr oft gefragt: ‚Warum Schwarz?‘ Um die Antwort zu zitieren, die ich im Oktober 1967 der Herausgeberin von *Arts Canada*, Anna Brodzky, für ihr Sonderheft zum Thema ‚Schwarz‘ gab: ‚Für mich ist Schwarz wie ein Anfang. Ein Anfang dessen, was es sein will und weniger das, was es nicht sein will. Mir geht es nicht darum, Schwarz als Tradition oder Nicht-Tradition in der Malerei zu diskutieren oder darum, ob es etwas mit Pigment zu tun hat, oder gar als Opposition zur Farbe. Seit ich mit Schwarz arbeite und es in den verschiedensten Dimensionen erforsche, bin ich auf jeden Fall immer entschiedener davon überzeugt, dass Schwarz im Grunde der Anfang von allem ist – was für das künstlerische Konzept nicht gilt. Schwarz lässt historische Definitionen hinter sich. Schwarz ist der Zustand des Blindseins und erhöhter Aufmerksamkeit. Schwarz ist das Einssein mit der Geburt. Schwarz ist eins mit der Ganzheit, die Einheit allen Seins. Schwarz ist die Ausdehnung des Bewusstseins in alle Richtungen.‘



Aldo Tambellini
BLACK IS, 1965

4 min

16 mm

1966 eröffneten Elsa und ich das Gate Theatre in der Lower East Side, ein Kino mit 200 Plätzen – das Gebäude war ursprünglich eine Kirche der Presbyterian Tabernacle Church gewesen. Es war das einzige Kino, das sieben Tage die Woche ununterbrochen bis Mitternacht Avantgarde- und Underground-Filme zeigte. Der Eintritt kostete 1,50 Dollar. Wir zeigten Filme von Brakhage, Stan Vanderbeek, Bruce Connor, meine Filme und viele andere, einige von der Westküste. Takahiko Iimura, einer der Filmemacher, war unser Kontakt zum japanischen Untergrund. Er brachte uns japanische Underground-Filme und nahm den amerikanischen Untergrund mit nach Japan, wo er am Sogetsu Arts Center in Tokio ein Forum fand.

1967 gründeten Otto Piene und ich das Black Gate Theatre, das erste ‚Electromedia‘-Kino in New York. Es war ein offener Raum für experimentelle Medien, Performancekunst und Installationen. Das erste Programm am Black Gate Theatre eröffneten wir mit *BLACKOUT*, der Simultanprojektion von meinen gemalten Filmen, die leicht gegeneinander versetzt gezeigt wurden, und vier Karussellprojektoren, mit denen ununterbrochen ‚Lumagramme‘ aus konzentrischen Kreisen auf das gesamte räumliche Umfeld überblendet wurden. Die Projektionen überzogen die gesamte Wand. Otto Pienes *THE PROLIFERATION OF THE SUN* war eine Serie handbemalter Dias, die im ganzen Raum projiziert wurden, während das Publikum auf dem Boden saß.

Andere Performances waren – um nur einige zu nennen – von Nam June Paik mit Charlotte Moorman,

Obliteration von Kusama, eine Installation mit Funkgeräuschen von Kosuki, sowie *Shelter 999*, eine Medienperformance von Taka Iimura. Jürgen Claus zeigte Kurzfilme von deutschen Künstlern, darunter frühe Arbeiten von Hans Haake, gefilmt auf einer Straße in Berlin.“⁴⁷ ■

Aldo Tambellini, März 2010



here was the beginning of an underground sub-culture of creativity brewing in the East Village in NYC in the 1960s. In '62, I founded Group Center with a group of artists: Elsa Tambellini, Ben Morea, Ron Hahne, Don Snyder and others. We had a large, idealistic vision ‘for the purpose of forming a community of the arts, of individuals and groups, of poets, actors, dancers, painters, musicians, sculptors, photographers, film-makers, and all those vitally interested in the creative expression.’ Our flyer held our credo: ‘We believe that the artistic community has reached a new stage of development. In a mobile society, it is no longer sufficient for the creative individual to remain in isolation. We feel the hunger of a society lost in its own vacuum and rise with an open active commitment to forward a new spirit.’ For that reason, Group Center consciously chose to become a counter-culture, an underground group trying to find ways to impact and change the closed-in system of the Arts.

Embracing the philosophy of the underground, that art can be created outside the restrictions of expensive equipment and materials, I continued to work in many art forms. I had a bulk of 35 mm slides which were to be discarded. Around 1963, I instinctively used needles and other implements to scratch on their emulsion spirals and round forms, sometimes piercing holes through them. I projected these slides onto the façade of buildings from rooftops using a Kodak Carousel Projector and realized that by painting on a clear glass slide, through its projection, I could achieve a very large painting.

Sometime later, I began to work on 16 mm film leader. On the clear surface, I used ink and paint, and on the black surface I scratched by taking away; I used acid and worked on it any possible way that I could to create images—including burning. It was a cameraless process, trying to bring out the inherent qualities of the film, the celluloid and the emulsion. The approach was completely open where everything was possible as long as it was technically printable. To get down to the essentials: a play of light and motion. The movement of the projector (30 frames per second) determined the animated rhythm of the film. My first four-minute film was *BLACK IS*. The soundtrack was the sound of a human heartbeat. Grove Press, the distributor of my films, said in its catalogue: ‘...this film projects abstract forms and illuminations on a night-black background and suggests, says Tambellini, ‘seed black, seed black, sperm black, sperm black’.

My *NO-film* films, some included found footage, and the painted slides were incorporated in live ‘Electromedia’ performances. In their de-materialization of space they produced a dislocation of the senses for the viewer, creating what a critic called ‘theater of the senses.’ The films became a multi-sensory, spatial ‘experience.’ Sometimes they were projected on a space and sometimes the films and the zooming of the animated slides became one. At times, the films were projected on bodies of performers (poets, dancers, musicians) as well as on inflatable screens.

Very often, I was asked: ‘Why black?’ To quote my answer in *Arts Canada*, October 1967 in the special is-

sue on the subject of ‘Black,’ to editor Anna Brodzky: ‘Black to me is like a beginning. A beginning of what it wants to be rather than what it does not want to be. I am not discussing black as a tradition or non-tradition in painting, or as having anything to do with pigment, or as an opposition to color. As I am working and exploring black in different kinds of dimensions, I’m definitely more and more convinced that black is actually the beginning of everything, which the art concept is not. Black gets rid of the historical definition. Black is a state of being blind and more aware. Black is a oneness with birth. Black is within totality, the oneness of all. Black is the expansion of consciousness in all directions.’

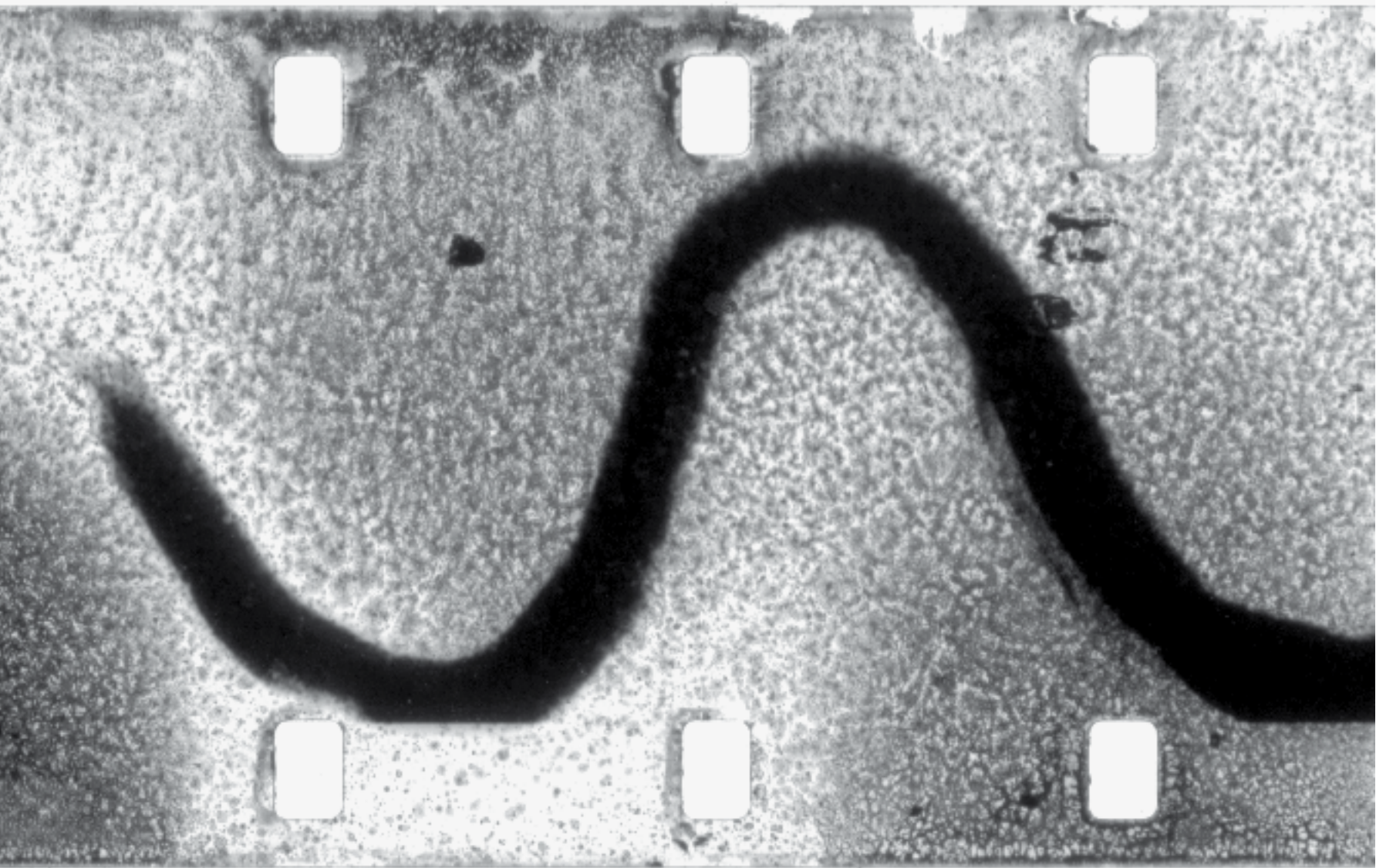
In 1966, Elsa and I opened the 200-seat Gate Theatre in the Lower East Side, originally a Presbyterian Tabernacle Church. This was the only theater to show avant-garde, underground films in continuous showing, till midnight, seven days a week. Admission was \$1.50. We screened films by Brakhage, Stan Vanderbeek, Bruce Connor, my films and many others, some from the West Coast. Takahiko Iimura, one of the filmmakers, was our contact to Japan’s underground. He brought us Japanese underground films and took the American underground to Japan to be shown at the Sogetsu Arts Center, Tokyo.

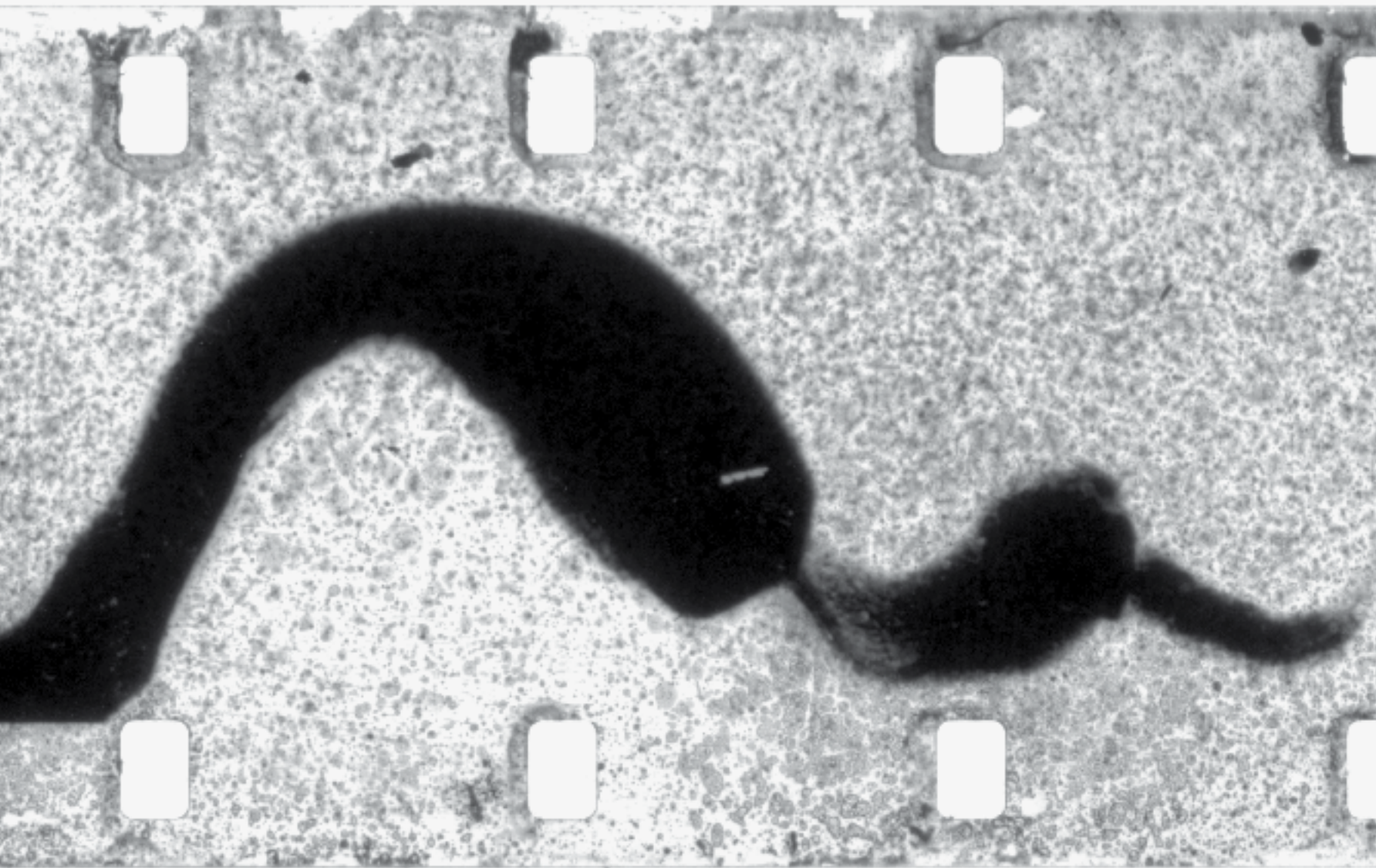
Otto Piene and I founded The Black Gate Theatre in 1967, the first ‘Electromedia’ Theatre in New York City. It was an open space for experimentation in Media, Performances and Installations. We opened the first Black Gate Program with *BLACKOUT*, the simultaneous showing of my hand-painted film projected

slightly out of synch and four carousel projectors zooming ‘lumagrams’ of concentric circles continuously onto the environment, covering the entire wall. Otto Piene’s *THE PROLIFERATION OF THE SUN* was a series of hand-painted slides projected around the room as the audience sat on the floor.

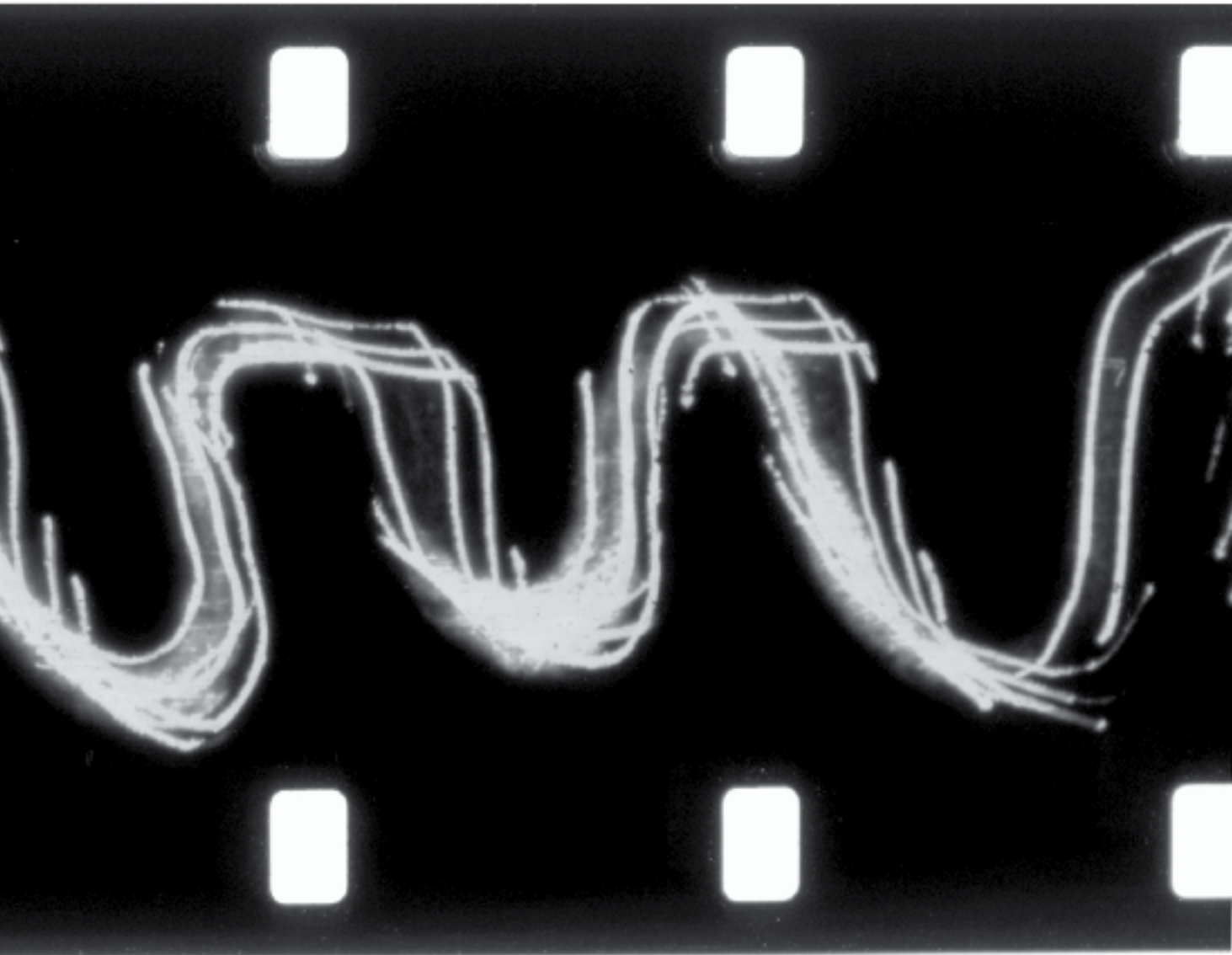
Other performances were by, to name a few: Nam June Paik, who performed with Charlotte Moorman; *Obliteration* by Kusama; an installation with radio sound by Kosuki; *Shelter 999*, a media performance by Taka Iimura. Jürgen Claus showed short German films on German artists, including an early work by Hans Haake shot on a Berlin Street.”¹⁷ ■

Aldo Tambellini, March 2010









Während ihrer Tätigkeit als Lehrerin in Nordfrankreich ab 1967 entdeckte Marcelle Thirache die Filme von Marguerite Duras und Germaine Dulac, die ihr Interesse am Film weckten. 1978 in die Region Paris zurückgekehrt, schuf sie von 1986 an Filme, für die sie zunächst Fotografien und Zeichnungen miteinander kombinierte.

Die meisten Filme von Marcelle Thirache erzählen keine Geschichten, aber sie sind dennoch nicht abstrakt. Sie evozieren eigene Universen, erzeugen Stimmungen und haben in Hinsicht auf deren Dynamik Ähnlichkeit mit den Arbeiten von Germaine Dulac, die forderte, „das statische Element zurückzudrängen“.⁴⁸ Thiraches Filme erforschen die Bewegungen und Formen, die Licht entsprechend den Texturen und Oberflächen annimmt, die es bedeckt oder streift. Dazu die Filmemacherin: „Das Licht bildet Formen! Das Licht bemalt den Filmstreifen wie (sogar besser als) ein Pinsel die Leinwand!“⁴⁹ Das Licht und die von ihm erzeugten Bewegungen schaffen ein Ereignis: den Film. Seit gut zehn Jahren arbeitet Marcelle Thirache im Super-8-Format, wobei sie nach und nach von Aufnahmen mit der Kamera (*Clair de Pluie*, 1986) zur Malerei auf Film übergang. Ähnlich wie Norman McLaren bevorzugt sie dabei Tinte und Tusche. Zahlreiche Filme verweben aufgenommene Sujets (Blumen, verschwommene Farbflächen, das Filmmaterial selbst) mit grafischen Strukturen, wodurch manche zu sagenhaften Stickereien werden, so etwa *Encre 8 février 97*. Für diese Arbeit filmte die Künstlerin Blumen in starker Nahaufnahme, allein um der Farben willen. Die Kamerabewegungen werden von unter-

schiedlich breiten Pinselstrichen überlagert, die das farbige Licht filtern. So wird das Licht von einem undurchsichtigen Schleier modelliert und erzeugt Tiefeneffekte, wo es durch das dichte Geflecht der Pinselstriche oder wabernden Flächen dringt.

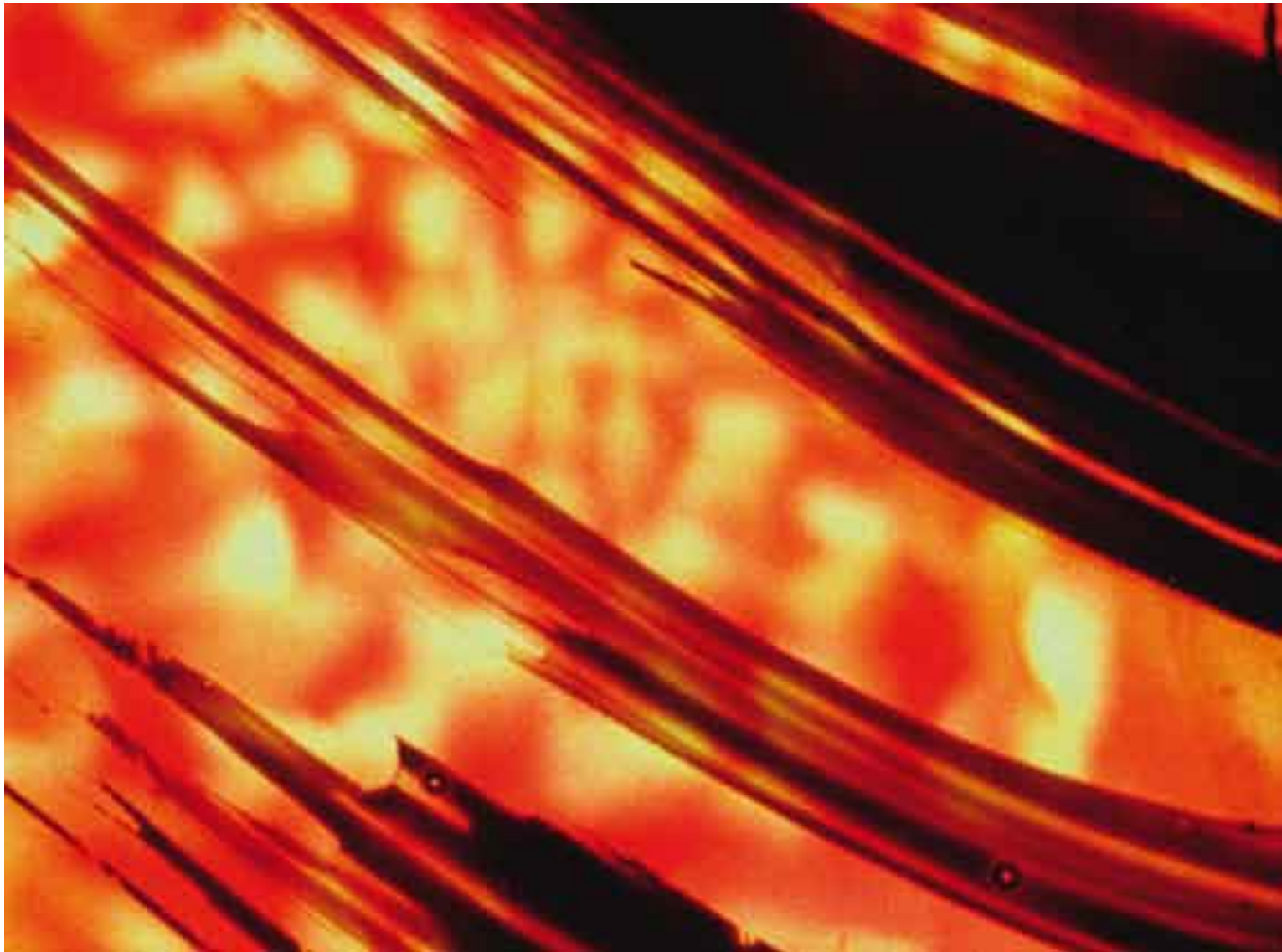
Zwei im Abstand von nur wenigen Monaten realisierte Filme betitelte Thirache *Encre*; der erste entstand am 25. Dezember 1996, der zweite am 8. Februar 1997. Die beiden sehr unterschiedlichen Filme könnten an einige der direkt auf Zelluloid gemalten Arbeiten im Spätwerk von Stan Brakhage erinnern (etwa *Cannot Exist*, 1994, oder die *Nightmare Series*, 1978). Sie unterscheiden sich davon jedoch insofern, als die Filmemacherin keinerlei Trickeffekte einsetzt. Ihre Arbeiten führt sie unmittelbar auf dem Material aus. In *Encre (96)* zeigt die Zusammenschau aller Bilder Effekte, in denen helle Flecken wie aus dunkler Materie aufscheinen. Hier klingt Fred Wordens *One* (1998) an. In *Encre (97)* hingegen wird das Pulsieren zum Dreh- und Angelpunkt, durch das verschwommene Farbflächen in einem bestimmten Rhythmus mit dunkleren Farbblöcken kontrastiert werden. In diesem Film herrschen Schwarz und Ockertöne vor, die sich mit unscharfen Farbfeldern zu harmonischen Akkorden verbinden. Bezüge zur Malerei werden erkennbar, von Wolf bis Soulages, Welten öffnen sich. Wie in ihrem gesamten Œuvre erforscht die Filmemacherin auch mit diesen beiden Arbeiten die Regungen einer inneren Welt, in der Flimmern, Flüchtigkeit und Unschärfe Indizien sind für eine seelische Energie. ■ YANN BEAUVAIS



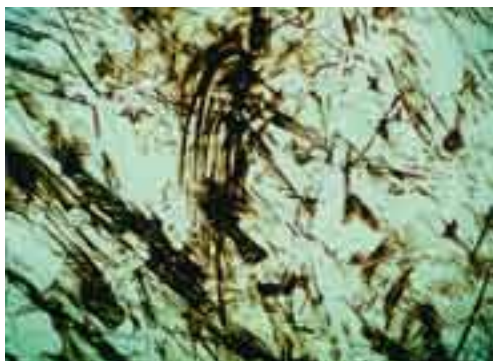
Marcelle Thirache
ENCRE 08/02/97, 1997

4 min

COL  16 mm







un film de marcelle thirache

Ot was while teaching in northern France from 1967 that Marcelle Thirache discovered the films of Marguerite Duras and Germaine Dulac, which aroused her interest in cinema. Having returned to Paris in 1978, in 1986 she began making films that initially combined photos and drawings.

Most of Marcelle Thirache's films do not tell a story, but they are not, however, abstract. They conjure up their own universes and create moods. As regards their dynamic they resemble the works of Germaine Dulac, who demanded that "the static element must be banned."⁴³ Thirache's films investigate the movements and shapes that light assumes, depending on the textures and surfaces that it inhabits or crosses. As the filmmaker herself said: "Light carves forms! Light writes on the film like (better than) a brush on a canvas."⁴⁴ The light and the movements that it creates bring about an event, namely the film. For over ten years, Marcelle Thirache has worked with super 8, gradually moving from photographic recording (*Clair de Pluie*, 1986) to painting on celluloid. Like Norman McLaren, she prefers using ink and India ink to do so. Many of her works interweave the subject matter filmed (flowers, indeterminate masses of color, and the filmstrip itself) with graphic structures that turn some films into incredible embroideries. Such is the case with *Encre 8 février 97*, in which Thirache filmed flowers in extreme close up for their color alone. Camera movements are superimposed by brush strokes of varying widths that filter the colored light. The light is shaped by an opaque veil, creating the impression of depth where it penetrates

through the thick mass of brushstrokes and undulating surfaces.

Two films produced a few months apart share the name *Encre*. The first one was created on 25th December 1996 and the other on 8th February 1997. Differing greatly one from the other, they seem to hint at some of the final works of Stan Brakhage painted directly on celluloid (for example *Cannot Exist*, 1994, or the *Nightmare Series*, 1978). However, they differ in that Thirache does not use cartoon effects. The work is carried out directly on the celluloid. In *Encre (96)*, the ensemble of all pictures produces certain effects, as areas of light suddenly appear as if made of dark matter in a way reminiscent of *One* (1998) by Fred Worden. In *Encre (97)*, on the other hand, it is the pulsating effect that is the centerpiece in a dynamic juxtaposition of blurred colored surfaces and darker blocks of color. In this film, dark and ocher shades dominate, blending to create harmonious effects with more blurred masses of color. The pictorial references from Wolf to Soulages abound as the worlds unfold. In these two films, as in all Thirache's work, she explores the movements of an interior world in which oscillations, evanescence and fuzziness are indications of a soul's energy. ■ YANN BEAUVAIS

Jennifer Wests Filme sind die visualisierten Ergebnisse eines intensiven physischen Eingriffs auf das Zelluloid. Die Produktion ihrer Arbeiten ist gleichsam ein performativer Akt, der sich im Film durch eine erklärende Titelei im Vorspann vermittelt und in zumeist raumgreifende All-Over-Projektionen übersetzt wird. Ihre tonlosen Filme haben einen starken synästhetischen Effekt, indem sie die Betrachter Zutaten schmecken oder hören lassen, die zu ihrem spezifischen visuellen Ausdruck geführt haben.

Wie hast Du angefangen, kameralos zu arbeiten?

2003, gegen Ende meines Aufbaustudiums am Art Center, wo ich Kurse bei Diana Thater, Mike Kelley und Patti Podesta besuchte, hängte ich in meinem Atelier eine Karte an die Wand, auf der stand: „Die Filmdose, die ich über 10 Jahre im Kühlschrank hatte“. Diese Dose mit 16-mm-Negativfilm hatte über 10 Jahre lang und in vier verschiedenen Städten in meinem Kühlschrank gelegen: in Seattle, San Francisco, Tacoma und Los Angeles. Im Laufe dieses Prozesses war der Film gealtert. 2004 entwickelte ich den Film, ohne etwas aufgenommen oder ihn belichtet zu haben. Anschließend gab ich ein paar Freunden und Kollegen rund 9 m lange Teilstücke des entwickelten Films und bat sie, den Film in einem Gebräu ihrer Wahl zu „marinieren“. Ich erhielt die Filmstücke in Plastikbehältern in ihrer jeweiligen „Marinade“ zurück, zum Beispiel Urin von Jim Shaw, eine Mischung aus Pepsi und Poprocks, Badesalz, Haarfärbemittel, Blaubeeren, Henna, Eiscreme, Smog- und Feinstaubpartikel und

anderes mehr. Außerdem setzte ich selbst zwei „Marinaden“ an, für die ich Zutaten wie Aphrodisiaka, Energydrinks und Parfüm verwendete. Zutaten, die mich dazu anregten, Filme zu spezifischen Themen zu machen. Inzwischen sind es insgesamt 57 Filme, die seit 2005 entstanden sind.

Was bringt Dich dazu, bestimmte Substanzen zu verwenden?

Filme beginnen immer mit einem bestimmten Konzept. Das ist das Wichtigste in meinem Werk und entscheidend für die Assoziationen, die sich aus den textbasierten Titeln und dem entstandenen Film ergeben. Diese Konzepte haben ihre Wurzeln in Bewegungen der Subkultur, in urbanen Legenden, Folklore, Geschichte, Dingen, die ich sehe, lese oder höre, Düften, Lebensmitteln, Filmen, Büchern, Musik, Fernsehen oder Kunstwerken.

Manchmal beginnt ein Film mit nichts weiter als dem Material – sagen wir zum Beispiel „Klapperschlangengift“ –, und ich entwickle einen Film, der sich speziell mit diesem Material oder dieser Substanz auseinandersetzt. Manchmal entwickelt sich ein Film aus einem früheren Film, wie bei *Regressive Squirry Sauce Film* (2007).

Mich interessierte unser kulturelles und psychologisches Verhältnis zu Geschmack und zum Essen, und so entstand mein *Comfort Food Film*, für den ich Filmsegmente in verschiedene Arten von „Trost-Essen“ einlegte, also einfache Lebensmittel, die Kindheitserinnerungen wecken, wie Kartoffelbrei, Guacamole, Apfelmus und Ketchup, Senf oder Würzsaucen.

Der aus der Flasche spritzende Ketchup oder Senf erinnerte mich an Körperflüssigkeiten, und ich musste daran denken, wie der Künstler Paul McCarthy aus L. A. Schokolade und Ketchup zu seinem Markenzeichen gemacht hat. Ich beschloss, diesen Materialien meinen eigenen Stempel aufzudrücken, indem ich Apfelmus, Mayonnaise und Senf dazunahm und bestimmte Erwartungen in Bezug auf Geschlechterrollen bei Künstlern gegeneinander ausspielte. Ich wollte herausfinden, wie es aussieht, wenn eine Frau mit diesen Materialien arbeitet, die so oft mit Männern assoziiert werden. Dieser Film steht, ebenso wie andere meiner Filme, für eines meiner zentralen Interessen: Die Filme werden mit unästhetischen, klebrigen, schmutzigen Saucen und Lebensmitteln verschmiert, dann wieder sauber gemacht und digital präsentiert – komplett losgelöst von ihrem ursprünglichen, extrem physischen Herstellungsprozess. Dabei sind die „schmutzigen“ Ursprünge dieser Filme in ihren Titeln aufgelistet und lassen den Betrachtern Raum für Assoziationen.

Kannst Du voraussehen, wie eine spezifische „Zutat“ den Filmstreifen beeinflussen wird?

Am Anfang war vieles Zufall, und ich arbeite nach wie vor auch mit Substanzen und Prozessen, die absolut keine Auswirkung auf die Filmemulsion haben, wenn sie zum Konzept des jeweiligen Films gehören. Sie werden eingesetzt, ob man sie im Endeffekt sehen kann oder nicht. Mit der Zeit habe ich gelernt, auf welche Weise die verschiedenen Substanzen und Prozesse das Zelluloid des Films chemisch beeinflussen.

Jennifer West
RECIPE CARDS (For the Marinated Film), 2005

Bleistift auf Karteikarten - Pencil on index cards, je - each 3 x 5 in (7,6 x 12,7 cm)



Jennifer West

MARINATED FILM – THE ROLL OF 16 MM I HAD IN THE FRIDGE FOR OVER TEN YEARS (16 MM FILM NEGATIVE MARINATED FOR SEVERAL MONTHS IN: ABSINTHE & XTC, PEPSI & POPROCKS, JIM SHAW'S URINE, RED WINE, COFFEE & DETOX TEA, APHRODISIACS), 2005

9:20 min

GO 16 mm >





Wie wichtig ist der Akt der Performance?

Performance war immer ein wichtiger Aspekt meiner Filmserien. Manchmal sind die Stills von der Produktion des Films faszinierender als der fertige Film. Mein *Jam Licking Sledgehammered Film* (2008) wirkt ein bisschen wie ein durch Lecken entstandener Sonnenuntergang. Ich hatte all diese Menschen mit freiem Oberkörper oder im BH versammelt, die gemeinsam Marmelade, Gelee und Orangenmarmelade [vom Filmträger] ableckten. Und so wurde die aufwendige Produktion selbst zur „Geschichte“ oder zum „flüchtigen Dokument“, deren Dreh- und Angelpunkt der Film ist. Dies brachte mich letztendlich dazu, meine erste öffentliche Performance, *Skate the Sky* (2009), zu realisieren. Der Film entstand als Live-Performance in der Turbinenhalle der Tate Modern. Hierfür hatte ich Filmstreifen auf die Rampe der Halle geklebt und eine Gruppe von Skateboardern eingeladen, die über die Filmstreifen fahren und ihre Skateboardtricks machen sollten, wobei die Memulsion abgeschliffen und der Film sichtbar abgestoßen und zerkratzt wurde.

In der Geschichte des direkt bearbeiteten Films spielt Musik eine große Rolle. Einige Deiner Filme befassen sich ja mit bekannten Helden der Musikszene (Nirvana, Jim Morrison, Led Zeppelin) – wie kommt es also, dass keiner Deiner Filme einen Soundtrack hat?

Es ist mir wichtig, auch meinen *Riot Grrrrl Film* (2008) mit in diese Gruppe hineinzunehmen. Mein Ansatz bei Musikfilmen ist synästhetisch – ich nutze einen meiner Sinne, um einen anderen anzusprechen.

Die am weitesten verbreitete Form von Synästhesie ist das Erzeugen von Klängen durch Farben. Alle meine Musikfilme enthalten Farben, die durch Lebensmittel, Substanzen oder Handlungen erzeugt wurden, die in den Songtexten vorkommen. Bei diesen Filmen ist es mir lieber, die Musik durch Farben zu vermitteln. (Nirvana: Bleiche, Pennyroyal Tea, Säureblocker, Abführmittel, Lithium, etc.; bei Led Zeppelin: Custard Pie, Mandarinen, Blumen, Wein etc.; und für die Riot Grrrrls: Zimbrötchen, Schokoriegel, Erdbeeren, jede Form von Süßigkeit). Als ich Studierenden der USC Cinema School einige meiner Musikfilme zeigte, sagte eine Studentin, sie könne die Musik „hören“. Das ist genau das, was ich erreichen will – etwas, das beim Betrachter zwischen dem „Lesen“ der Filmtitel und dem Anschauen der Filme passiert. Bei anderen Filmen arbeite ich genauso mit Assoziationen, nutze aber auch andere Sinneserfahrungen wie den Tastsinn und Geruchssinn. ■

Dialog Heide Häusler und Jennifer West, März 2010

Jennifer West's films are the visualized results of an intense physical intervention in the celluloid. The production of her works is like a performative act that communicates within the film through explanatory opening credits and is usually translated into all-over projections throughout the space. Her silent films have a strong synesthetic effect, in that she causes the viewers to taste or smell the 'ingredients' that led to her particular visual expression.

How did you start working cameraless?

In 2003, at the end of my time as a graduate student at Art Center College of Design in Pasadena where I was taught by Diana Thater, Mike Kelley, and Patti Podesta, I put a note card on my studio wall that said, "the can of film I had in the fridge for over 10 years." The can of 16mm film negative had been in my refrigerator for over 10 years and in four different cities: Seattle, San Francisco, Tacoma and Los Angeles. The film was aged by this process. In 2004, I processed the film with no image or exposure to light and then gave 30-foot sections of the processed film to a bunch of friends and colleagues, asking them to 'marinate' the film in a concoction of their choice. The sections of film were returned to me in plastic containers in their 'marinades' which included such things as: Jim Shaw's urine, Pepsi and Poprocks, bath salts, hair dye, blueberries, henna, ice cream, smog soot and more. I also produced two of my own 'marinades' using such things as aphrodisiacs, energy drinks and perfume, ingredients which

spurred my interest to start making individual films with a specific theme; they currently total 57 films made between 2005 and the present day.

What leads you to the use of specific substances?

The films always start with a specific concept. It is the most important thing in my work and the associations between the textual titles and the resulting film. These concepts come from subcultural movements, urban legends, folklore, history, things I see, read or hear, perfumes, foods, films, books, music, television, and artworks.

Sometimes a film will start with just a material—say for example, rattlesnake venom, and I develop a film specifically around that material or substance. Sometimes a film is developed out of a previous film such as the *Regressive Squirty Sauce Film* (2007).

I was interested in cultural and psychological relationships to taste and food and made the *Comfort Food Film* which was made by putting sections of film in various comfort foods that evoked infantile associations such as mashed potatoes, guacamole, apple sauce and ketchup, mustard and relish.

The ketchup and mustard squirting out of the bottle reminded me of bodily fluids and I thought of how the artist Paul McCarthy uses chocolate and ketchup as his signature materials. I decided to put my own spin on these materials by adding apple juice, mayonnaise and mustard and playing off artistic gender expectations by seeing what it looks like when a girl uses these materials so often associated with boys. This film along with others em-

bodies an important interest of mine, which is how these films are covered in messy, sticky and dirty sauces and foods and then all cleaned up and presented digital, completely removed from the original very physical way they were made. The messy origins are listed in the titles of the films and give way to associations for the viewer.

Can you anticipate how a specific ingredient might manipulate the filmstrip?

There was a lot of chance in the beginning, and I still use substances and actions that do absolutely nothing to the film emulsion if they are part of the concept of the film. They are done, whether they can be seen in the end or not. Over time, I learned how the different substances or actions would affect the film celluloid with chemical reactions.

How important is the act of performance?

Performance has always been important in the film series. Sometimes, the production stills of the making of the films are more fascinating than the final film. The *Jam Licking Sledgehammered Film* (2008) looks a bit like a licked sunset, but I had all of these people shirtless and in their bras licking off jam, jelly and marmalade together, so the elaborate making becomes the 'story' or 'ephemera' that revolves around the film. This has finally led me to stage my first public performance, *Skate the Sky* (2009), where I made a film live as a performance at the Tate Modern Turbine Hall by taping filmstrips to the ramp of the hall and inviting a group of skateboarders to skate-

board over the strips doing tricks, grinding into the film emulsion and scuffing up the film visibly.

In the history of direct film music plays an important role. As some of your films deal with well-known heroes from the music scene (Nirvana, Jim Morrison, Led Zeppelin), it leads me to the question why none of your films come with a soundtrack?



Importantly, I would like to include the *Riot Grrrl Film* (2008) with this group. I approach the music films synesthetically, using one sense to produce another. The most common form of synesthesia is colors that produce sound. All of the music films have colors that were produced using foods, substances and actions from the lyrics of the songs: I prefer the colors to produce a sense of the music in the case of these films. (Nirvana: bleach, pennyroyal tea, antacids, laxatives, lithium, etc.; Zeppelin: custard pie, tangerines, flowers, wine, etc.; and for *Riot Grrrls*: cinnamon butter buns, candy bars, strawberries, all sweet things). I showed some of the music films to the students in the USC Cinema School and one student said she 'heard' the music. That is what I aim for—something that occurs for the viewer between 'reading' the titles of the films and viewing them. For the other films, I am working on associations in the same way but also using other sensual experiences such as touch and smell. ■

*Dialog between Heide Häusler and Jennifer West,
March 2010*



Jennifer West
REGRESSIVE SQUIRTY SAUCE FILM (16 MM FILM
LEADER SQUIRTED AND DRIPPED WITH CHOCALATE
SAUCE, KETCHUP, MAYONNAISE & APPLE JUICE),
2007

3:36 min

  16mm > 





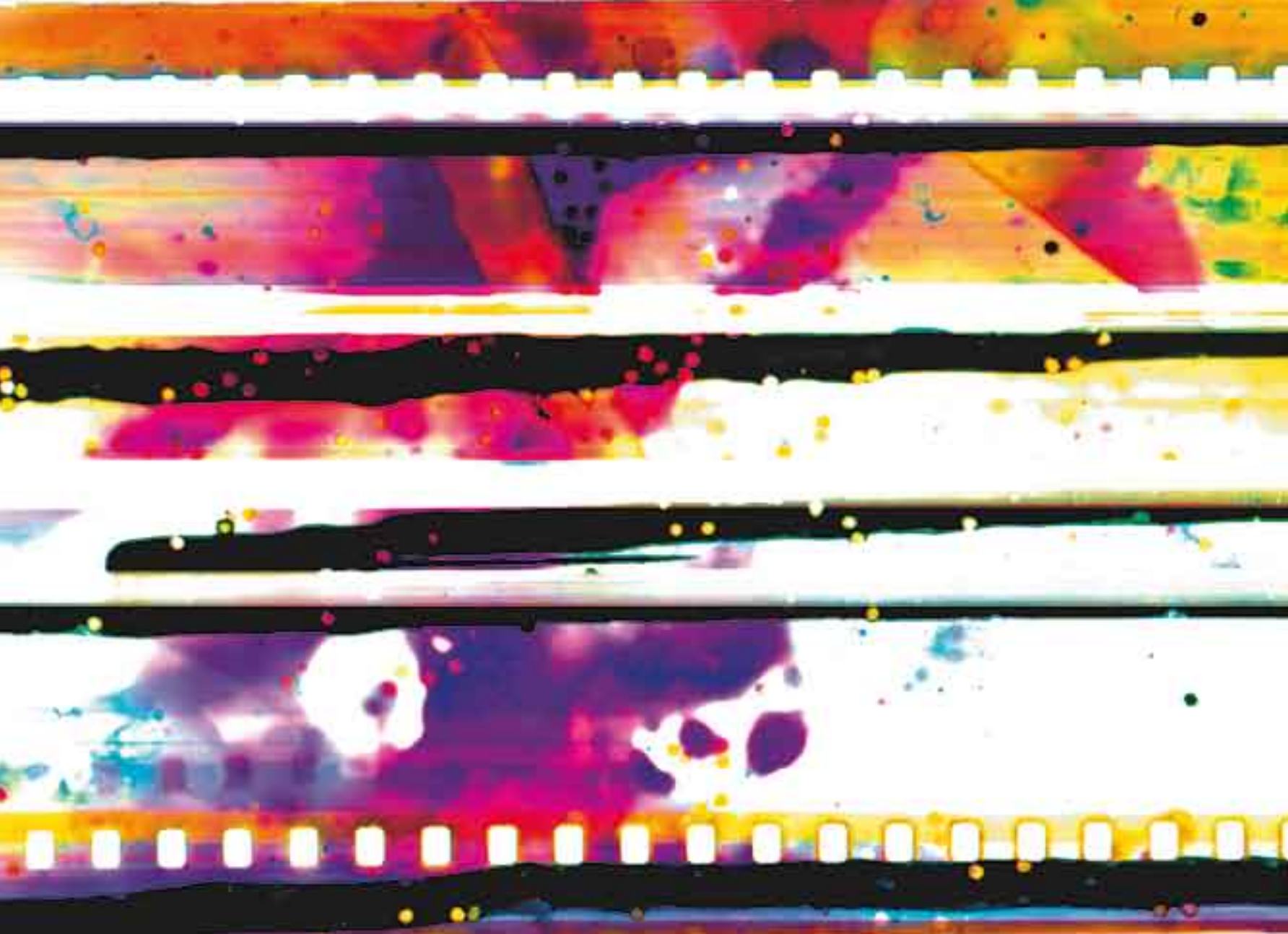


Jennifer West

A 70 MM FILM WEARING THICK HEAVY BLACK LIQUID EYELINER THAT GETS SMEARY (70 MM FILM LEADER LINED WITH LIQUID BLACK EYELINER, DOUSED WITH JELLO VODKA SHOTS AND RUBBED WITH BODY GLITTER), 2008

0:30 min

CC BY 70mm >



DEUTSCH

- 1 Brian Frye, „Stan Brakhage“, in: *Senses of Cinema*, September 2002. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/brakhage.html#top> (Stand: 17.3.2010).
- 2 Birgit Hein, „Der strukturelle Film“, in: Birgit Hein und Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Film als Film. 1910 bis heute*, Köln 1977, S. 181.
- 3 Z. B. von C. Boultenhouse oder P. Adams Sitney. Siehe hierzu Sitney, *Visionary Film. The American Avant-Garde 1943–2000*, New York 2002, insbes. S. 160.
- 4 Stan Brakhage, „Metaphors on Vision“, zit. nach P. Adams Sitney (Hrsg.), *The Avant-Garde Film. A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978, S. 120.
- 5 Markus Bergner, zit. nach Adrian Martin: „Eden and After – Stan Brakhage’s ‚A Child’s Garden and the Serious Sea““, in: *MESH*, 4, Frühjahr 1995.
- 6 Ute Holl, „Trance-Formationen. Tony Conrads ‚The Flicker‘ von 1966“, in: *Auflösung*, NGBK Berlin 2006, S. 35.
- 7 Branden W. Joseph, „Tony Conrad talks about ‚Yellow Movies‘, 1972–73“, in: *Artforum*, März 2007, zit. nach: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354919/ (Stand: 17.3.2010).
- 8 Jay Sanders, „Interview with Tony Conrad“, in: *Bomb Magazine*, 92, Sommer 2005, zit. nach: <http://bombsite.com/issues/92/articles/2752> (Stand: 17.3.2010).
- 9 Cécile Fontaine, „Mosaïque ou broderie“, in: *Monter/Sampler L'échantillonnage généralisé*, Éditions du Centre Georges Pompidou/Scratch, Paris 2000.
- 10 Cécile Fontaine, „Technique sèche et technique humide“, in: *Poétique de la couleur – une histoire du cinéma expérimental*, Auditorium du Louvre/Institut de l’image, Paris 1995.
- 11 Giannalberto Bendazzi, „The Enigma of Hy Hirsh“, in: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, Paris 1991, S. 145.
- 12 William Moritz, „Jordan Belson“, in: Jean-Michel Bouhours (Hrsg.), *L'art du Mouvement 1919–1996*. Cinéma du Musée National d’Art Moderne, Paris 1996, S. 203.
- 13 William Moritz, „Hy Hirsh“, in: *Articulated Light: The Emergence of Abstract Film in America*, Boston 1995, S. 12.
- 14 Das *Kojiki* („Aufzeichnungen alter Begebenheiten“) ist eine Sagensammlung zur mythischen Vor- und Frühgeschichte Japans und seiner Götter und gilt heute als der älteste überlieferte japanische Text überhaupt.
- 15 Christophe Charles, *Les arts de l’image dans le Japon contemporain*, (Dissertation St. Charles), Paris 1997.
- 16 Vgl. *Media World of Taka Jimura* (I und II), Ausst.-Kat. Tokio 1991/Osaka 1993; *Méta Media*, Tokio 1995; Taka Jimura, *Film et Vidéo*, Ausst.-Kat. Espace Donguy Apegac, Paris 1999.
- 17 Überdies entdeckte ich mit dieser Technik die anregende Wirkung des Zufalls auf den schöpferischen Akt.
- 18 Zit. nach Donald Judd, „New York Exhibitions: Kenneth Noland“, in: *Arts Magazine*, September 1963, S. 53.
- 19 Das in seinem ästhetischen Sinn verstandene Wort „Abstraktion“ benutzte erstmals Wilhelm Worringer im Jahr 1908 in seinem Text *Abstraktion und Einfühlung*, (München 2007).
- 20 Ebd., S. 100.
- 21 Roger Horrocks: „Len Lye’s Figures of Motion“, in: *Cantrills Filmnotes*, 31/32, Nov. 1979, S. 30.
- 22 William Moritz, „Der abstrakte Film seit 1930. Tendenzen der West Coast“, in: Hein/Herzogenrath (Hrsg.), 1977 (wie Anm. 2), S. 143.
- 23 Die vertikalen Linien, die seine Gemälde in zwei Hälften teilen, bezeichnete Newman als „zip“ (Reißverschluss; A. d. Ü.).
- 24 Vgl. Norman McLaren, *The Master’s Edition*, 7 DVDs, National Film Board of Canada, 2006.
- 25 Pedro Lapa et al., „Luis Recoder“, in: *Intermittent*, Ausst.-Kat. Museu do Chiado – National Museum of Contemporary Art, und Associação Ateliers de S. Paulo, Lissabon 2003.
- 26 Ebd.
- 27 Fred Camper, „Liminal Lumen: New Film and Projector Works by Luis Recoder“, in: *Chicago Reader*, 27.3.2003. Siehe auch: <http://www.chicagoreader.com/chicago/liminal-lumen-new-film-and-projector-works-by-luis-recoder/Content?oid=911606> (Stand: 17.3.2010).
- 28 Siehe hierzu *Errata Magazine*, „Jennifer Reeves in 16mm“, 20.3.2008. http://www.erratamag.com/archives/2008/03/jennifer_reeves.html (Stand: 16.3.2010).
- 29 Berlinale 2007, *The Time We Killed* von Jennifer Reeves, http://www.berlinale.de/external/de/filmarchiv/doku_pdf/20042066.pdf, S. 2 (Stand 16.3.2010).
- 30 Arsenal – Institut für Film und Videokunst, Programm Dezember 2007, <http://www.arsenal-berlin.de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1062/212.html?type=98&cHash=09b21d8d64> (Stand: 16.3.2010).
- 31 Ebd.
- 32 Ebenfalls gezeigt bei der Wiener Secession 1995, auf der MAC, Marseille 1997, und 2002 auf der Documenta 11.
- 33 „I only extract the square root. Dieter Roth speaks. An Interview with Ingólfur Margeirsson“, Nýlistasafnið/The Living Art Museum, Reykjavik, 3.9.1978.
- 34 Edith Jud, in: Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke, *Dieter Roth – Bücher + Editionen*, Hamburg 2003, S. 102.
- 35 Aus Pierre Rovères Beschreibung des Films im Katalog des Archivs Light Cone in Paris, 2001.
- 36 Pierre Rovère, *Black and Light*, in: *Artinfo-Musinfo* Nr. 21, Vincennes, 1975, <http://www.artinfo-musinfo.org>.

ENGLISH

- 37 Auch Akihiko Morishita macht sich diese Besonderheit in seinen Filmen *Xenogenesis* (1981) und *Xénoparatisme* (1982) zunutze, bei denen die Schraffuren in jedem Kopiervorgang neu vorgenommen werden müssen.
- 38 Pierre Rovère (wie Anm. 36).
- 39 Von Paul Sharits entlehnter Begriff.
- 40 Zit. nach Jürgen Reble: <http://www.filmalchemist.de/publications/alchemie.de.html> (Stand 26.3.2009).
- 41 Diesen Begriff verdanke ich Nicole Brenez, „Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain“, in: Jacques Aumont (Hrsg.), *La couleur en cinéma*, Mailand 1995.
- 42 Begleitheft zum Filmprogramm „L'Héritage de Oskar Fischinger“, Centre Pompidou, Paris, 27.1.2002.
- 43 Der Schrei der Irrintzi ist ein Ruf, mit dem die baskischen Schafhirten das Wiehern eines Pferdes imitieren.
- 44 William Moritz, *Der abstrakte Film seit 1930 – Tendenzen der West Coast*, in: Beate Hein und Wulf Herzogenrath (Hrsg.), *Film als Film. 1910 bis heute*, Köln 1977, S. 132.
- 45 Harry Smith, zit. nach: Robert Russett und Cecile Starr, *Experimental Animation: Origins of a New Art*, New York 1976, S. 138.
- 46 Kerry Brougher, *Visual-Music Culture. Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, New York 2005, S. 117.
- 47 Auszüge aus: „A Syracuse Rebel in New York“, in: Clayton Patterson (Hrsg.), *Captured. A Film and Video History of the Lower East Side*, New York 2005.
- 48 Germaine Dulac, „Photographie-Cinégraphie“, in: *Écrits sur le cinéma (1919–1937)*, Paris 1994, S. 79.
- 49 „L'objet filmé est souvent minimal“, in: *Scratch Book*, Paris 1999, S. 287.
- 1 Brian Frye, „Stan Brakhage,“ in *Senses of Cinema* (September 2002), <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/brakhage.html#top> (accessed March 17, 2010).
- 2 Birgit Hein, „Der strukturelle Film,“ in Birgit Hein and Wulf Herzogenrath, eds., *Film als Film: 1910 bis heute* (Cologne, 1977), 181.
- 3 For example, C. Boultenhouse and P. Adams Sitney. On this, see Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde, 1943–2000* (New York, 2002), esp. 160.
- 4 Stan Brakhage, „Metaphors on Vision,“ quoted in P. Adams Sitney, ed., *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism* (New York, 1978), 120.
- 5 Markus Bergner, quoted in Adrian Martin, „Eden and After: Stan Brakhage's 'A Child's Garden and the Serious Sea,“ *MESH* 4 (Spring 1995).
- 6 Ute Holl, „Trance-Formationen: Tony Conrads 'The Flicker' von 1966,“ in *Auflösung*, exh. cat. NGBK (Berlin, 2006), 29–37, esp. 35.
- 7 Branden W. Joseph, „Tony Conrad talks about 'Yellow Movies,' 1972–73,“ *Artforum* (March 2007), http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354919/ (accessed March 5, 2010).
- 8 Jay Sanders, „Interview with Tony Conrad,“ *Bomb Magazine*, no. 92 (Summer 2005), <http://bombsite.com/issues/92/articles/2752> (accessed March 5, 2010).
- 9 French original (here in translation) in „Mosaïque ou broderie“ in *Monter / Sampler L'échantillonnage généralisé*, Editions du Centre Pompidou/Scratch, Paris 2000.
- 10 French original (here in translation) in „Technique sèche et technique humide“ in *Poétique de la couleur – Une histoire du cinéma expérimental*, Auditorium du Louvre / Institut de l'image, 1995.
- 11 Giannalberto Bendazzi, „The Enigma of Hy Hirsh,“ in *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation* (Paris, 1991), 145.
- 12 William Moritz, „Jordan Belson,“ in Jean-Michel Bouhours, ed., *L'art du mouvement: Collection cinématographique du Musée national d'art moderne, 1919–1996* (Paris, 1996), 203.
- 13 William Moritz, „Hy Hirsh,“ in *Articulated Light: The Emergence of Abstract Film in America* (Boston, 1995), 12.
- 14 The *kojiki* (Record of Ancient Matters) is a collection of myths concerning the origin of the islands that make up Japan and its gods; it is considered the oldest extant text in Japanese.
- 15 French original (here in translation) from Christophe Charles: *Les arts de l'image dans le japon contemporain*, postdoctoral thesis, Paris St Charles 1997.
- 16 See *Media World of Taka Iimura I and II*, Tokyo 1991/Osaka 1993; *Méta Media*, Tokyo 1995, Taka Iimura, *Film et Vidéo*, Espace Donguy APEGAC, Paris 1999.
- 17 With this technique, I also discovered the stimulating effect of chance in the creative act.
- 18 Donald Judd, „New York Exhibitions: Kenneth Noland,“ in: *Arts Magazine* (Sept. 1963): 53.
- 19 The word „abstraction,“ as understood in its esthetic sense, is used for the first time by Wilhelm Worringer in 1908 in *Abstraktion und Einfühlung* (Munich, 2007); *Abstraction and Empathy*, translated from the German by Michael Bullock, (Chicago, 1997).
- 20 Worringer, transl. Michael Bullock (see note 19), 38–39.
- 21 Roger Horrocks, „Len Lye's Figures of Motion,“ *Cantrills Filmnotes*, nos. 31–32 (November 1979), 30.
- 22 William Moritz, „Der abstrakte Film seit 1930: Tendenzen der West Coast,“ in Birgit Hein and Wulf Herzogenrath, eds., *Film als Film: 1910 bis heute* (Cologne, 1977), 128–47, esp. 143.

- ²³ Newman used the word “zip” to describe the vertical lines which divide his painting into two halves.
- ²⁴ Note the release of *Norman McLaren – The Master’s Edition*, boxed set of 7 DVDs, produced by the National Film Board of Canada, 2006.
- ²⁵ Pedro Lapa et al., “Luis Recoder,” in: *Intermittent*, exh. cat., Museu do Chiado – National Museum of Contemporary Art, and Associação Ateliers de S. Paulo, (Lisbon 2003).
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ Fred Camper, “Liminal Lumen: New Film and Projector Works by Luis Recoder,” *Chicago Reader*, May 27, 2003. See also <http://www.chicagoreader.com/chicago/liminal-lumen-new-film-and-projector-works-by-luis-recoder/Content?oid=911606> (accessed March 17, 2010).
- ²⁸ See “Jennifer Reeves in 16 mm,” in *Errata Magazine*, March 20, 2008, http://www.erratamag.com/archives/2008/03/jennifer_reeves.html (accessed March 16, 2010).
- ²⁹ *Berlinale 2007, The Time We Killed* by Jennifer Reeves, http://www.berlinale.de/external/en/filmarchiv/doku_pdf/20042066.pdf, p. 2 (accessed March 16, 2010).
- ³⁰ Arsenal: Institut für Film und Videokunst, program for December 2007, <http://www.arsenal-berlin.de/arsenal/programmtext-anzeige/article/1062/212.html?type=98&cHash=09b21d8d64> (accessed March 16, 2010).
- ³¹ *Ibid.*
- ³² Exhibited in 1995 at the Wiener Secession, in 1997 at MAC in Marseille and in 2002 at Documenta 11.
- ³³ “I only find the square root. Dieter Roth speaks. An Interview with Ingólfur Margeirsson,” *Nýlistasafnið / The Living Art Museum*, Reykjavík. 3 September 1978.
- ³⁴ Edith Jud in Dieter Roth Foundation/Dirk Dobke: *Dieter Roth – Bücher + Editionen*, (Hamburg, 2003), 102.
- ³⁵ From Pierre Rovère’s description of the film in the Light Cone archive, Paris 2001 (here in translation).
- ³⁶ Pierre Rovère, *Black and Light*, in: *Artinfo-Musinfo* no. 21, Vincennes, 1976. <http://www.artinfo-musinfo.org>.
- ³⁷ Akihiko Morishita also exploits this particular characteristic in his films *Xenogenesis* (1981) and *Xénoparatisme* (1982), in which the scratches must be reproduced again for each copy.
- ³⁸ Pierre Rovère (see note 36).
- ³⁹ Term borrowed from Paul Sharits.
- ⁴⁰ Jürgen Reble, “Chemistry and the Alchemy of Colour,” in: Nicole Brenez and Miles McKane: “*Poétique de la Couleur*” (Paris 1995). Translated by Zack Stiglicz, *Millennium Film Journal*, nos. 30–31 (Fall 1997).
- ⁴¹ I have borrowed this expression from Nicole Brenez: “Couleur critique: Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain”, in Jacques Aumont, ed., *La couleur en cinéma*, Cinéma-thèque Française Mazzotta, (Milan, 1995).
- ⁴² Program of the film series “L’Héritage de Oskar Fischinger” shown at the Centre Pompidou, Paris, January 27, 2002.
- ⁴³ The Irrintzi call, used by Basque shepherds, is an imitation of a horse neighing.
- ⁴⁴ William Moritz, “Der abstrakte Film seit 1930: Tendenzen der West Coast,” in Beate Hein und Wulf Herzogenrath, eds., *Film als Film: 1910 bis heute* (Cologne, 1977), 132.
- ⁴⁵ Harry Smith, quoted in Robert Russett and Cecile Starr, *Experimental Animation: Origins of a New Art* (New York, 1976), 138.
- ⁴⁶ Kerry Brougher, *Visual Music: Synaesthesia in Art and Music since 1900*, exh. cat. (New York, 2005), 117.
- ⁴⁷ Excerpts taken from “A Syracuse Rebel in New York,” in Clayton Patterson, ed., *Captured: A Film and Video History of the Lower East Side*, (New York, 2005).
- ⁴⁸ French original (here in translation) in Germaine Dulac, “Photographie-Cinématique,” in *Ecrits sur le cinéma (1919–1937)* (Paris, 1994), 79.
- ⁴⁹ English original in “L’objet filmé est souvent minimal,” in *Scratch Book* (Paris, 1999), 391.

AUSSTELLUNGSKATALOGE ■ EXHIBITION CATALOGS

- Visual Music. Synaesthesia in Art and Music Since 1900*, Hrsg. · ed. Jane Hyun, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Washington DC, New York 2005.
- Sons et Lumières*, Hrsg. · ed. Sophie Duplaix, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 2004.
- Phillip Drummond, *Film as Film: Formal Experiment in Film 1910–1975*, Hayward Gallery South Bank, London 1979.
- Film als Fogen. 1910 bis heute*, Hrsg. · ed. Birgit Hein / Wulf Herzogenrath, Kölnischer Kunstverein et al., Köln · Cologne 1977.
- Une histoire du cinéma*, Hrsg. · ed. Peter Kubelka, Musée national d'art Moderne, Paris 1976.

ALLGEMEINE LITERATUR ■ GENERAL LITERATURE

- Emmanuelle André, Jacques Aumont (Hrsg. · ed.), *La couleur en cinéma*, Mailand · Milan 1995.
- Jean-Michel Bouhours (Hrsg. · ed.), *L'Art du mouvement*, Paris 1996.
- Nicole Brenez, Miles McKane (Hrsg. · ed.), *Poétique de la couleur*, Paris 1995.
- Bruno Corra, „Abstract Cinema, Chromatic Music“, in: Umbro Apollonio (Hrsg. · ed.), *The Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*, New York 1973.
- David Curtis, *Experimental Cinema*, London 1971.
- Robin Curtis, Marc Glöde, Gertrud Koch (Hrsg. · ed.), *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität der ästhetischen Wahrnehmung*, München · Munich 2008.
- Gabriele Jutz, *Cinéma Brut*, Wien · Vienna 2010.
- Malcolm LeGrice, *Abstract Film and Beyond*, London 1977.
- William Moritz, „Abstract Film and Color Music“, in: Maurice Tuchmann, *The Spiritual in Art: Abstract Painting (1890–1985)*, New York 1986.
- Dominique Noguez, *Eloge du Cinéma Expérimental*, Paris 1979/1999.
- Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*, New York 1967.
- Robert Russett, Cecile Starr (Hrsg. · ed.), *Experimental Animation. An Illustrated Anthology*, New York 1976.
- P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde 1943–2000*, New York/Oxford 2002.

**AUSWAHLBIBLIOGRAFIE ZU EINZELNEN KÜNSTLERN
SELECTED BIBLIOGRAPHY OF THE ARTISTS**

Stan Brakhage

- Stan Brakhage: A Retrospective 1977–1995*, Ausst. · Kat. · exh. cat., The Museum of Modern Art, New York 1995.
- Stan Brakhage: An Independent Filmmaker*, Ausst. · Kat. · exh. cat., Arts Council of Great Britain, London 1978.
- Rebecca Abbott, „The Avant-Garde in American Film: An Interview with Stan Brakhage“, in: *Sacred Heart University Review*, 9, 1, Herbst · fall 1988, S. · pp. 33–45.
- Gerald R. Barrett, Wendy Brabner, *Stan Brakhage: A Guide to References and Resources*, Boston 1983.
- Stan Brakhage, *Telling Time. Essays of a Visionary Filmmaker*, Kingston, NY, 2003.
- Stan Brakhage, *Film at Wit's End: Eight Avant-Garde Filmmakers*, New York 1992.
- Stan Brakhage, *Brakhage Scrapbook. Collected Writings 1964–1980*, New York 1982.
- Stan Brakhage, *Metaphors on Vision*, New York 1963.
- Fred Camper, „Material and Immaterial Light: Brakhage and Anger“, in: Robert Haller (Hrsg. · ed.), *First Light*, New York 1998.
- David E. James, *Stan Brakhage: Filmmaker*, Philadelphia 2005.
- P. Adams Sitney, „Brakhage and Modernism“, in: Ted Perry (Hrsg. · ed.), *Masterpieces of Modernist Cinema*, Indiana 2006.

Tony Conrad

- Gregory Battcock (Hrsg. · ed.), *The New American Cinema*, New York 1967.
- Tony Conrad, Diedrich Diederichsen, Christopher Müller, Jay Sanders, *Tony Conrad Yellow Movies*, Köln · Cologne 2009.
- Branden W. Joseph, *Beyond the Dream Syndicate: Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York 2008.
- Branden W. Joseph, „Tony Conrad talks about ‚Yellow Movies‘, 1972–73“, in: *Artforum*, März · March 2007.
- Ute Holl, „Trance-Formationen. Tony Conrads ‚The Flicker‘ von 1966“, in: *Auflösung*, NGBK Berlin 2006, S. · p. 29–37.
- Kenji Kanesaka (Hrsg. · ed.), *Underground Generation*, Tokio · Tokyo 1968.

- Jay Sanders, „Interview with Tony Conrad“, in: *Bomb Magazine*, 92, Sommer · summer 2005.

Cécile Fontaine

- Raphael Bassan, „Les rebondissements du cinéma différent“, in: *Bref*, 18, 1993.
- Mosaïque ou broderie, in: *Monter · Sampler L'échantillonnage généralisé*, Hrsg. · ed. Jean-Michel Bouhours, Ausst. · Kat. · exh. cat., Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris 2000.
- Yann Beauvais, „Lost and Found“, in: Cecilia Hausheer, Christoph Settele, *Found-Footage-Film*, Luzern · Lucerne 1992.

Amy Granat

- Du yodel à la physique quantique · From Yodeling to Quantum Physics*, Hrsg. · ed. Frédéric Grossi, Ausst. · Kat. · exh. cat., Palais de Tokyo, Paris 2008.
- The Return of the Creature*, Hrsg. · ed. Steven Parrino, Ausst. · Kat. · exh. cat., Künstlerhaus, Palais Thurn & Taxis, Bregenz 2003.
- Simon Baier, „Sonntag des Films“, in: *Spike – Kunstmagazin*, Sommer · summer 2009, S. · pp. 122–123.
- Gigiotto Del Vecchio, „I Do Use the Camera ... Sometimes“, in: *Mousse, Contemporary Art Magazine*, 19, Sommer · summer, 2009, S. · pp. 58–61.
- Matthew Lyons, „Global Art: Amy Granat“, in: *Flash Art*, Februar · February 2009, S. · p. 95.
- Steven Parrino, „Bastard Creature“, in: *Palais de Tokyo Magazin*, 3, Sommer · summer 2007, S. · pp. 60–69.
- Elizabeth Schambelan, „First Take: Amy Granat“, in: *Artforum*, Januar · January 2007.
- Roberta Smith, „A Gallery Goes Out in a Burst of Energy“, in: *The New York Times*, Februar · February 7, 2009.

Hy Hirsh

- Giannalberto Bendazzi, „The Enigma of Hy Hirsh“, in: *Cartoons: One Hundred Years of Cinema Animation*, London 1994.
- William Moritz, „Hy Hirsh and the Fifties“, in: *Kinetica*, Ausst. · Kat. · exh. cat., The IotaCenter, Los Angeles 2001.

William Moritz, „Hy Hirsh“, in: *Articulated Light: The Emergence of Abstract Film in America*, Cambridge, MA, 1995.
William Moritz, „Visuelle Musik: Höhlenmalerei für MTV“, in: Herbert Gehr (Hrsg. · ed.), *Sound and Vision, Musikvideo und Filmkunst*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1993.

Takahiko Iimura

Christophe Charles, „Les arts de l'image dans le Japon contemporain: Takahiko Iimura“, in: *Takahiko Iimura. Film et vidéo*, Paris 1999.
John G. Handardt, *Shigeko Kubota & Taka Iimura: New Video*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Whitney Museum of American Art, New York 1979.
Takahiko Iimura, *Film and Video*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Anthology Film Archives, New York 1990.
Charles Martinez, „Taka Iimura Interview“, in: *Undercut*, 9, Sommer · summer 1983.

Emmanuel Lefrant

Daniel Kasman, „Rotterdam 2010: Shorts of Color, Shorts of Light“, www.theauteurs.com, Februar · February 2010, Toronto (<http://www.theauteurs.com/notebook/posts/1451>).
Iris Jenkner, Barbara Sternberg, *Pulse: Film & Painting After the Image*, Ausst.-Kat. · exh. cat. MSVU Art Gallery, Halifax 2006.
Yann Beauvais, „Des constructions“, in: *Film Appreciation Journal*, 123, Juni · June 2005, Taipeh · Taipei.

Len Lye

Len Lye, Hrsg. · ed. Jean-Michel Bouhours, Roger Horrocks, Jonathan Dennis, Ausst.-Kat. · exh. cat., Centre national d'art et de culture Georges Pompidou et al., Paris 2000.
Composing Motion. Len Lye and Experimental Film Making, Ausst.-Kat. · exh. cat., National Art Gallery, Wellington 1991.
Len Lye. A Personal Mythology, Ausst.-Kat. · exh. cat., Auckland City Art Gallery, Auckland 1980.
Wystan Curnow, Roger Horrocks (Hrsg. · ed.), *Figures of Motion: Len Lye Selected Writings*, Auckland 1984.

John Halas, Roger Manvell, *The Technique of Film Animation*, London 1976.
Roger Horrocks, *Len Lye – A Biography*, Auckland 2002.
Roger Horrocks, „Len Lye's Figures of Motion“, in: *Cantrills Filmnotes*, 31/32, November 1979, S. · pp. 24–35.
Daniel Kothenschulte, *Avantgarde, Experiment & Underground. Len Lyes absolutes Kino an den Schnittstellen des Unvereinbaren*, Köln · Cologne 2009.
Tess Takahashi, „Meticulously, Recklessly Worked Upon: Direct Animation, the Auratic and the Index“, in: Chris Gehman, Steve Reinke (Hrsg. · ed.), *The Sharpest Point: Animation at the End of Cinema*, Toronto 2005, S. · pp. 166–178.

Norman McLaren

José J. Bakedano, *Norman McLaren*, Bilbao 1987.
Maynard Collins, *Norman McLaren*, Canadian Film Institute, Ottawa 1975.
M. E. Cutler, „Unique Genius of Norman McLaren“, in: *Canadian Arts*, 22, 1965, S. · pp. 8–17.
Terence Dobson, *The Film Work of Norman McLaren*, London 2007.
F. Hardy, *Dots and Loops: The Story of a Scottish Film Cartoonist*, Edinburgh 1951.
National Film Board of Canada, *Norman McLaren on the Creative Process*, Booklet mit Video · Booklet with video, Montréal 1991.
Valliere T. Richard, *Norman McLaren: Manipulator of Movement*, Newark 1982.

Luis Recoder

Consciousness Cinema: An Art of its Time, Hrsg. · ed. Steve Anker et al., Ausst.-Kat. · exh. cat., California College of Arts and Crafts, San Francisco Cinematheque, San Francisco 1999.
Fred Camper, „Liminal Lumen: New Film and Projector Works by Luis Recoder“, in: *Chicago Reader*, März · March 28, 2003.
Maureen Furniss, *The Animation Bible*, London 2008.
Tim Griffin, „Out of the Past“, in: *Artforum*, Januar · January, 2004.
Ed Halter, „Interview with Sandra Gibson and Luis Recoder“, in: Thomas Beard (Hrsg. · ed.), *Live Cinema: A Critical Reader*, Cinematograph, San Francisco (im Druck · forthcoming)

Christie Iles et al., „Luis Recoder“, *Whitney Biennial 2004*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Whitney Museum of American Art, New York 2004.
Intermittent, Hrsg. · ed. Pedro Lapa et al., Ausst.-Kat. · exh. cat., Museo do Chiado – National Museum of Contemporary Art and Associação Ateliers de S. Paulo, Lissabon · Lisbon 2003.
No Cinema, Hrsg. · ed. Nuno Rodrigues et al., Ausst.-Kat. · exh. cat., Centro de Memória, Solar – Galeria de Arte Cinemática, Vila do Conde, Portugal 2008.

Jennifer Reeves

Robert Shuster, „Jennifer Reeves at the Drawing Center: Paint it Wack. The Experimental Filmmaker Offers a Ride Through an Anxious Brain“, in: *Village Voice*, Juli · July 15, 2008.
Michael Sicinski, „When it Was Blue“, in: *Cinema Scope*, 37, 2008.
Scott MacDonald, *A Critical Cinema, 5: Interviews with Independent Filmmakers*, Berkeley / Los Angeles / London 2006.

Dieter Roth

Drehmomente, Hrsg. · ed. Isabelle Schwarz, Ausst.-Broschüre · exh. brochure, Sprengel Museum Hannover 2008.
Roth Zeit. Eine Dieter Roth Retrospektive, Hrsg. · ed. Theodora Vischer, Bernadette Walter, Ausst.-Kat. · exh. cat., Schaulager Basel, Baden/Schweiz 2003.
Peter Kubelka, *Une histoire du cinéma*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Musée National d'Art Moderne, Paris 1976.
Barbara Wien, *Dieter Roth. Gesammelte Interviews*, London 2002.

Pierre Rovère

Peter Kubelka, *Une histoire du cinéma*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Musée national d'Art Moderne, Paris 1976.
Pierre Faveton, „Pierre Rovère“, in: *Connaissance des arts*, 300, Paris 1977.
Dominique Noguez, *Trente ans de cinéma expérimental en France*, Paris 1982.
Pierre Rovère, Jean-Michel Bouhours, *Kinéchromies*, Paris 1979.

Schmelzdahin

- Andreas Becker, Saskia Reither, Christian Spies (Hrsg. · ed.), *Reste – Umgang mit einem Randphänomen*, Bielefeld 2005.
- Yann Beauvais, „Cinéma mineur, de mœurs, d’humeur“, in: *Art Press*, 14, Sonderheft · special edition: *Un second siècle pour le cinéma*, Paris 1993.
- „You Destroy Everything“, Interview mit · with Christiane Heuwin-
kel und · and Jürgen Reble, in: *Independent Eye*, 11, 2–3, 1990.

José Antonio Sistiaga

- Sistiaga: Cambio – espacio – tiempo, pinturas – dibujos – films*,
Ausst.-Kat. · exh. cat., Zelai Arizti, Zumarraga 2008.
- ... *ere, erera, baleibu, izik, subua, aruaren* ..., Ausst.-Kat. · exh.
cat., Centro Internacional de Cultura Contemporánea de San
Sebastián 2007.
- Sistiaga: Del día, De la noche*, Aust.-Kat. · exh. cat., Kur Art Gallery,
San Sebastián 2003.
- Interview José Antonio Sistiaga, in: *Revue et corrigée*, Februar ·
February 1994.

Harry Smith

- Arthur Cantrill, „Harry Smith Interviewed“, in: *Cantrills Filmnotes*,
19, Oktober · October 1974, S. · pp. 6–13.
- Darrin Daniel, *Harry Smith: Fragments of a Northwest Life*, Seattle
2000.
- Paola Iglioni, Bill Breeze (Hrsg. · ed.), *American Magus: Harry Smith.
A Modern Alchemist*, New York 1996.
- Roger Manvell (Hrsg. · ed.), *Experiment in the Film*, London 1949.
- Sheldon Renan, *An Introduction to the American Underground Film*,
New York 1968.
- Jack Sargeant, „Eyeball Head Poem: The Animated Worlds of Har-
ry Smith“, in: Jack Sargeant, *Naked Lens. An Illustrated History
of Beat Cinema*, London 1997, S. · pp. 91–100.
- Rani Singh (Hrsg. · ed.), *Think of Self Speaking: Harry Smith, Selected
Interviews*, Seattle 1999.
- P. Adams Sitney, „Animating the Absolut: Harry Smith“, in: *Artfo-
rum*, Mai · May 1972.
- P. Adams Sitney, „Harry Smith Interview“, in: *Film Culture*, 37,
Sommer · summer 1965.

Jennifer West

- Céline and Julie Go Boating*, Ausst.-Kat. · exh. cat., Anna Helwing
Gallery, Los Angeles 2005.
- Sonia Campagnola, „Studio Visit: Jennifer West“, [http://www.
flashartonline.com/interno.php?pagina=studio_det&id_
art=60&det=ok&title=Jennifer-West](http://www.flashartonline.com/interno.php?pagina=studio_det&id_art=60&det=ok&title=Jennifer-West).
- Felix Ensslin, „Jennifer West“, in: Ellen Blumenstein, Felix Ensslin
(Hrsg. · ed.), *Between Two Deaths*, Ausst.-Kat. · exh. cat., ZKM
Karlsruhe, Ostfildern 2007, S. · pp. 309–310.
- Alex Farquharson, „Sixteen Takes“, in: Brian Wilson, Alex
Farquharsson (Hrsg. · ed.), *If Everybody Had An Ocean*, Ausst.-
Kat. · exh. cat., Tate St. Ives / Musée d’Art Contemporain,
Bordeaux 2007.
- Dan Fox, „If Everybody Had An Ocean“, in: *Frieze*, August 2007.
- Michael Ned Holte, „Pop Right Now. Jennifer West in 24 frames“,
in: *Kaleidoscope*, Sommer · summer 2009, S. · pp. 30–33.
- Michael Ned Holte, „On the Ground: Los Angeles“, in: *Artforum*,
Dezember · December 2007.
- Joanna Kleinberg, „Jennifer West“, in: *Frieze*, März · March 2008.
- Quinn Latimer, „Jennifer West“, in: *Modern Painters*, Mai · May
2008.
- Lauren O’Neill-Butler, „Jennifer West“, in: *Artforum*, Mai · May,
2009.

WWW

- Stan Brakhage: <http://www.fredcamper.com/Film/BrakhageL.html>
- Tony Conrad: <http://tonyconrad.net>
- Ian Helliwell: www.ianhelliwell.co.uk
- Takahiko Iimura: <http://www.takaimura.com/home.html>
- Len Lye: <http://www.govettbrewster.com/LenLye/foundation>
- Schmelzdahin: <http://www.filmalchemist.de/schmelzfilms.html>
- Harry Smith: <http://www.harrysmitharchives.com>
- Jennifer Reeves: <http://home.earthlink.net/~jennreeves/>
- Aldo Tambellini: <http://aldotambellini.com>

Stan Brakhage

Mothlight, 1963

16 mm, 3'14", Farbe · color, ohne Ton · silent
Estate of Stan Brakhage

The Dante Quartet, 1987

16 mm/35 mm, 6'05", Farbe · color, ohne Ton · silent
Estate of Stan Brakhage

Filmstreifen div. Werke · filmstrips from several works

35 mm
Estate of Stan Brakhage

Tony Conrad

Curried 7302, 1973

16 mm, 1', Farbe · color, ohne Ton · silent
Courtesy of the artist and Galerie Daniel Buchholz,
Köln · Cologne / Berlin

Cécile Fontaine

La pêche miraculeuse, 1995

16 mm, 10', Farbe · color, ohne Ton · silent
© Light Cone and the right-holder

La pêche miraculeuse, 1995

16 mm, Filmstreifen · filmstrips
Farbe · color
© Light Cone and the right-holder

Amy Granat

Ghostrider, 2006

16 mm digitalisiert auf · transferred to DVD, 30", Loop,
Farbe · color, ohne Ton · silent
Courtesy of the artist and Galerie Eva Presenhuber, Zurich
© the artist

Ian Helliwell

Get Set, 2005

Super 8, digitalisiert auf · transferred to DVD, 3'20", Farbe · color,
Ton · sound
Sound: Ian Helliwell
Courtesy of the artist

Striations, 2005

Super 8, digitalisiert auf · transferred to DVD, 4'10", Farbe · color,
Ton · sound
Sound: Ian Helliwell
Courtesy of the artist

Orbiting the Atom, 2002

Super 8, digitalisiert auf · transferred to DVD, 4'50", Farbe · color,
Ton · sound
Sound: Ian Helliwell
Courtesy of the artist

Hy Hirsh

Scratch Pad, 1960

16 mm, 10', Farbe · color, Ton · sound
© Light Cone and the right-holder

Takahiko Iimura

White Calligraphy, 1967

16 mm, 11', s/w · b&w, Ton · sound
Sound: Takahiko Iimura
Courtesy of the artist

Emmanuel Lefrant

All Over, 2001

16 mm, 7', Farbe · color, Ton · sound
© Light Cone and the right-holder

Len Lye

A Colour Box, 1935

16 mm, 4', Farbe · color, Ton · sound
Musik · music: La Belle Creole Don Baretto and his Cuban
Orchestra
From material preserved and made available by the New Zealand
Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua. Courtesy
of the Len Lye Foundation and the British Postal Museum and
Archive

Free Radicals, 1958/1979

16 mm, 4', s/w · b&w, Ton · sound
Musik · music: Bagirmi Tribe of Africa
From material preserved and made available by the New Zealand
Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua. Courtesy of
the Len Lye Foundation

Free Radicals, 1958

35 mm, Filmstreifen · filmstrips, s/w · b&w
From material preserved and made available by the New Zealand
Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua.
Courtesy of the Len Lye Foundation

Norman McLaren

Dots, 1940

35 mm, 2'21", Farbe · color, Ton · sound
National Film Board of Canada

Bärbel Neubauer

Feuerhaus, 1998

35 mm, 5'25", Farbe · color, Ton · sound
Musik · music: Bärbel Neubauer
Courtesy of the artist

Luis Recoder

Available Light: Yellow-Red, 1999

16 mm, 12', Farbe · color, ohne Ton · silent
Courtesy of the artist

Jennifer Reeves

Fear of Blushing, 2001

16 mm, 5'30", Farbe · color, Ton · sound
Courtesy of Jennifer T. Reeves

Dieter Roth

Dot, 1956–1962

16 mm, 2'40", s/w · b&w, ohne Ton · silent
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Letter, 1962

16 mm, 1'18", s/w · b&w, ohne Ton · silent
Dieter Roth Foundation, Hamburg

Pierre Rovère

Black and Light, 1974

16 mm, 8', s/w · b&w, Ton · sound
© Light Cone and the right-holder

Schmelzdahin

Stadt in Flammen, 1984

Super 8, 6', Farbe · color, Ton · sound
Courtesy of Schmelzdahin

José Antonio Sistiaga

Impresiones en la alta atmósfera, 1988/89

70 mm, 7', Farbe · color, Ton · sound
Musik · music: Waslaw S. Beklemicheff
© Light Cone and the right-holder

Harry Smith

Early Abstractions No. 3 (Interwoven), 1947–1949

35 mm/16 mm, 3'20", Farbe · color, Ton · sound
Musik · music: The Fugs
© Light Cone and the right-holder

Aldo Tambellini

Black Is, 1965

16 mm, 4', s/w · b&w, Ton · sound
Courtesy of the artist

Marcelle Thirache

Encre 08/02/97, 1997

16 mm, 4', Farbe · color, ohne Ton · silent
© Light Cone and the right-holder

Jennifer West

Marinated Film – the roll of 16mm I had in the fridge for over ten years (16 mm film negative marinated for several months in: Absinthe & XTC, Pepsi & Poprocks, Jim Shaw's Urine, Red Wine, Coffee & Detox Tea, Aphrodisiacs), 2005

16 mm digitalisiert auf · transferred to DVD, 9'20", Farbe · color, ohne Ton · silent
Courtesy of MARC FOXX, Los Angeles, and Vilma Gold, London


Regressive Squirty Sauce Film (16 mm film leader squirted and dripped with chocolate sauce, ketchup, mayonnaise & apple juice), 2007


16 mm digitalisiert auf · transferred to DVD, 3'36", Farbe · color, ohne Ton · silent
Courtesy of MARC FOXX, Los Angeles, and Vilma Gold, London


A 70 mm Film Wearing Thick Heavy Black Liquid Eyeliner That Gets Smeary (70 mm film leader lined with liquid black eyeliner, doused with Jello Vodka shots and rubbed with body glitter), 2008


70 mm digitalisiert auf · transferred to DVD, 30", Farbe · color, ohne Ton · silent
Courtesy of MARC FOXX, Los Angeles, and Vilma Gold, London


Piktogramme · Symbols

 Farbe · color

 s/w · b&w

 Ton · sound

 ohne Ton · silent

>  digitalisiert · digitalized

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

ZELLULOID. FILM OHNE KAMERA

This catalog is published in conjunction with the exhibition

CELLULOID. CAMERALESS FILM

Schirn Kunsthalle Frankfurt
2. Juni – 29. August 2010
June 2 – August 29, 2010

KATALOG ■ CATALOG

Herausgeber ■ Editors

Esther Schlicht, Max Hollein

Redaktion ■ Coediting

Heide Häusler

Katalogmanagerin ■ Catalog manager Schirn

Tanja Kemmer

Lektorat ■ Copyediting

Textilien. Lektorat und Producing, Barbara Delius, Berlin
(Deutsch · German)
Jane Michael, München · Munich (Englisch · English)

Übersetzungen ■ Translations

Steven Lindberg (Deutsch-Englisch · German-English)
Annette Wiethüchter (Französisch-Deutsch · French-German)
Stefan Barmann (Französisch-Deutsch · French-German, 58, 69)
Ann Withers (Französisch-Englisch · French-English)
Kristina Köper (Englisch-Deutsch · English-German)

Gestaltung und Satz ■ Graphic design and typesetting

Stephan Fiedler, Berlin, www.stephanfiedler.eu

Schrift ■ Typeface

Helvetica Rounded Bold Condensed, Oranda

Papier ■ Paper

Luxo Art Samt, 150 g/m²

Gesamtherstellung ■ Printed and published by

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21 9 50 08 10
Fax +49 (0) 5 21 9 50 08 88
info@kerberverlag.com
www.kerberverlag.com

Kerber, US Distribution

D.A.P., Distributed Art Publishers Inc.
155 Sixth Avenue 2nd Floor
New York, N. Y. 10013
Tel. +1 212 6 27 19 99
Fax +1 212 6 27 94 84

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil dieser Veröffentlichung darf vervielfältigt oder in irgendeiner Form oder für irgendeinen Zweck übertragen werden. Dazu gehören auch Fotokopien, Aufnahmen oder irgendeine andere Form von Herstellungsverfahren, ohne vorab die schriftliche Genehmigung des Urhebers einzuholen. ■ All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or transmitted in any form or by any means, including photocopy, recording or any other process, without prior permission in writing form by the author.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. ■ The Deutsche Nationalbibliothek holds a record of this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographical data can be found under: <http://dnb.ddb.de>.

© 2010 Kerber Verlag, Bielefeld / Leipzig / Berlin, Autoren, Herausgeber, Künstler und deren Rechtsnachfolger ■ Authors, editors, artists and their copyright holders, außer · except José Antonio Sistiaga Mosso © VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Man Ray © Man Ray Trust, Paris / VG Bild-Kunst, Bonn 2010; Hans Richter © Hans Richter Estate; Cécile Fontaine, Hy Hirsh, Emmanuel Lefrant, Pierre Rovère, Harry Smith und · and Marcelle Thirache © Light Cone and the right-holders; Isidore Isou © Goldstein

ISBN 978-3-86678-395-9

Printed in Germany

Bildnachweis ■ Photo credits

Die Abbildungen in diesem Katalog wurden freundlicherweise von den Künstlerinnen und Künstlern selbst zur Verfügung gestellt. Mit Ausnahme von · The images have been made available by courtesy of the artists themselves, except for:

© Ben Meade 1999; S. p. 2; © Collection Centre Pompidou, bpk/RMN: S. p. 15; Courtesy of the artist and Galerie Daniel Buchholz, Köln · Cologne/Berlin: S. pp. 51, 54, 55; Courtesy of the estate of Stan Brakhage and www.fredcamper.com: S. pp. 20, 43, 44, 46–49; Courtesy of the New Zealand Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, the Len Lye Foundation, Govett-Brewster Art Gallery and the British Postal Museum and Archive: S. pp. 91, 92, 94, 95; Courtesy of the New Zealand Film Archive Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, the Len Lye Foundation, and the Govett-Brewster Art Gallery: S. pp. 12, 96, 97; Estate of Dieter Roth: S. pp. 123, 124, 127; Elena Gui: S. p. 2; Galerie Eva Presenhuber, Zürich · Zurich: S. pp. 63, 64; © Goldstein: S. p. 24; Jason Schmidt: S. p. 2; Joshua White: S. p. 171; Jennifer West / Courtesy of MARC FOXX, Los Angeles and Vilma Gold, London: S. pp. 172, 173, 177, 179; © Light Cone and the copyright holder: S. pp. 2, 4, 19, 57–60, 75–78, 85–88, 141–146, 149–153, 155, 165–168; © Man Ray Trust / Adagp-Viscopy / Telimage – 2010: S. p. 17; © National Film Board of Canada: S. pp. 28, 99, 100, 102, 103; © 1949 National Film Board of Canada. All rights reserved: S. p. 2; Peter West: S. pp. 2, 171, 176, 178, 191; © 1955 National Film Board of Canada. All rights reserved: S. p. 18; Richard Raderman: S. p. 1; RMN: S. p. 14.

Umschlagabbildungen · Cover illustrations:

Vorderseite · Front cover: Filmstill aus · film still of *Scratch Pad* (1960) von · by Hy Hirsh © Light Cone and the right-holder
Rückseite · Back cover: Filmstill aus · film still of *Black Is* (1965) von · by Aldo Tambellini © the artist

S. p. 1: Aldo Tambellini; *Frontispiz* · *Frontispiece* (von links nach rechts · left to right): Amy Granat, Harry Smith, Norman McLaren, Jennifer West, Stan Brakhage, Len Lye, Ian Helliwell, Jennifer Reeves, Emmanuel Lefrant, Schmelzdahin; S. p. 3: José Antonio Sistiaga; S. p. 191: Jennifer West

AUSSTELLUNG ■ EXHIBITION SCHIRN KUNSTHALLE FRANKFURT

Direktor ■ Director
Max Hollein

Kurator ■ Curator
Esther Schlicht

Projektleitung ■ Project manager
Heide Häusler

Technische Leitung ■ Technical services
Ronald Kammer, Christian Teltz

Raumkonzept ■ Spatial concept
raumlabor berlin; Markus Bader, Andrea Hofmann
mit · with Cristina Antonelli

Ausstellungsgrafik ■ Typographic concept
Stephan Fiedler

Organisation ■ Registrars
Karin Grüning, Elke Walter, Mandy Herberg

Leitung Hängeteam ■ Supervisor installation crew
Andreas Gundermann

Restaurator ■ Conservator
Stefanie Gundermann

Presse ■ Press
Dorothea Apovnik, Tanja Wentzlauff-Eggebert,
Philipp Dieterich, Miriam Loy

Marketing
Inka Drögemüller, Nadja Eger, Maximilian Engelmann

Grafikdesign ■ Graphic design
Heike Stumpf

Sponsoring

Julia Lange, Elisabeth Häring, Katrin Borresch

Pädagogik ■ Education

Bernadette Seidler, Simone Boscheinen, Fabian Hofmann,
Irmis Rauber, Katharina Bühler

Verwaltung ■ Administration

Klaus Burgold, Katja Weber, Tanja Stahl

Persönliche Referentin des Direktors ■ Personal assistant to the director
Katharina Simon

Teamassistentin ■ Team assistant
Eva Stachnik

Leitung Gebäudereinigung ■ Cleaning supervisor
Rosaria La Tona

Empfang ■ Reception
Josef Härig

Vorstand ■ Executive Board

Christian Strenger, *Vorsitzender · Chairman*
Max Hollein
Peter Kollmann
Sylvia von Metzler
Martin Peltzer
Ulrike von der Recke
Wolf Singer

Horst Reinhardt
Hans Herrmann Reschke
Uwe H. Reuter
Björn H. Robens
Bernhard Scheuble
Florian Schilling
Patrick Schmitz-Morkramer
Nikolaus Schweickart
Claudia Steigenberger
Eberhard Weiershäuser
Rolf Windmüller
Peter Zühlsdorff

Artus – digitale Kommunikation
Deutsche Börse Group
DWS Investments
Le Méridien Parkhotel Frankfurt
Rabbit eMarketing
SNP Schlawien · Naab Partnerschaft
Standard Chartered Bank
Wallrich Asset Management AG
wemove digital solutions GmbH

Kuratorium ■ Committee

Rolf-E. Breuer, *Vorsitzender · Chairman*
Theodor Baums
Wilhelm Bender
Uwe Bicker
Helga Budde
Uwe-Ernst Bufe
Ulrike Crespo
Andreas Dombret
Diego Fernández-Reumann
Helmut Häuser
Elisabeth Haindl
Gerhard Hess
Tessen von Heydebreck
Wilken Freiherr von Hodenberg
Marli Hoppe-Ritter
Gisela von Klot-Heydenfeldt
Salomon Korn
Renate Küchler
Stefan Lauer
Wulf Matthias
Herbert Meyer
Gerhard Niesslein
Rolf Nonnenmacher
Claudia Oetker
Michael Peters
Lutz R. Raettig
Tobias Rehberger

Fördernde Firmenmitglieder ■ Corporate members

Bank of America
BHF Bank AG
Deutsche Bank AG
Deutsche Beteiligungs AG
DWS Investment GmbH
Eurohypo AG
Fraport AG
Gemeinnützige Hertie-Stiftung
Landwirtschaftliche Rentenbank
Leonardo & Co. GmbH & Co. KG
Mayer Brown LLP
Morgan Stanley Bank AG
Nomura Bank (Deutschland) GmbH
UBS Investment Bank
VHV Versicherung

**Partner der Schirn Kunsthalle Frankfurt, des Städel
Museums und der Liebieghaus Skulpturensammlung ■
Partners of the Schirn Kunsthalle Frankfurt, the Städel
Museum, and the Liebieghaus Skulpturensammlung**

Allianz Global Investors
Bank of America Merrill Lynch
Ernst & Young
Fraport AG
Gemeinnützige Hertie-Stiftung
Hardtberg Stiftung
Mayer Brown LLP
PWC-Stiftung Jugend – Bildung – Kultur
SAP
Škoda Auto Deutschland GmbH
Stadt Frankfurt am Main
Zumtobel

Geschäftsführung ■ Management

Tamara Fürstin von Clary



FIN