

**ES IST SCHWER  
DAS REALE ZU BERÜHREN**



**grazer  
Kunst-  
verein**

Bürgergasse 4/II

8010 Graz

Austria

Telefon +43 316 83 41 41

Fax +43 316 83 41 42

Net [www.grazerkunstverein.org](http://www.grazerkunstverein.org)

Mail [office@grazerkunstverein.org](mailto:office@grazerkunstverein.org)

Ausstellungsraum/Exhibitionspace

Di – Fr 11–19 Uhr & Sa 11–15 Uhr

**ES IST SCHWER  
DAS REALE ZU BERÜHREN**



**grazer  
Kunst-  
verein**

Bürgergasse 4/II

8010 Graz

Austria

Telefon +43 316 83 41 41

Fax +43 316 83 41 42

Net [www.grazerkunstverein.org](http://www.grazerkunstverein.org)

Mail [office@grazerkunstverein.org](mailto:office@grazerkunstverein.org)

Ausstellungsraum/Exhibitionspace

Di – Fr 11–19 Uhr & Sa 11–15 Uhr





Einmal brannte es im Kino.  
Der Film riss und fing sofort  
Feuer, so dass einige Sekunden  
lang die Flammen auf der  
Leinwand erschienen, wie eine  
ernst gemeinte Warnung, dass  
das Kino brenne; gleichzeitig  
aber war dies eine logische  
Fortführung der Funktion solch  
eines Apparates: die  
Aktualitäten  
vorzuführen, welcher Aufgabe  
er sich durch einen derartigen  
Exzess an Perfektion bis zur  
letzten und aufregendsten  
*Aktualität*, nämlich der des  
eigenen Brennens, gewachsen

M. Blecher, Aus der *unmittelbaren Unwirklichkeit*, Original 1936

Aljafari, Bartana, Biemann, Billing, Blandy, Brolin, vom Bruch, Cantor, Cherinet, Dabernig, Damerji, Danesch, Denzer, Diener, Eichelmann, Einhorn, Eriksson, Ersen, Fischer, Fowler, Geene, Gerbaulet, Herzog, Holert, Holzfeind, Hopf, Johansson, Kaaserer, kanalB, Klub Zwei, Kostova, Könnemann, Krauß, Krenn, Laanemets, Leko, Lillebaek Christensen, Linder, McCollum, Mörnvik, Moshiri, Nashashibi, Nellemann, Nordahl, Novickas, Offeringer, von Osten, Ponger, PTTL, Raidpere, Raat, Reiß, Ressler, Rink, Rosenberger, Rust, Rych, Sabanovic, Sadr Haghghian, Sala, El Sani, Shahbazi, Steyerl, Spacecampaign, Sukmit, Vaindorf, Villesen, Waddington, Wermers, Zabat, Zbanic, Zolghadr

9	Søren Grammel & Maria Lind	<i>Es ist schwer das Reale zu berühren</i> (english version p. 29)
15	Kamal Aljafari	<i>Visit Iraq</i>
16	Yael Bartana	<i>King of the Hill</i>
18	Ursula Biemann	<i>Writing Desire / Remote Sensing</i>
22	Johanna Billing	<i>Project for a Revolution / Missing out / What Else Do You Do? / Where She Is At</i>
26	David Blandy	<i>Hollow Bones</i>
32	Kalle Brolin	<i>Images Of Debt 19832005</i>
34	Klaus vom Bruch	<i>Schleyerband I&amp;2</i>
36	Mircea Cantor	<i>Smen</i>
38	Loulou Cherinet	<i>White Women</i>
40	Josef Dabernig	<i>Wars</i>
42	Hito Steyerl	<i>Warum Dokumentarismus und warum jetzt?</i> (english version p. 155)
52	Shirin Damerji	<i>München und die Frauen mit den schwarzen Schleiern</i>
56	Emanuel Danesch & David Rych	<i>Utopia Travel – Canal 1</i>
60	Ricarda Denzer	<i>Türvierzehn – Reading In Absence</i>
61	Mo Diener	<i>Light Steps</i>
62	Volker Eichelmann	<i>Kurlichtspiele – Reminiszenz</i>
64	Volker Eichelmann & Roland Rust	<i>Martello Towers</i>
65	Ewa Einhorn & Terese Mörnvik	<i>Warszawa Street 02</i>
66	Annika Eriksson	<i>Collectors / Copenhagen Postmen's Orchestra / Stockholm Postmen's Orchestra / Connecticut Firefighters Pipes &amp; Drums</i>
70	Esra Ersen	<i>Hamam / If you could speak Swedish... / Brothers and Sisters</i>
72	Nina Fischer & Maroan El Sani	<i>Berlin Sunrise – 10 Sekunden an die Zukunft denken</i>
74	Luke Fowler	<i>What You See is Where You Are At</i>
76	Stephan Geene & Judith Hopf	<i>Bei mir zu dir</i>
78	Alex Gerbaulet	<i>Über Land</i>
79	Dirk Herzog	<i>Souvenir Saigon</i>
80	Tom Holert	<i>Absolute Intelligence</i>
84	Heidrun Holzfeind	<i>Corviale – Il Serpento</i>
85	Ingela Johansson	<i>Bob, the commissionaire, London</i>
86	Ruth Kaaserer	<i>Balance / In Watte / mädchen sind.</i>
90	kanalB	<i>Argentinien</i>
92	Klub Zwei	<i>Schwarz auf Weiß – Die Rückseite der Bilder</i>
94	Daniela Kostova	<i>I see</i>

96	Nina Könnemann	<i>M.U.D. / Pleasure Beach / Unrise</i>
98	Bernd Krauß	<i>Auf und ab der Lahn / Sender Mittelfranken (verschiedene Beiträge)</i>
100	Mari Laanemets & Killu Sukmit	<i>The Cure / When the Stories go round at Night / Route 66 / Leave the Keys Outside When You Leave</i>
110	Kristina Leko	<i>Sarajevo International</i>
112	Sonja Lillebaek Christensen	<i>Mother Like Daughter</i>
114	Eva Linder	<i>Paying tax is sexy</i>
116	Monteith McCollum	<i>Hybrid</i>
118	Farhad Moshiri	<i>Teheran TV Disoriented</i>
120	Rosalind Nashashibi	<i>Midwest / Midwest: Field / Dahiet al Bareed (District of the Post Office)</i>
124	Tanja Nellemann	<i>Fremmedsyn, Wordgame, between Foreigner View and Future View</i>
126	Jesper Nordahl	<i>Crazy Girls / Field Trip / Cricket / Liepajas 3. Pamatskola</i>
128	Audrius Novickas	<i>VIP Sightseeing Tour of Vilnius</i>
130	Susanne Ofteringer	<i>Die Entscheider</i>
131	Marion von Osten	<i>Nordreise – Südreise</i>
132	Marion von Osten (with k3000 studios)	<i>Schöneggstraße 5</i>
136	Lisl Ponger	<i>Déjà vu</i>
138	PTTL	<i>Participation</i>
140	Mark Raidpere	<i>Father</i>
146	Marko Raat	<i>For Aesthetic Reasons</i>
148	Isabel Reiß	<i>Schöner Leben</i>
150	Oliver Ressler	<i>Nachhaltige Propaganda / Rote Zora</i>
152	Oliver Ressler & Martin Krenn	<i>Dienstleistung: Fluchthilfe</i>
162	Almut Rink	<i>Past Perfect</i>
166	Isa Rosenberger	<i>Don't Stop – a Short Preview to Life / Sarajevo Guided Tours, a Journey to a Real &amp; Imagined Place</i>
168	Faruk Sabanovic	<i>Endangered Species</i>
170	Natascha Sadr Haghighian	<i>Present But Not Yet Active</i>
172	Anri Sala	<i>Nocturnes</i>
174	Solmaz Shahbazi	<i>Good Times, Bad Times</i>
176	Solmaz Shahbazi & Tirdad Zolghadr	<i>Tehran 1380</i>
178	Hito Steyerl	<i>Die Leere Mitte / Normalität 1–9 / November</i>
182	Spacecampaign	<i>Danish Elections</i>
184	Alexander Vaindorf	<i>Kids (group D)</i>
186	Gitte Villesen	<i>Willy Goes For A Drive / Who Gets The Food?</i>
190	Laura Waddington	<i>Cargo</i>
192	Nicole Wermers	<i>Palisades</i>
198	Olivier Zabot	<i>Zona Oeste / Miguel et les mines</i>
200	Jasmila Zbanic	<i>Images from the Corner</i>

*Es ist schwer das Reale zu berühren*  
Søren Grammel & Maria Lind

*Es ist schwer das Reale zu berühren* ist ein Videoarchiv, das Arbeiten von Künstlerinnen und Künstlern involviert, für die der Begriff des Dokumentarischen einen wichtigen Impuls liefert. Das Archiv steht den Besuchern des Grazer Kunstvereins in Form einer Präsenzvideothek dauerhaft zur Verfügung. Es umfasst zur Zeit etwa 125 Videos von 72 Künstlerinnen und Künstlern.

Das Archiv ist Resultat eines Prozesses aus mehreren aufeinander aufbauenden Phasen: Seit April 2002 organisierten wir monatliche Screenings im Kunstverein München. Jedes Screening war monografisch einer Künstlerin oder einem Künstler gewidmet. Acht verschiedene KünstlerInnen stellten so ihre Arbeit einem Publikum persönlich vor. Im Anschluss an diese acht Screenings fand im Februar 2003 ein viertägiges Festival statt. Alle acht Künstlerinnen und Künstler der Screenings hatten für das Festival ihrerseits zwischen drei bis fünf unterschiedliche Künstlerinnen und Künstler vorgeschlagen. Weil dieser "Schneeball"-Prozess für alle Beteiligten sehr spannend und anregend war, wurde das Verfahren wiederholt: Erneut fanden über einen längeren Zeitraum acht weitere Screenings mit anderen KünstlerInnen statt, die im März 2004 in einem zweiten Videofestival mündeten. Die so akkumulierten Videos wurden dann in einem Archiv zusammengefasst. Die Bedeutung des Projektes liegt für uns auch darin, sich dem Phänomen dokumentarischer Ansätze im Video-Kunsthfeld primär von einer formalen Perspektive her anzunähern.

Dokumentarismus im herkömmlichen Sinn, also wie er zumeist gebraucht und eingesetzt wird, arbeitet mit der Idee, den Zuschauer direkt mit einer Wirklichkeit bzw. einem Ereignis konfrontieren zu können, das unabhängig von der Vermittlungsleistung der Dokumentation zu bestehen scheint. Dieser Ansatz steht im Gegensatz zu einem – vielleicht noch nie so stark in der Gesellschaft verbreiteten – allgemeinen Bewusstsein für das Vermittelt-Sein jeder Darstellung von Ereignissen. Die Dokumentation zeigt nie das Reale selbst, aber sie bedient sich einer Rhetorik des Realen, einer in die Sprache des Mediums übersetzten Darstellungsweise des Realen. Diese Rhetorik bezieht sich nicht mehr allein auf Formate der Information. Vielmehr steht sie in einem wechselseitigen Austauschverhältnis mit Formaten der Fiktion und der Unterhaltung.

Das Fernsehen hat auf diese Weise ein immenses Projekt vollzogen: Der Spielfilm wurde durch Erzählweisen und Bildästhetiken aus den Bereichen Reportage, Interview, Faktensendung und Homevideo erweitert – und umgekehrt. Diese Entwicklung resultiert in der Ent-

stehung ständig neuer Darstellungsformate des Realen innerhalb dessen, was man als Reality-, Doku-, Soap- und Infotainment-Geviert bezeichnen könnte. Die Entwicklung bzw. der Import dieser Bildformate in das kommerzielle Fernsehen verweist auf ein ungestilltes Bedürfnis nach direktem Erleben von Zeit, nach unmittelbarer Erfahrung und Authentizität innerhalb des öffentlichen medialen Raums. Allen diesen Formaten ist gemeinsam, dass sie zum einen die Erfahrung von Wirklichkeit als Produkt anbieten, zum anderen aber das Zustandekommen dieser abgebildeten Realitäten als durch die Kamera generierte nicht leugnen, sondern gerade betonen. Die Anwesenheit der Kamera produziert und steigert erst die Intensität des konstruierten Realen. Dies geschieht zum Beispiel, wenn ein Zeuge vor der Kamera spricht, zugleich aber verummumt ist, weil er fürchtet, erkannt zu werden. Das gleiche gilt, wenn im Big-Brother Container Sex nur unter der Bettdecke vollzogen wird. Solche Verhaltensweisen gegenüber der Kamera betonen wirkliche Ängste, Emotionen oder auch das Schamgefühl von Menschen, weil die Abkehr von der Kamera gerade auf das Bewusstsein für ihre Anwesenheit verweist. Die direkte Konfrontation mit der Kamera bringt natürliche Reaktionen und Verhaltensweisen erst zur Geltung. Dieser Zusammenhang erinnert an die Feststellung Walter Benjamins, dass "... die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere (sei), weil sie den apparatfreien Aspekt der Wirklichkeit (...) gerade aufgrund ihrer intensivsten Durchdringung mit der Apparatur gewährt." (1)

Wenn Benjamins Feststellung noch auf der Analyse des Mediums Film basiert, so scheint die Verbreitung der Videotechnologie seine Prognosen zum Verhältnis von Medien und Wirklichkeit noch viel extremer zu verwirklichen. Dies basiert auf zahlreichen Eigenschaften des Mediums, wie der schnellen und preiswerten Produktion, der relativen Unabhängigkeit von anderen Leuten im Produktionsprozess ("Ich kann spontan alleine losgehen"), der einfachen aber grenzenlosen Nachbearbeitungsmöglichkeit von Bildern, der Simulation bzw. nahezu erreichten Echtzeit in der Übertragung von Ereignissen, der offenen Verfügbarkeit bereits existierender Videobilder und den Archivierungs- sowie Verteilungsmöglichkeiten von Videobildern mittels Computer und Internet. Die Videoapparatur ist viel flexibler als die des Films und kann daher ganz anders in die Wirklichkeit eindringen, als der Film. Aufgrund ihrer technischen Eigenschaften übersetzt die Videotechnologie also das menschliche Bedürfnis nach Unmittelbarkeit und direkter Erfahrung in eine neue Form der Bildproduktion, die Qualitäten einer Rhetorik des Realen am ehesten zu liefern in der Lage ist. Das heißt, einer Bildästhetik, die gerade ihr Vermittelt-Sein permanent ausstellt, um den unvermittelten Aspekt von Wirklichkeit, den sie darstellen möchte, glaubwürdiger erschei-

nen zu lassen. Ein mit wackliger Handkamera gemachtes Interview beispielsweise verweist auf den Menschen, der die Kamera hält und damit auf den Aspekt des Gemacht-Werdens bzw. Vermittelt-Seins genau so, wie es zugleich auf den Wirklichkeitsgehalt der Situation verweist, die als tatsächlich Gefundene, nicht als Inszenierte erscheint.

Jede Wahl eines Mediums für die künstlerische Produktion impliziert zugleich die Auseinandersetzung mit den außerkünstlerischen Bezügen und Funktionen dieses Materials. Video ist das weitreichendste audiovisuelle Medium zur Darstellung von Welt geworden. Die sich aus der Allgegenwärtigkeit von Videobildern und der mit ihnen aufkommenden neuen Sendeformate ergebende gesellschaftliche Situation ist die einer totalen Verfügbarkeit scheinbar unvermittelter Ereignisse und Erfahrungen, einer Omnipräsenz des Realen. Der Versuch von Kunst, "das Reale zu berühren", hat mit der Verbreitung des Mediums Video im privaten sowie öffentlichen Bereich völlig neue Impulse in Bezug auf Konzepte von Information und Wirklichkeit bekommen. Das Projekt *Es ist schwer das Reale zu berühren* zeigt Video als ein Instrument zur Interaktion mit diesen Konzepten und als mögliches Mittel ihrer Kritik.

Die Instrumentalisierung dokumentarischer Bildformate in der künstlerischen Videoproduktion verweist zugleich auf den Ansatz von Künstlerinnen und Künstlern, sich vermehrt mit lebensweltlichen Bezügen und sozialen Wirklichkeiten auseinander zu setzen. Zugleich verweist sie aber auch auf das Bewusstsein, den Umgang und den Eingriff in diese Wirklichkeiten als mediale Vermittlungsaktivitäten zu verstehen und zu reflektieren. Die im Titel getroffene Feststellung, es sei "schwer", das Reale zu berühren, geht auf eine Äußerung von Johan van der Keuken zurück: Die Wiederaneignung des Realen ist ein Spiel mit Rhetoriken und bedeutet die Auseinandersetzung mit seinen ideologischen und medialen Verzerrungen. Die an dem Projekt beteiligten Künstlerinnen und Künstler gehen dabei unterschiedliche Wege; der Gebrauch der Interviewform als dokumentarische Ausgangssituation für die Weiterentwicklung von Szenarien, das Miteinbeziehen von Leuten jenseits einer lediglich sozialvöyeuristischen Perspektive oder als Objekte von Wissen und Forschung, die bewusst sichtbar gemachte oder subtil geschürte Verunsicherung in Bezug auf den fiktionalen Gehalt einer dargestellten Realität, das Einbeziehen von Akteuren und abzubildenden Individuen als gleichberechtigte Mitproduzenten der Darstellung, die sichtbare Durchmischung inhaltlich angelegter Forschungsarbeit mit assoziativen und imaginären Denkansätzen sind nur einige mögliche Strategien der Videoansätze dieses Projektes.

(1) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Edition Suhrkamp, Kapitel XI, (Erstveröffentlichung in französischer Übersetzung 1936.)

Das Archiv reiste durch verschiedene Institutionen in Europa: DCA, Dundee; BAC, Visby; Site Gallery, Sheffield; Tallinn Kunsthalle; Bildmuseet Umeå; Yeans, Gothenburg; Centre d'Art Santa Monica, Barcelona; Unge Kunstnerers Samfund UKS; Oslo; Goethe Institut, Stockholm; Tranzit, Budapest. Der Grazer Kunstverein ist die letzte Station des Projekts.

Mit: Aljafari, Bartana, Biemann, Billing, Blandy, Brolin, vom Bruch, Cantor, Cherinet, Dabernig, Damerji, Danesch, Denzer, Diener, Eichelmann, Einhorn, Eriksson, Ersen, Fischer, Fowler, Geene, Gerbaulet, Herzog, Holert, Holzfeind, Hopf, Johansson, Kaaserer, kanalB, Klub Zwei, Kostova, Könnemann, Krauß, Krenn, Laanemets, Leko, Lillebaek Christensen, Linder, McCollum, Mörnvik, Moshiri, Nashashibi, Nellemann, Nordahl, Novickas, Offeringer, von Osten, Ponger, PTTL, Raidpere, Raat, Reiß, Ressler, Rink, Rosenberger, Rust, Rych, Sabanovic, Sadr Haghighian, Sala, El Sani, Shahbazi, Steyerl, Spacecampaign, Sukmit, Vaindorf, Villesen, Waddington, Wermers, Zabat, Zbanic, Zolghadr.



Kamal Aljafari  
*Visit Iraq*  
2003, 25 min

*Visit Iraq* is a poetic document that exposes the stereotypical thinking that underlies many social and political clashes throughout the world. Aljafari exploits an urban fragment (which, as the narrative evolves, turns out to be a powerful social one as well) of present-day Geneva: the abandoned office of Iraqi Airways. Through a series of interviews with people living in, or passing through this particular neighborhood, Aljafari presents the viewer with a number of suppressed clichés about world power constellations and the positions that individuals take when confronted with the unknown, distant, or the other. Through the windows of the deserted agency, the camera registers dusty remnants of what once must have been a sumptuous inte-

rior that imposed respect and admiration. Here, the empty, abandoned office functions as a space from which one can speculate about its past. The artist does not offer us a real story, no account of events in the agency is provided; we only hear the opinions of the interviewees, which have clearly been influenced by stories perpetuated in the media. Aljafari facilitates this story telling, but at the same time, he makes us understand how suspicious he is of the superficial conclusions some people arrive at. In this way, Aljafari exposes the mechanisms of fantasy, which – especially in current political circumstances – much too quickly fall into the trap of articulating overused, superficial conclusions. Maria Hlavajova



Yael Bartana  
*King of the Hill*, 2003, 7 min

Rituals are characteristic of a country, a group or culture. Language, art, culinary traditions, the greater part of everyday habits, originate from rites that are usually not consciously defined, although possibly meaningful. Yael Bartana shows us group behaviour from her native country, Israel, in such a way that it is bound to make us reflect on the deeper meaning of this behaviour. For *Kings of the Hill*, she



filmed people gathering at the bottom of the dunes at the coast near Tel Aviv. They meet here every Friday, late in the afternoon when the Sabbath begins. We see them trying, time and again, to drive their allterrain cars up the sand bulges, which are much too steep.

Like crabs on the beach they try again and again, but they hardly ever make it to the top. Bartana makes a meticulous

use of camera standpoints, composition, light and editing to create beautiful images and gently ease them away from reality. She shows the event as a romantic, slightly deviant variation on a street race. But this first impression is also the start of a thread that connects the fate of bored rich men's children in a country governed by eternal struggle with the rules of the Sabbath and the work of Sisyphus. Vinken & van Kampen



Ursula Biemann  
*Writing Desire*, 2000, 23 min  
*Remote Sensing*, 2001, 53 min

Ursula Biemanns Videos untersuchen den Status des mobilisierten weiblichen Körpers in weltweiten wirtschaftlichen Kreisläufen und Zusammenhängen sowie dessen Bedeutung als Akteurin und als Ware. Sie verortet ihre Arbeit an der Schnittstelle zwischen dem symbolischen Raum der Repräsentation von Frauen, die in den transnationalen Arbeitsmarkt migrieren und dem geschlechtlichen geografischen Raum, der durch diese Migrationspfade gezeichnet wird. Bedingt durch solche Themen stellt sich in Biemanns Arbeit auch die Frage, wie man der Produktion von Information im Fernsehen andere Darstellungs- und Erzählweisen entgegensetzen kann.

Vielleicht verbindet Biemann ihre Forschungsinteressen daher so eng mit der offenen Form des Videoessays, einem Format, dessen Möglichkeiten sie neben ihrer Arbeit als Künstlerin auch theoretisch kontinuierlich auslotet. Die essayistische Arbeitsweise erlaubt die Verbindung einer zugleich forschenden und assoziativen bis imaginativen Vorgehens- und Darstellungsweise. Der Essay nimmt eine Nischenposition zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeit ein. Auch bekennt sich der Essay als "nicht-objektive" Form, in dem seine Vorgehensweise assoziativ und spielerisch angelegt ist. Insofern steht er den Modi aktueller Medienkultur entgegen; er eignet sich nicht besonders für die schnelle Zuordnung und Bewertung von Ereignissen im Rahmen aktueller Ideologeme. Soren Grammel



Hello  
I'm Natascha

ROUTE>> PASSENGER 30088324/MS 03JUN00  
DEPARTURE 6.20PM LOIKAW / KARENNI  
>>CROSSING BORDER TO THAILAND  
AT 11.25PM VIA MENG FANG BAN  
M.THOEN / BAN-NA / SAKHOTAI /  
TAKHABAENG / KAMPHENG PHAT  
ARRIVAL IN GAKHON-SAWRAN 9.20PM  
CHIANG MAI DEPARTURE BUS 2.55PM  
>>BANGKOK ARRIVAL 12.30PM  
11JUN00 BANGKOK 10.10AM CHECK-IN TIME  
ARRIVAL HONG KONG 1.45PM TRANSIT

*Remote Sensing, 2001*

Johanna Billing

*Project for a Revolution*, 2000, 13 min

*Missing out*, 2001, 4 min

*What Else Do You Do?*, 2001, 5 min

*Where She Is At*, 2001, 7 min

Johanna Billing's works often revolve around achievement and individualistic attitudes. *Missing Out* describes a situation characterised by individual achievements. A few people are stretched out on the floor practising to breathe in a kind of group activity commonly found in schools and kindergartens across Sweden in the 1970's. Billing's video tells us something about a society oriented so heavily towards achievement that you need help and instructions to perform such a fundamental bodily action as breathing.

Camilla Carlberg



*Missing out*, 2001

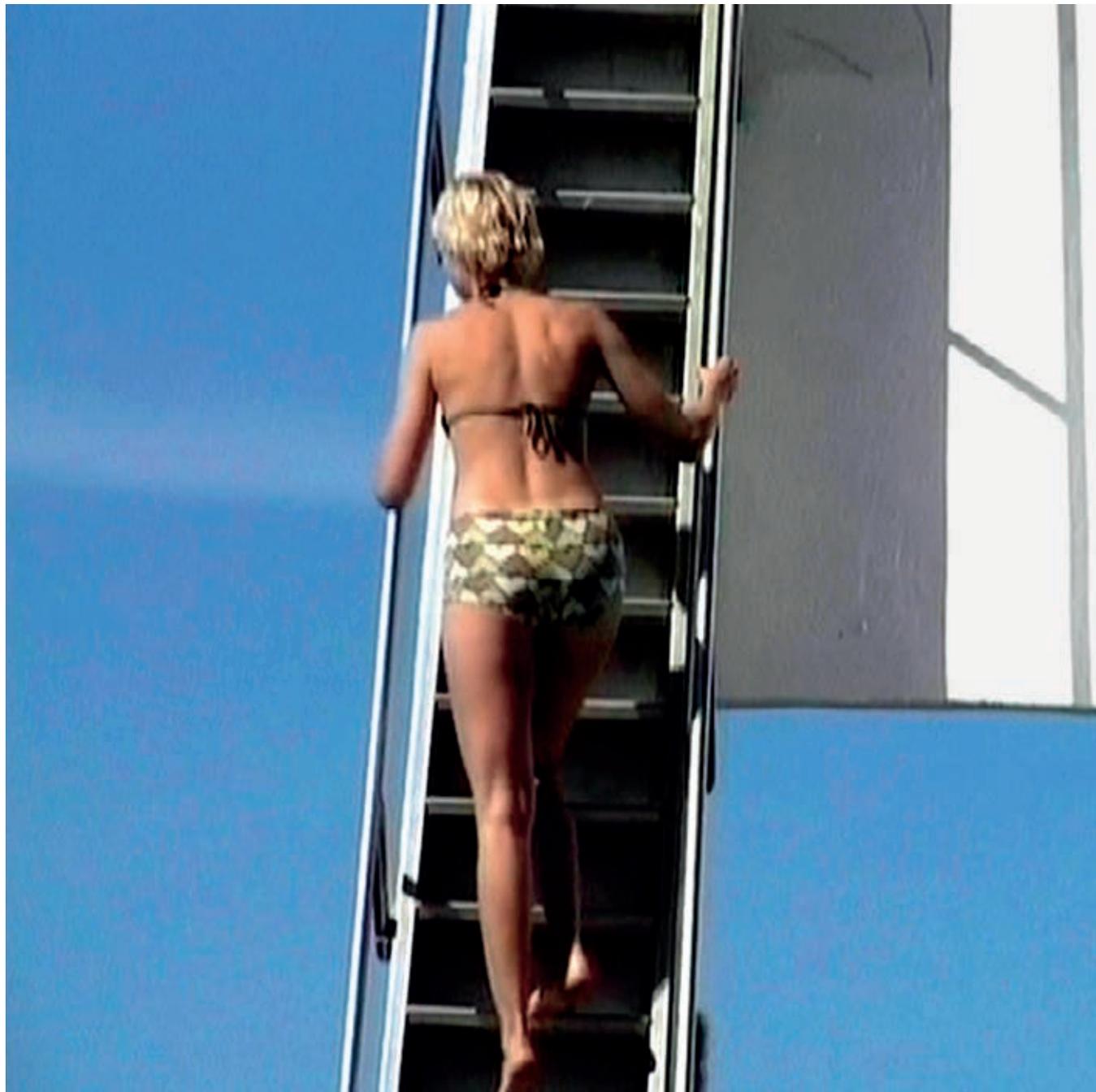
Der Ausdruck "das Reale zu berühren" verweist auf das Begehren, ein Verhältnis zur Wirklichkeit jenseits ideologischer Verzerrungen zu entwickeln bzw. sich mit diesen Verzerrungen kritisch auseinander zu setzen. Die von Johanna Billing in ihren Videos portraitierten Jugendlichen scheinen alle grundsätzlich an den Möglichkeiten solch eines Engagements interessiert zu sein. Gleichzeitig scheinen sie unfähig, dieses in irgend einer Form umzusetzen. Für die Schilderung des Problems revitalisiert Billing in einem ihrer Videos die bekannte Filmsequenz aus Antonionis *Zabriskie-Point*: Studenten werden gefilmt, wie sie aktiv im Plenum den Widerstand und die Besetzung der Universität beschließen. In formal ähnlicher Weise zeigt Billing ebenfalls einen Raum mit Jugendlichen, die sich versammelt haben. Aber Billings Kamera fährt und schwenkt zwischen den Teilnehmern hin und her, ohne dass jemand das Wort ergreift bzw. dem Treffen eine zielgerichtete Initiative gibt. Es vergeht lediglich Zeit. Das Verhältnis Billings zu dieser historisch-filmischen Einstellung Antonionis erinnert an eine Diskussion, die viele westeuropäische Jugendliche mit ihren Eltern haben; diese werfen den Kindern vor, unpolitisch zu sein und keine sozialen Utopien mehr zu entwickeln. Insofern zeigt das Video nicht nur die persönliche Schwierigkeit einer bestimmten Haltung, bzw. überhaupt das Problem von Engagement heute auf, sondern es tut dies zugleich auf einem medialen Level, indem es die längst Ikone gewordene Einstellung Antonionis nimmt, sie zugleich aber als nicht "wiederholbar" akzeptiert. Damit wird der Konflikt zugleich als ästhetischer dargestellt: Welche Bilder funktionieren überhaupt noch – und welche wirken bereits nostalgisch? Søren Grammel

In most of her projects Johanna Billing has often worked with people who contribute with their own experiences and play a part of the project in the capacity as them self. This is one of the most intriguing things with her works I think, how she involves others and let them contribute with their own experiences and capacities in the process. In her films you can always find some angle that explores the diversities and issues that could be found in working alone in contrast to working within a group. As a viewer you are also a participant in the projects as they often are constructed around a social environment, and the essence, or whatever you call it, in the project comes from participation and interaction of people, artist, friends and audience. Anders Jansson

*Project for a Revolution*, 2000



*What Else Do You Do?*, 2001



*Where She Is At, 2001*

David Blandy  
*Hollow Bones*, 2002, 16 min

My work deals with my problematic relationship with popular culture, highlighting the slippage and tension between fantasy and reality in everyday life. Either as a white man mouthing the words to the soul song *what is soul?*, or reciting the samurai code along with Jim Jarmusch's *Ghost Dog* in *ghost* (2001), I search for my cultural position in the world. The work humorously asks the difficult question of just how much the self is formed by the mass-media of records, films and television, and whether there is an identity outside that. David Blandy



*Es ist schwer das Reale zu berühren*  
Søren Grammel & Maria Lind

*Es ist schwer das Reale zu berühren* (It is hard to touch the real) is a video archive involving the works of artists for whom the notion of documentarism gives an important impulse. The archive is available to the visitors of the Grazer Kunstverein as a present videotape library. Currently, about 125 tapes of 72 artists can be viewed in situ.

The archive is the result of processes from several intertwined phases: From April 2002 we have been organising monographic screenings with eight different artists at the Kunstverein München on a monthly base, culminating in February 2003 in a four-day festival. All eight artists had proposed three to five different artists each and presented their works at the festival. Since this snowball effect and the resulting discussions were exciting and interesting for those involved, the proceeding was repeated. Over a longer period eight more screenings with other artists took place, leading to a second video festival in March 2004. The accumulated videos were then put together into one archive. For us, the meaning of the project lies in the phenomena of trying primary documentary approaches in the video-art field from a clearly formal perspective.

Documentarism in the classical or, customary sense, e.g. how it is generally used and implemented, works with the idea to be able to confront its viewers directly with a reality or event, that seems to be existent independently from the intervention of the documentation. This approach contrasts with a general awareness, which has become widespread, of the mediated nature of depicted events. The documentary never actually displays reality itself, but employs a rhetoric of the real. This rhetoric no longer refers only to the information formats. But, rather, it cultivates a relationship of mutual exchange with fiction and entertainment formats.

Television has completed an immense project and expanded the feature film format by adding forms of narration and an aesthetic of images from the areas of feature reports, interviews, news reports, and home video – and vice versa. This has led to the development of continually new forms of portraying the real in what could be called the reality-, documentary-, soap- and infotainment-arena. The development, or rather, the importation of these image formats into commercial television refers to an unsatiated need to directly experience time, a sense of immediacy and authenticity within the context of public media. What all of these formats have in common is that, on the one hand, they offer the experience of reality as a product and, on the other, they do not deny but rather underscore the way

these realities are depicted by the camera. The presence of the camera actually generates and enhances the intensity of the constructed reality. This occurs, for example, when a witness testifies in front of the camera yet is also disguised because he or she is afraid of being recognized. The same applies to the scenes in the Big Brother programmes, when sex occurs, it is only under the bedsheets. Such responses to the camera emphasise real fears, emotions, and peoples' sense of shame since turning away from the camera implies an awareness of its presence. Only when those portrayed directly confront the camera do they appear and act natural. This correlation is reminiscent of Walter Benjamin's view that "... thus, for contemporary man the representation of reality by the film is incomparably more significant ..., since it offers, precisely because of the thoroughgoing permeation of reality with mechanical equipment, an aspect of reality which is free of all equipment." (1)

Even if Benjamin's assessment refers to film, the widespread use of video technology seems to make his predictions for the relationship between the media and reality materialize in a more extreme form. This is due to many of the medium's characteristics, such as its quick and cheap production, the relative independence of the production process ("I can go off to record on my own"), the easy but boundless possibilities of image manipulation, the simulation or near real-time broadcasting of events, the simple accessibility of already existing video images, and computer and Internet-based methods of archiving and distribution. Video equipment is much more flexible and can, therefore, penetrate reality very differently to film. Due to its technical characteristics, video technology translates the human need for immediacy and direct experience into a new form of image production which is most able to provide a rhetoric of the real. In other words, it is an image aesthetic which permanently displays its mediated nature in order to make the non-mediated aspect of reality, which it depicts, appear more credible. An interview recorded with a shaky hand-held camera, for instance, refers to the person holding the camera and thus to the "produced" or "mediated" aspect just as much as it does to the true content of the situation, appearing found and not staged.

The selection of any medium in artistic production simultaneously implies the confrontation with the non-artistic references and functions of that material. Video is the most extensive audio-visual medium for mediating the public concept of the world around us. The social situation resulting from the omnipresence of video images and their new broadcast formats relies on the absolute availability of seemingly immediate events and experiences – an omnipresent reality. With the broad dissemination of video, both in private and public realms, art's attempt to "touch the real" has received an entirely new impetus in

terms of concepts of information and reality. The project shows video as an instrument for working with these concepts and as a possible means of their critique.

The instrumentalisation of documentary image formats in artistic video production also reflects the approach taken by artists to increasingly address topics associated with life and social realities. At the same time, it refers to the awareness and understanding of, reflecting on, involvement and intervention in these realities, as media-based activities. The observation in the title that it is "hard" to touch the real is based on a comment by Johan van der Keuken: the re-appropriation of reality is a game of rhetoric and implies addressing its ideological and medial distortions. The artists involved in the project go about this in different ways. They employ the interview format as a documentary-based point of departure for the further development of scenarios. They include people in a way that goes beyond a simple socially voyeuristic perspective or viewing them as mere objects of knowledge and research and they deliberately make them visible or subtly stir-up the fictional content of a depicted reality, sometimes including performers as co-producers of equal standing. They clearly mix their content-based, research-oriented work with associative and imaginative approaches. These are just some of the possible strategies of the video works in *Es ist schwer das Reale zu berühren* (It is hard to touch the real).

(1) Walter Benjamin: *Illuminations*, Fontana, London, 1973, p.227

The archive was travelling through various institutions within Europe: DCA, Dundee; BAC, Visby; Site Gallery, Sheffield; Tallinn Kunsthalle; Bildmuseet Umeå; Yeans, Gothenburg; Centre d'Art Santa Monica, Barcelona; Unge Kunstnerers Samfund UKS; Oslo; Goethe Institut, Stockholm; Tranzit, Budapest. The Grazer Kunstverein is the last station of the project.

With: Aljafari, Bartana, Biemann, Billing, Blandy, Brolin, vom Bruch, Cantor, Cherinet, Dabernig, Damerji, Danesch, Denzer, Diener, Eichelmann, Einhorn, Eriksson, Ersen, Fischer, Fowler, Geene, Gerbaulet, Herzog, Holert, Holzfeind, Hopf, Johansson, Kaaserer, kanalB, Klub Zwei, Kostova, Könnemann, Krauß, Krenn, Laanemets, Leko, Lillebaek Christensen, Linder, McCollum, Mörnvik, Moshiri, Nashashibi, Nellemann, Nordahl, Novickas, Offeringer, von Osten, Ponger, PTTL, Raidpere, Raat, Reiß, Ressler, Rink, Rosenberger, Rust, Rych, Sabanovic, Sadr Haghighian, Sala, El Sani, Shahbazi, Steyerl, Spacecampaign, Sukmit, Vaindorf, Villesen, Waddington, Wermers, Zabat, Zbanic, Zolghadr.



Kalle Brolin  
*Images Of Debt 19832005*, 2005, 9 min



Um die schwedische Regierung für ihre Wohlfahrtspolitik anzugreifen, hat die konservative Opposition über Jahre auf die steigende Staatsverschuldung hingewiesen. Zu diesem Zweck hat sie eine Werbekampagne gestartet, in der über Jahre hinweg ein Kind einen fast körpergroßen Scheck mit der jeweiligen Schuldensumme in den Händen hält. Damit sollte darauf aufmerksam gemacht werden, dass die kommenden Generationen die Schulden von heute wieder ausgleichen müssen. Der Junge, der für die Fotos

posierte, wurde älter und Jahr für Jahr sah man ihn zusammen mit der angezeigten Summe des Schecks wachsen. Irgendwann hörte der Junge auf, weil er nicht mehr wollte. Brolin hat recherchiert und interviewte den heute für die Post arbeitenden, erwachsenen Mann. Das Video bietet einen exemplarischen Einblick in die Debatte um den Wohlfahrtsstaat und dessen Zukunft im Spannungsfeld zwischen Forderungen nach mehr Eigenverantwortlichkeit und Konzepten von Solidarität.

Soren Grammel



Klaus vom Bruch  
*Schleyerband I&2*, 1977, 120 min

German artist Klaus vom Bruch engages in a powerful and provocative analysis of personal and national identity in relation to cultural mythology and history. Vom Bruch constructs rhythmic, repetitive confrontations between the self and collective memory, presented as a theater of appropriated media images – television advertising, Hollywood cinema and military archival films.

<http://www.eai.org/eai/artist.jsp?artistID=278>



Yeah, this is the "schmen" method,  
the one carried out on foreign tourists,

he won't go to the Police, 'cause he doesn't  
have the time to deal with all the formalities,

the one who put the world market  
on its knees.



But it's with no use if the complaint  
isn't to be found,

if you'll see that our man changes, the half of  
the job is already done.

he helped a lot, you'll give him as a "bonus"  
100.000 lei, which he can use to pick a coffee.

Mircea Cantor  
*Smen*, 2002, 5 min + 10 sek

In Art einer soliden Fernsehreportage wird Einblick gegeben, wie Touristen in Rumänien beim Geldwechsel übers Ohr gehauen werden. Nach allen Regeln des Sendeformats wird zu Beginn die Szene etabliert, dann lernen wir einen Insider kennen, der anonym gehalten wird, aber aus erster Hand die Methode erklärt.

Später kommt es allerdings zu Szenen, die später nachinszeniert sein müssen. Ist die ganze authentische Doku vielleicht doch nur ein Spiel mit ihren Stilmitteln? Eine Verarschung der BetrachterInnen? Nichts anderes bedeutet ja "Smen". Ob es sich dabei um das dargestellte mediale Format selbst, oder die in ihm abgebildete

Methode handelt, bleibt unklar. Insofern werden vielleicht nicht nur die Touristen reingelegt, von denen im Video die Rede ist, sondern auch die aufklärungshungrigen Dokumentarfilm-Gucker, die – Touristen nicht ganz unähnlich – möglichst schnell die Bedingungen eines ihnen fremden Kontextes erfahren wollen.

Aus: Es ist schwer das Reale zu berühren-Archiv.

Loulou Cherinet  
*White Women*, 2002, 52 min

*White Women* is a full length feature film that is set at a dinner table. The camera observes a group of similarly dressed African men engaged in after dinner conversations. The men talk about their experiences of the games of love and chance between African migrants in Sweden and "native" Swedish women. There was no script for this production. Loulou Cherinet states I set up the theme of the conversation (white women), the costume, the menu the camera movement, the scenery and the participants ... but the stories candid are all documentary. Loulou Cherinet's parents are Swedish and Ethiopian. Consequently much of work with photography and video examines the shifting borders within culture, gender and race. Borders not only contain and define areas but they are also places where ideas and goods are exchanged. In earlier times goods that came from over the border or what is known as the 'other side' were fascinating and sometimes exotic. Globalisation has shifted this traditional understanding and response. *White Women* touches upon many real life issues – beauty, politics, black and white relations, and the mysterious mind sets of men and women. This humorous and intimate film shows that communication is a complex system of interaction and understanding dependent on many conditions. Sydney Biennale





Josef Dabernig  
*Wars*, 2001, 16mm auf DVD, s/w, 10 min  
 Regie, Buch, Schnitt, Ton und Produktion:  
 Josef Dabernig  
 Kamera: Christian Giesser  
 Darsteller: Josef Dabernig,  
 Ingeburg Wurzer, Otto Zitzko

The work of Josef Dabernig sometimes seems to be a sort of personal archaeology of modernity. It displays an admiration for the utopian and rational, but also a certain pleasure at gaps, mismatches and failures in such ideally conceived structures. It is important that he sees modernity as marked by contradictions and as heterogeneous in spite of its claims for universality. Admiration for the rational forms and structures of modernity and a certain obsession with them are always combined with an ironic and distanced attitude. In this work precisely framed black & white images laconically depict a polish Wars restaurant car's Formica charm as a moving microcosm: a service job as scheduled monotony.

Igor Zabec



## Warum Dokumentarismus und warum jetzt?

Hito Steyerl

Eine Reflexion der Rolle des Dokumentarischen im Kunstfeld der Gegenwart wird durch zwei Tatsachen erschwert:

Erstens gibt es keine brauchbare Definition des Dokumentarischen.

Zweitens gibt es auch keine brauchbare Definition des Kunstfelds, und erst recht nicht von Kunst. Wenn wir also weiter über die Verbindung dieser zwei Gegenstände nachdenken wollen, müssen wir uns zunächst der Tatsache stellen, dass wir kaum wissen, worum es eigentlich geht.

Dieselbe Unklarheit gilt für die meisten Begriffe, die traditionell verwendet werden, um Dokumentarismus zu definieren. Vokabeln wie Wahrheit, Realität, Objektivität usw. sind eher durch den Mangel allgemein gültiger Interpretationen gekennzeichnet, als durch klare Definitionen. Üblicherweise hat jeder, der diese Begriffe verwendet, eine Art private Vorstellung ihrer Bedeutung. Wir sind daher mit einem ersten Paradox konfrontiert: die dokumentarische Form, die angeblich auf klare und transparente Weise Wissen und Informationen vermitteln soll, wird mit einem begrifflichen Instrumentarium beschrieben, das selbst weder klar noch transparent ist. Je gesicherter das Wissen ist, das dokumentarische Artikulationen anzubieten scheinen, desto weniger kann über sie selbst ausgesagt werden – da alle Begriffe, die verwendet werden, um sie zu beschreiben, sich als mehrdeutig, umstritten und riskant erweisen.

Aber konfrontieren wir diese Situation, anstatt davor zurückzuschrecken, oder einfach darüber hinwegzugehen. Denn diese Verunsicherung ist kein auswegloses Problem, sondern im Gegenteil der Anfang der Lösung. Es wird sich herausstellen, dass in diesem Prozess nichts so sicher und gewiss ist, als diese Verunsicherung – wir sollten uns also lieber daran halten.

Ich habe nicht vor, wie in einer Übung in negativer Theologie, alle Definitionen aneinanderzureihen, denen Dokumentarismus nicht entspricht. Er ist offensichtlich weder ständig objektiv, falls wir überhaupt genau wissen, was mit diesem Wort gemeint ist; er enthält meistens Fakten, ohne dass es ihm gelingen würde, gänzlich faktisch zu sein. Auch wenn Dokumentarismen üblicherweise den Anspruch erheben, den einen oder anderen Definition von Wahrheit zu genügen, verfehlen sie sie doch meistens. Poststrukturalistische Theoreme haben uns gelehrt, dass Begriffe wie Realität, Wahrheit und andere grundlegende Ideen auf denen mögliche Definitionen des Dokumentarischen beruhen, bestenfalls so verlässlich sind, wie Spiegelungen auf einer aufgewühlten Wasseroberfläche. Aber bevor wir in der Ungewissheit und Ambivalenz ertrinken, die diese Paradigmen verfechten, lassen Sie mich eine altmodische kartesiansche Wendung versuchen. Denn inmitten all dieser Ambiguität ist unsere Verwirrung das einzige, was sicher und sogar verlässlich ist. Und sie

wird unweigerlich, wenn auch vielleicht unbewusst, unsere Reaktion auf dokumentarisches Material als solches prägen. Der beständige Zweifel, die nagende Unsicherheit darüber, ob das was wir sehen wahr, wirklich, faktisch usw. ist, ist ein integraler Bestandteil der Rezeption des Dokumentarischen. Diese Ungewissheit ist aber kein Mangel, der versteckt werden muss, sondern im Gegenteil momentan die entscheidende Eigenschaft des Dokumentarischen selbst. Die Reaktionen, die dokumentarische Formen unweigerlich provozieren, und die auf verleugnete Unsicherheiten hinter angeblichen Gewissheiten hinweisen, unterscheiden sich substanziell von jenen, die mit fiktionalen Modi assoziiert werden. Das einzige, was wir also mit Gewissheit über dokumentarische Formen der Gegenwart sagen können: Wir zweifeln immer schon, ob sie wahr sind.

Dies ist nur eine sehr provisorische Definition, da sie stark von ihrem historischen Kontext abhängt, und der ist durch die Globalisierung der Medien geprägt. In diesem Zeitalter weitverbreiteter Ängste, prekärer Lebensumstände, allgemeiner Unsicherheit und durch Medien provozierte Hysterie und Panik, ist unser Glauben an Wahrheitsansprüche an sich, ganz zu schweigen von denen der Medien und ihren dokumentarischen Äusserungen, zwar tief erschüttert. Aber zur selben Zeit hängen unsere Lebensumstände immer stärker von weit entfernten Ereignissen ab, über die wir wenig oder keine Kontrolle haben. Die allgegenwärtigen Nachrichtensendungen, denen wir täglich ausgesetzt sind, unterstützen gleichzeitig die Illusion der Kontrolle und die Einsicht, dass wir auf die Rolle passiver Zuschauer reduziert sind. Dokumentarische Formen artikulieren so ein grundsätzliches Dilemma von Risikogesellschaften. Die Zuschauer werden hin- und hergerissen zwischen falschen Gewissheiten und Gefühlen der Ausgesetztheit, zwischen Aufregung und Langeweile, zwischen ihrer Rolle als Bürger und der als Konsumenten. Ergebnis ist eben jene grundlegende Unsicherheit – eine Unsicherheit, die auch das prägende Gefühl dieser Epoche darstellt.

Aber dies führt wiederum zu einem interessanten Paradox: denn obwohl wir dem dokumentarischen Anspruch auf Wahrheit immer weniger Glauben schenken, ist die dokumentarische Form heutzutage mächtiger denn je zuvor. Dokumentarische Berichte können militärische Interventionen auslösen, Pogrome provozieren, internationale Hilfsaktionen ebenso wie Euphorie und Massenpanik. Ihre Funktion innerhalb globaler Kulturindustrien, die Informationen verdinglichen und sie in mitreissende und bewegende Affekte verwandeln, verleiht ihnen diese emotionale Durchschlagskraft. Wir identifizieren uns mit Opfern, Helden, Überlebenden, glücklichen Gewinnern und die Wirkung dieser Identifikation wird durch die angebliche Authentizität jener Erfahrungen verstärkt, die wir zu teilen glauben. Immer angeblich unmittelbare Bilder, auf denen allerdings immer weniger zu sehen ist, beschwören eine Situation des permanenten Ausnahmezustands herauf, eine ständig erneuerte Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Bereitschaft. Die dokumentarische Form übernimmt eine wichtige Funktion innerhalb zeitgenössischer affektiver Ökonomien. Sie aktiviert und intensiviert jenes allgemeines Gefühl

der Furcht, das zu einer der wichtigsten Herrschaftstechniken unserer Zeit geworden ist. Sie erzeugt falsche Intimität und entfremdet uns umgekehrt vom Naheliegendsten. Sie macht uns mit der Welt vertraut, bietet aber keine Möglichkeit an ihr teilzunehmen. Sie klärt uns über Differenz auf, und entfesselt gleichzeitig Feindseligkeit. Ihr Schockpotential wird dadurch erhöht, dass sie in der Lage ist, Schrecken zu verbreiten, Ungläubigkeit, aber auch intensive Erleichterung und Befriedigung.

Die affektive Reichweite dieser dokumentarischen Anrufungen wird von den neuen Technologien der Kommunikation immens erhöht. Die Botschaften, die diese Affekte übertragen, können uns jederzeit erreichen, zuhause, am Arbeitsplatz, in der U-Bahn, oder auch auf unseren Mobiltelefonen. Wir sind wie über eine Standleitung an sie angeschlossen. In gewissem Sinne ist der Wunsch Dziga Vertovs aus dem Prolog seines Films "Der Mann mit der Kamera" aus den 20ern erfüllt worden. In diesem Vorwort träumte Vertov von einer "optischen Verbindung", die die Arbeiter dieser Welt vereinigt, indem sie sichtbare Fakten zu einer internationalen absoluten Sprache organisiert. Diese Sprache sollte überall und zu jeder Zeit verstanden werden können, ohne Ansehen von Kultur, Nation und Herkunft. Es scheint, als ob eine ähnliche optische Verbindung heute durch die kommerziellen Medien realisiert wurde, die industriell standardisierte, hochaffektive Botschaften verbreiten, die überall auf der Welt verstanden werden.

Aber diese optische Verbindung ist natürlich sehr verschieden von jener proletarischen Vereinigung, die Vertov sich vorgestellt hatte. Der Einfluss der neoliberalen Hegemonie über die dokumentarische Artikulation verwandelte sie in eine kommunikative Einbahnstraße und transformierte bislang nationalstaatliche Öffentlichkeiten in das Privateigentum großer Medienkonzerne. Ihre standardisierten Wendungen schließen globale Angst mit der Aura der Rationalität kurz. Sie fusionieren Information und Desinformation, Rationalismus und Hysterie, Nüchternheit und Übertreibung. Sie erzeugen so eine Domäne, die Paolo Virno eine Öffentlichkeit ohne Öffentlichkeit genannt hat; die de facto also überhaupt nicht öffentlich ist. (1) Die Formel dieser Öffentlichkeit lautet in mehrfacher Hinsicht: Privatisierung. Zunächst im Sinne der Privatisierung der Medienindustrien, die während der letzten 20 Jahre dereguliert wurden. Von leicht paternalistischen Belehrungen im Dienste der Erziehung gehorsamer Bürger verwandelten sie sich in Übungen zur Selbstüberwachung und -disziplinierung. Dokusoaps, Überwachungsshows und andere dokumentarische Technologien des Selbst nahmen überhand. Die Privatisierung auf der Ebene dokumentarischer Produktion spiegelt sich im Exzess des Privaten auf der Ebene des Inhalts.

Aber diese düstere Diagnose enthält auch einige unerwartet hoffnungsvolle Aspekte. Denn da es dokumentarischen Formen erstmals in großem Stil gelingt, jenseits der engen Grenzen von Nation und Kultur zu kommunizieren, erweisen sie sich auch als geeignet dafür, die Grundlagen einer Öffentlichkeit zu bilden, die transnational ist, und die Begrenzungen von Herkunft und Zugehörigkeit hinter sich lässt. Es ist offensichtlich, dass eine solche Öffent-

lichkeit dringend gebraucht wird. Denn die Umbrüche der Globalisierung bringen neue Lebenserfahrungen für uns mit sich. Viele sehen sich der eigenartigen Situation ausgesetzt, in Zusammenhängen zu leben und zu arbeiten, die die Grenzen des Nationalstaats strukturell überschreiten und daher bislang durch keine Öffentlichkeit repräsentiert werden. Denn während ökonomische Räume vereinheitlicht wurden oder zumindest durch verschiedene Wellen von Globalisierung miteinander in Verbindung gebracht wurden, ist dies auf der Ebene einer politischen Öffentlichkeit mitnichten der Fall. Das Ergebnis ist, dass große Teile unserer Existenz weder eine Öffentlichkeit haben in der sie reflektiert werden können, noch überhaupt politisch darstellbar sind. Eine Öffentlichkeit zu begründen, in der neue – nicht nur ökonomische Formen – der Verbindung debattiert und vielleicht sogar verwirklicht werden können, Artikulationsformen zu erfinden, die das Repräsentationsprinzip an sich überschreiten; dies ist das Versprechen, das dokumentarischen Formen in dieser Periode der Globalisierung innewohnt.

In dieser Perspektive nimmt auch die generelle Tendenz zur Privatisierung eine neue Bedeutung an. Denn auch die Kontrolle über dokumentarische Produktionsmittel, die bis dato durch staatliche oder parastaatliche Behörden strikt gehandhabt wurde, ist durch die generelle Liberalisierung stark gelockert. Sogar die audiovisuelle Ausbildung, die früher ein Elitestudiengang war, ist jetzt weithin zugänglich. Dokumentarisches Material kann mit Heimcomputern oder sogar Handykameras hergestellt werden. Auch in diesem Sinn sind die Grenzen zwischen der Öffentlichkeit und der Privatsphäre erodiert. Die Privatsphäre wird von einem Raum des Konsums zu einem der Herstellung und die Wohnzimmer und Küchen der Menschen werden zu potenziellen dokumentarischen Fabriken. Diese dokumentarische Produktion überschneidet sich mit anderen Feldern digitaler Produktion von Bedeutungen, Wissen und Affekten. Aber die Linien der Verständigung, die auf diese Weise eröffnet werden, stellen eine andere Art der optischen Verbindung dar, ein alternatives Netzwerk zu jenen der kommerziellen Medien. Obgleich beide rettungslos miteinander verwickelt sind, ist ihre interne Organisation unterschiedlich. Die alternativen dokumentarischen Produktionsweisen, die sich im Rahmen der digitalen Revolution und Transnationalisierung entwickelten, ermöglichen Verbindungen zwischen Produzenten, nicht zwischen Konsumenten. Sie sind in vielen Fällen interaktiv und werdend, anstatt rigid und vorgeschrieben. Außerdem nimmt die Form dieser Verbindungen zwischen audiovisuellen Arbeitern jene transnationale Form der Öffentlichkeit vorweg, die ich oben beschrieben habe.

Bevor ich nun zur Rolle komme, die das Kunstfeld in dieser Entwicklung spielt, möchte ich kurz auf ein verbreitetes Missverständnis in Bezug auf dokumentarische Formen hinweisen. Viele Menschen spüren intuitiv, dass dokumentarische Formen eine akute Affinität zu Globalisierungsprozessen haben. Das Missverständnis liegt jedoch in der Annahme, dass diese Affinität auf ihrem Inhalt beruht, etwa in der Tatsache, dass dokumentarische Formen in der Lage sind, die Exzesse der kapitalistischen Globalisierung zu registrie-

ren. Natürlich sind sie das. Aber eine viel direktere Verbindung zu Globalisierungsprozessen findet auf der Ebene der dokumentarischen Form statt. Die Bedingungen der Globalisierung sind notwendig in alle dokumentarischen Formen eingeschrieben, da sie implizit immer die Umstände ihrer Herstellung zum Ausdruck bringen.

Ich spreche nicht von Bildern explodierender Flugzeuge, hungriger Waisen oder allgegenwärtiger Katastrophen. Denn sogar Jamie Oliver Kochsendungen artikulieren Globalisierung auf wesentlich direktere Weise: durch ihre Form. Dokumentarische Formen des Mainstream sind entweder so direkt und brutal wie dreiminütige Punksongs oder sentimental-hysterische Traktate, die Lebensstile, Haltungen, Aufregung und Emotionen verkaufen – das ist der dokumentarische Ausdruck von Globalisierung. Denn diese Formen drücken die postfordistischen Herstellungsbedingungen aus, die ihnen zugrunde liegen: Outsourcing, Massenkonsum, eine hierarchische Organisation von Distribution und Ausstrahlung. Das Ergebnis ist eine abstoßende Uniformität der Artikulation, deren Ziel sofortige Katharsis, und deren Charakter realistischer Kitsch ist.

Aber es gibt auch eine andere Artikulation des Dokumentarischen: die Arbeitsweisen jener neuen, noch fragilen globalen Verbindungen zwischen den Benutzern gecrackter Avidprogramme und klappriger Workstations, die unter genau denselben postfordistischen Bedingungen arbeiten, nur auf der Seite derer, die dadurch freigesetzt, entsichert und generell entortet werden. Kennzeichen dieser Produktion sind die Prekarität ihrer Distribution, die Rückaneignung privatisierten intellektuellen Eigentums, und mehr oder weniger kreative Weisen, mit dem Mangel an Ressourcen und Selbstausbeutung umzugehen.

Beide Modi des Dokumentarischen sind Ergebnis der massiven Restrukturierung globaler Öffentlichkeiten und globaler Kulturindustrien. Wir brauchen gar kein offensichtliches Bild politischer oder sozialer Krisen: die Krise der dokumentarischen Form selbst ist es, durch die sich die Resultate von Globalisierung ausdrücken.

Kommen wir zum Kunstfeld. Wir können unmittelbar eine ganze Reihe von Themen identifizieren, die im Kunstfeld der 90er eine Rolle spielten. Denn das war der Moment, als dokumentarische Formen nach einer ca. 20-jährigen Eiszeit wieder populär wurden. Der Reaganismus und die daraus resultierende Verblödung der Kunstproduktion waren der Grund für die lange Pause. (Genau das kommt gerade wieder auf uns zu).

Das Kunstfeld dieser Periode war natürlich denselben Verwüstungen der Privatisierung ausgesetzt, wie andere Bereiche der Öffentlichkeit. Vermutlich ist dies ein Grund, wieso die Diskussion von Öffentlichkeit für das Kunstfeld der 90er so wichtig wurde. Da dokumentarische Formen automatisch mit öffentlichen Anstalten, staatlicher Finanzierung und dem Feld rationaler und kommunikativer Vernunft in Verbindung gebracht wurden, wurden sie in vielen Fällen auch reflexhaft vom Kunstfeld verfochten. Aber das Kunstfeld wurde auf diese Weise auch zu einer Art Asyl für diejenigen dokumentari-

schen Produzenten, die nicht auf das Denken verzichten wollten, und denen die fortschreitende Privatisierung der Kulturproduktion die Mittel abgrub.

Aber auch andere Entwicklungen im Kunstfeld der 90er machten dokumentarische Formen zu einer naheliegenden Beschäftigung für KünstlerInnen. Zunächst die Praxis sogenannter Kontextkunst in der ProduzentInnen die ökonomischen und politischen Bedingungen ihrer eigenen Produktion untersuchten. Da diese oftmals durch Dokumente greifbar gemacht wurden, lag es nahe mit diesen zu arbeiten. Dokumente wurden verwendet oder manchmal auch nur hergezeigt, um Archivrecherchen, soziologische Forschungen oder alternative Formen der Wissensproduktion zu belegen. Eine weitere Affinität zwischen Dokumentarismus und dem Kunstfeld wurde durch die Auswirkungen der angloamerikanischen Cultural Studies geschaffen: durch Diskussionen um eine Politik der Repräsentation. Das Bewusstsein von Machtverhältnissen innerhalb der (nicht nur dokumentarischen) Repräsentation wurde geschärft und in vielen Fällen auch durch neue Modi der Erzählung unterlaufen, die ihre eigene Verwicklung in die Herstellung von Autorität, die Hierarchien der Wissensproduktion und deren Konsequenzen etwa für Geschlechterverhältnisse reflektierten.

Auch die Entwicklung neuer Medien hinterließ nachhaltige Spuren im Kunstfeld – sie wurden sowohl als Mittel angewendet, als auch als Phänomen reflektiert. Zu einer Zeit, als die Grenzen zwischen verschiedenen Disziplinen und Praxen so schnell zusammenbrachen wie die Berliner Mauer, wurde auch die Grenze zwischen Kunst- und Medienwelt für eine Weile durchlässig. Dass etwa dokumentarische Filme so einfach ins Kunstfeld integriert werden konnten, hing mit der Tatsache zusammen, dass die Definition von Kunst selbst so stark erweitert wurde, dass fast jede erdenkliche Praxis darin Platz gefunden hätte. Aber in einem engeren Sinne versuchte das Kunstfeld auch die Rolle einer alternativen Öffentlichkeit zu übernehmen, und beschäftigte sich mit Begriffen wie Gegeninformation, Cultural-Jamming, oder Ad-Busting. Dieser Aspekt wurde von Stefan Jonsson herausgearbeitet, der argumentierte, dass ein politisiertes Kunstfeld eine Art alternative Berichterstattung übernehmen könnte, die die blinden Flecken der kommerziellen Medien und der Globalisierung im Allgemeinen erhellen könnte.

All diese Einflüsse, die miteinander zusammenhängen und sich überschneiden, trugen dazu bei, dokumentarische Formen zu einem der wichtigsten Merkmale der Kunstproduktion der 90er Jahre und des frühen 21. Jahrhunderts zu machen. Aber was bedeuten diese Entwicklungen eigentlich? Haben sie tatsächlich wie erhofft dazu beigetragen das Kunstfeld zu einem Ort kritischer Auseinandersetzung zu machen?

Die Antwort lautet: Ja und Nein. Während sie sicherlich die Politisierung des Kunstfelds als solches wiederspiegeln, hatte ihre eigene implizite Politik der Form teilweise unvorhergesehene Auswirkungen. Denn in der Aufregung und Begeisterung, die durch die Beschäftigung mit der Wirklichkeit entstand, wurden wichtige Aspekte des Charakters von Dokumenten vernachlässigt. Da automatisch davon ausgegangen wurde, dass Dokumentarismus an sich

kritisch und aufgeklärt sei, widmeten viele Produzenten der Tatsache wenig Aufmerksamkeit, dass Dokumente meistens Knotenpunkte von Machtwissen darstellen. Sie konzentrieren Autorität, Glaubwürdigkeit und Expertise und unterstützen Hierarchien des Wissens. Dokumente verkörpern für gewöhnlich das, was Michel Foucault einst eine Politik der Wahrheit (2) nannte, d. h., die Macht zu definieren, was Wahrheit eigentlich sein soll. Mit Dokumenten umzugehen ist daher eine vertrackte Angelegenheit, vor allem, wenn das Ziel eigentlich ist, Machtverhältnisse kritisch in Frage zu stellen. Denn die meisten Dokumente sind Teil einer Geschichte der Sieger und Herrscher. Und sie einfach zu reproduzieren, heißt oft auch, deren Anordnungen von Blicken und Wissen zu übernehmen. Dokumentarische Formen haben seit ihrer Entstehung immer wieder polizeiliche Funktionen angenommen und standen im Dienste einer massiven epistemologischen Unternehmung, die eng mit dem Projekt des westlichen Kolonialismus verknüpft war. Die so genannte Wahrheit über weit entfernte Völker zu berichten ging oft Hand in Hand mit ihrer Unterwerfung.

Daher wurde im Kunstfeld eine ambivalente Situation geschaffen. An der Oberfläche – auf der Ebene des Inhalts – schienen viele dokumentarische Arbeiten unfaire Machtverhältnisse in kritischer Absicht aufzudecken oder gar anzugreifen. Aber auf der Ebene der Form intensivierten konventionelle Dokumentarismen durch die Verwendung autoritärer Wahrheitsprozeduren die Aura des Gerichtssaals, des Beichtstuhls, und des Laboratoriums in einem Kunstfeld, das ohnehin schon mit dieser Atmosphäre gesättigt war. Eine Kritik des White Cube, der mit ähnlichen Techniken des Sehens arbeitet, war zwar im Kunstfeld gang und gäbe.(3) Die Ähnlichkeit mit visuellen Mechanismen konventioneller Dokumentationen wurde jedoch nicht bemerkt. Ihre strukturelle Ähnlichkeit mit der visuellen Maschine des White Cube ist umso paradoxer, als die Wendung zum Dokumentarismus innerhalb des Kunstfelds ja auch als Versuch gedacht war, das sterile Heiligtum der weiß getünchten Galerieräume zu überwinden und in die Wirklichkeit hinauszugreifen. Aber durch die Hintertür schlich sich die Arroganz des Wissens wieder in Museen und Galerien ein.

Jacques Ranciere hat kürzlich die Wichtigkeit dieser Strukturen des Sehens und Wissens hervorgehoben, als er von der Aufteilung des Sinnlichen sprach. (4) Ranciere zufolge liegt die politische Komponente jeglicher ästhetischen Unternehmung in der Art, wie ästhetische Regime bestimmte Sichtbarkeiten und Sagbarkeiten ermöglichen und andere verhindern. Sie organisieren bestimmte Assoziationen, Affekte und Wahrnehmungen. Die politische Bedeutung dokumentarischer Formen liegt daher nicht primär in ihrem Inhalt, sondern darin, wie sie diesen reflektieren, zu denken und zu sehen geben. Sie ist verortet in der spezifischen Aufteilung des Sinnlichen, die durch dokumentarische Artikulationen verwirklicht wird. Und viele, vor allem essayistische dokumentarische Arbeiten haben an einer Erneuerung der Wahrnehmung gearbeitet – sie haben das traditionelle Vokabular von Kino und Fernsehen erweitert. Das Kunstfeld war auch für solche Versuche offen.

Der kritische Wert dokumentarischer Formen liegt also in ihrer Politik der Form, und ich meine mit der Form nicht nur die Form des Produktes, sondern die Form der sozialen Artikulation, der optischen Verbindung zwischen Menschen, die durch dokumentarische Produktion und Distribution verwirklicht wird. Die Netzwerke des kommerziellen Dokumentarismus müssen auf beiden Ebenen verändert werden, zumindest dann, wenn eine Öffentlichkeit geschaffen werden soll, die nicht nur kritisch ist, sondern auch dem gegenwärtigen Stand der Globalisierung angemessen. Ob das Kunstfeld momentan dabei noch eine Rolle spielen wird, oder sich wieder in Richtung einer besser verkäuflichen Warenästhetik bewegt, wird sich zeigen.

(1) Paolo Virno: *Grammatik der Multitude*, Wien 2005. S 50f.

(2) In einem Interview. Pasquino/Fontana 1978. S51.

(3) etwa in Brian O'Doherty: *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. San Francisco 1986.

(4) Jacques Ranciere. *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. London/New York 2006.



Shirin Damerji  
*München und die Frauen mit den schwarzen Schleiern*, 2002, 12 min

Damerji films Muslim women in the streets, hiding behind her camera. Each time the artist is spotted the women hide their faces, ashamed or not allowed to be seen. Later in the film a few women of varying ages are interviewed and speak about their lives in Munich and the importance of their beliefs especially in surroundings which do not always support them. Site Gallery Sheffield-team



Emanuel Danesch & David Rych  
*Utopia Travel – Canal 1, 2003, 9 min*

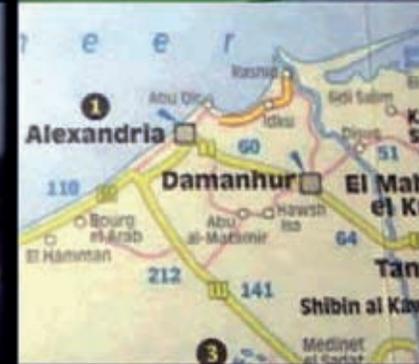
In spring 2002 after several years preparation these two artists undertook a journey from Cairo to Vienna in a taxi fitted with a video monitor and stocked with a number of video documentaries made in or by artists native to the countries they passed through. The taxi functioned as a mobile screening room as well as their transport for the journey and as a site for the discussion of local and international issues of culture and politics.

Site Gallery Sheffield-team

video documentation of the project utopia travel 2002



videoprojection at "Utopia"  
Association for Contemporary Art  
03.07.2002





Ricarda Denzer  
*Türvierzehn – Reading In Absence*,  
2001, 13 min

"How are stories created?– and how can one capture the moment of their creation?" With this reflection artist Ricarda Denzer starts her audio-visual production *Türvierzehn – Reading In Absence*. Denzer has people she knows wander through an empty apartment commenting on what they feel. While those people believe they are talking about others, about a strange world, reconstructing them based upon their lingering but minimal traces, imagining them, working their memory, they are already caught within the net of their own language and imagination. Judith Fischer



Mo Diener  
*Light Steps*, 2000, 6 min

In der gefilmten Performancearbeit "light steps" wurden die sozialen Veränderungen durch eine historische Betrachtung transparent gemacht. Das Video zeigt den Gang einer weißen Frau durch den urbanen Raum von Cape Town, gekleidet in ein traditionelles afrikanisches Kostüm. Auf ihrem Weg bewegen sich Fußgänger und Autos, welche sie umgeben, rückwärts. Um die Orientierung noch stärker zu verwirren, sind die Bilder mit einer traditionellen Musik verknüpft, die mit einer sibirischen Maultrommel erzeugt wurde.

Durch die historische Entwicklung dieses Kleides, welches die Künstlerin im Museum für südafrikanische Geschichte in Cape Town entdeckt hat und von welchem sie sich eine Kopie anfertigte, hat sie analysiert, wie die Kultur der ursprünglichen Bewohner der Region überlebt hat, während diese selbst in der Zeit der Apartheid in die Peripherie verdrängt wurden. Obwohl dieses ehemals zu religiösen Anlässen getragene Kleid sich bis heute gewandelt hat und es nun zu einem populären guten Stück in der Garderobe jeder farbigen Frau (wenn sie es sich leisten kann) geworden ist, bedeutet das Tragen des historischen Originals von einer weißen Frau immer noch eine riskante Konfrontation mit dem sozialen Raum. Das Erschüttern des Gewohnten bewirkt einen Prozess des Bewusstwerdens, welcher geprägt wird durch die Begegnung mit einem ungewohnten Bild ... eine künstlerische Arbeitsweise welche repräsentativ ist für Mo Diener. Geneviève Loup



Volker Eichelmann  
*Kurlichtspiele – Reminiszenz*, 2004, 6 min

Volker Eichelmanns Video "Kurlichtspiele (Reminiszenz, 12. Dezember 1953)" verknüpft zentrale Stationen der Film-, Videokunst- und Mediengeschichte im Hinblick auf ihre Wechselwirkungen mit individueller und kollektiver Geschichte beziehungsweise Erinnerung. Die Arbeit visualisiert und vertont Elemente des Zusammenspiels von Kinohistorie und Gedächtnis. Erinnerungs-, Genre- und Mediensichten werden miteinander überblendet und zusammen geschnitten. Eine wesentliche Rolle spielt dabei der Gegensatz von Immersion und Distanz zum Filmgeschehen. Eine reflektierende Haltung zur filmischen Narration wird in Kurlichtspiele durch die Integration und Ausstellung materieller Produktions- und Aufführungsbedingungen des Videos und anderer fotografischer und filmischer Techniken nahe gelegt.

Das Video beginnt mit einer Einstellung, in welcher die BetrachterInnen scheinbar auf eine Projektionsfläche, auf die ein Diaapparat projiziert, blicken. Wenig später wird – durch schnellen wiederholten Weitertransport des Diamagazins sowie der Simulation eines Stroboskopeffekts – die Vermutung nahe gelegt, man nehme die Projektion eines Filmvorführgeräts auf eine Projektionsfläche wahr. (...) Eichelmann verwendet Saties Filmmusik in Kurlichtspiele metareflexiv, da er eine Filmkomposition als Soundtrack recycelt und die Musik zu seiner Arbeit dezidiert als Filmmusik ausstellt. (...) Erinnerungsschichten einer subjektiven Biografie werden in das Video integriert, indem der Künstler Mira Hopfengärtners Text *Reminiszenz*, der 1953 in der Sylter Rundschau erschien, vorliest. In *Reminiszenz* beschreibt die Autorin Orte auf Sylt in drei Zeitmodi: Der Gegenwart (Dezember 1953), der Vergangenheit (1923) und einer temporal nicht genau bestimmten Zukunft.

Aus Antonia Ulrich in:

[www.galerieandreashuber.at/eichelma/txt/Antonia%20Ulrich.pdf](http://www.galerieandreashuber.at/eichelma/txt/Antonia%20Ulrich.pdf)





Volker Eichelmann & Roland Rust  
*Martello Towers*, 2002, 10 min

The video is a survey of the remaining Martello Towers on the south-east coast of England. Eichelmann and Rust's works look at instances of fortification from a variety of perspectives, historical, psycho- and sociological, military and subjective. Another key feature of their work is the role of new technologies in their advancement of real yet immaterial fortifications. The work provides a detour through the effects of computerisation and visits crucial sites of the implementation of surveillance technologies on a global scale.

As the architecture of these installations bears no intelligible link to its function the viewer is left to wonder at the geodesic design of Menwith Hill's radomes and the pyramid-cum-space station lay-out of Fylingdales; contemporary military installations that in their eccentricities mirror early 19th Century Martello Towers or the pagodas and tumuli erected during the 2nd World War on Orford Ness, a site visited by W.G. Sebald on his ramblings in 'The Rings of Saturn'.

<http://www.ncl.ac.uk/sacs/about/news.htm>

Ewa Einhorn & Terese Mörnvik  
*Warszawa Street 02*, 2003, 10 min

In the work *Warszawa Street 02* we set out, in a quasi-journalistic style, to ask what feminism means. Our motivation was to trace the deployments of the term and to hear which, if any, abjections it produced. Furthermore we were interested to explore how the term functions in the background of gender identification. What kind of dependency could we expect between the roles that the notion of feminism plays in Poland and the destabilization of existing gender normativity? In Poland it is not common to hear men declare themselves feminists. The term is linked to women and as a gendered term it genders its bearer. The language however permits a bending into masculine or feminine form. This grammatical possibility was used in the piece and generated situations where male Polish pedestrians were, if just for a few moments, considering if they were male or female feminists.

Ewa Einhorn & Terese Mörnvik



Annika Eriksson  
*Collectors*, 1998, 17 min  
*Copenhagen Postmen's Orchestra*,  
 1996, 9 min  
*Stockholm Postmen's Orchestra*,  
 1996, 13 min  
*Connecticut Firefighters Pipes & Drums*,  
 2000, 6 min



*Collectors*, 1998



*Copenhagen Postmen's Orchestra*, 1996

Annika Eriksson arbeitet mit Personen oder Personengruppen, denen sie die Möglichkeit zu einer Selbstpräsentation im Rahmen ihrer Videos anbietet; sei dies beispielsweise über eine kleine Vorführung, oder die Schilderung einer ausgewählten Passion bzw. die Vorstellung der eigenen Person mittels Namen und Beruf. Dieses Konzept realisierte sie u. a. bereits mit einigen Blas- und Trommelorchestern von Feuerwehr- oder Posteinheiten, einer Tanztheatergruppe von Behinderten, einer Reihe von Sammlern, der gesamten Belegschaft des Moderna Museet in Stockholm, den Studenten des Kuratorenkurses am Goldsmiths College in London oder den Mitarbeitern der Sao Paulo Biennale. Allen Präsentationen liegt ein genaues Konzept zugrunde, das einer-

seits in Bezug auf Form und Inhalt der Präsentation genaue Definitionen bereit hält, zum anderen aber immer einen Freiraum schafft, der den Agierenden überlassen wird, um von Ihnen ausgefüllt zu werden. Es gibt für die Beteiligten kein bewährtes "Rezept". In so fern sind die Freiräume, die Eriksson anbietet, immer auch eine Herausforderung, weil sie ausgefüllt werden können bzw. müssen. Erikssons Projekte fragen alle danach, wie Individuen mit der Möglichkeit einer authentischen Selbstpräsentation bzw. Selbstinszenierung umgehen sowie nach dem Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv.

Soren Grammel



*Stockholm Postmen's Orchestra, 1996*



*Connecticut Firefighters Pipes & Drums, 2000*

Esra Ersen  
*Hamam*, 2000, 20 min  
*If you could speak Swedish...*,  
2001, 23 min  
*Brothers and Sisters*, 2003, 23 min

In der Soziologie und der Ethnologie findet man Beispiele dafür, wie die Aufnahme Fremder in den eigenen Kulturkreis als kompliziertes Ritual vollzogen wird und wurde. Esra Ersens Video *If you could speak Swedish...* bietet eine symbolpolitische Perspektive auf das Modell Sprachschule für Einwanderer, die sie sowohl als Ort wie auch als Instrument eines solchen Rituals in der heutigen Zeit untersuchbar macht. Das Ziel der Schulen scheint darin zu liegen, die kulturelle Identität der Kursteilnehmer an die Werte des Einwanderungslandes anzugleichen bzw. mit diesen kompatibel zu machen. In ihrem neusten Video *Brothers and Sisters* (2003) hält Ersen der üblichen Diskussion um das Thema Einwanderung, die sich zumeist um Einwanderung nach Westeuropa dreht, die Situation afrikanischer Immigranten in Istanbul entgegen. Dafür arbeitete sie mit einer Gruppe von Männern, die aus Ghana, Kongo, Etiopia, Nigeria, Senegal und Madagaskar nach Istanbul gekommen sind, weil sie sich von dort die Weiterreise in mitteleuropäische Länder erhoffen. Das Video zeigt, dass die Reisepläne nicht aufgehen. Stattdessen haben die Immigranten mit der automatischen Illegalität zu kämpfen, die ihnen in der Türkei nach Ablauf der Aufenthaltserlaubnis droht. Das Video bietet aber auch Raum für die Ziele und Wünsche der Afrikaner, die an selbst gewählten Orten von ihren Plänen und Erlebnissen erzählen. Für Ersens Projekte ist immer die enge Zusammenarbeit mit den Subjekten, die sie abbildet und die Entscheidungsräume, die sie ihnen überlässt, kennzeich-

nend. Ohne sich selbst abzubilden, ist dieses auf Gegenseitigkeit beruhende Verhältnis auch über Ersens Kameraführung spürbar. Durch die permanente Bewegung der Kamera werden die Porträtierten nie aus einer fixen Kameraposition gefilmt und solchermaßen auch nie in eine starre Bildkomposition eingordnet. Die Kamera richtet sich meist nach den Bewegungen der Akteure und folgt deren körpersprachlichen Signalen, dies ist besonders gut in den Videos *If you could speak Swedish...* und *Hamam* zu sehen. Soren Grammel

*If you could speak Swedish...*, 2001





Nina Fischer & Maroan El Sani  
*Berlin Sunrise – 10 Sekunden an  
die zukunfft denken*, 2000, 5 mins

Andy Warhol was embracing total nowness in the polysexual atmosphere of the Factory. His three minute Screen Tests celebrate nothing but glamour and mystery in the look of people like Edie Sedgwick and Bob Dylan. The portrait subjects were supposed to simply be themselves. But the invitation to authenticity turns into a total performance (just as Warhol intended?) the effect of being recorded on film. During the decades since the Screen Tests, this compulsion for self presentation in media posturings has attained the status of social normality, not least in Berlin – see the Love Parade. But Fischer/el Sani's 10 second-movies (like Andy Warhol's Screen Tests, these involve unmoving moved portraits) play a trick on this kind of normality. When the face concentrates on thoughts of the future, gazing them into the camera lens as if thoughts could telekinetically be burned into the film itself, the face forgets its repertoire of studied poses, and a sober portrait is possible even with stoned night owls. Maybe there's not always a flash of glamour, but in each case, the mystery of a possible future glitters from glassy eyes.

Jörg Heiser

Luke Fowler  
*What You See is Where You Are At*,  
2001, 28 min

*What You See Is Where You're At*, is a study of the social experiment of Kingsley Hall in the east end of London. On the initiative of the psychoanalyst and author, R. D. Laing, a permanent community of psychically ill persons was founded in the midsixties in the community hall to find out new ways of dealing with what most people call madness. This included, for instance, doing away with the hierarchies between doctor and patient with the result that in the course of the experiment, the distinction between the two became increasingly difficult to make. For his film, Luke Fowler used existing documentary material which he re-edited. He also contacted some of those formerly involved in the courageous experiment to leave the traditional paths of psychotherapy. One of these is Leon Redler: "I hope that Luke's work will stimulate people to reread Laing's texts and to rethink the questions which he addressed. These are questions which are just as important today as they were back then. There is more at stake than we perhaps realize." Katalog Manifesta 4



Stephan Geene & Judith Hopf  
*Bei mir zu dir*, 2002, 17 min

A TV-show: the TV-host/anchorwoman leaves the studio, there is a teardrop in her eye. flashback: the talk-show on the subject of violence + love gets out of control when the TV-guest, a dead-man, begins his monologue.

Stephan Geene & Judith Hopf



Alex Gerbaulet  
*Über Land*, 2002, 10 min

People trying to enter fortress Europe by land depend on border crossing services in order to overcome harsh restrictions for immigration. In my video I'm interviewing an escape helper about what border crossing services mean for him and about his motivation for doing his "job". My video shows camera shots of different landscapes and cities. In between you see my interviews with the escape helper (his face being made unrecognizable). Shot as a fake documentary the video comments on the reception of moving images as being "true" and "authentic". Alex Gerbaulet



Dirk Herzog  
*Souvenir Saigon*, 2003, 30 min

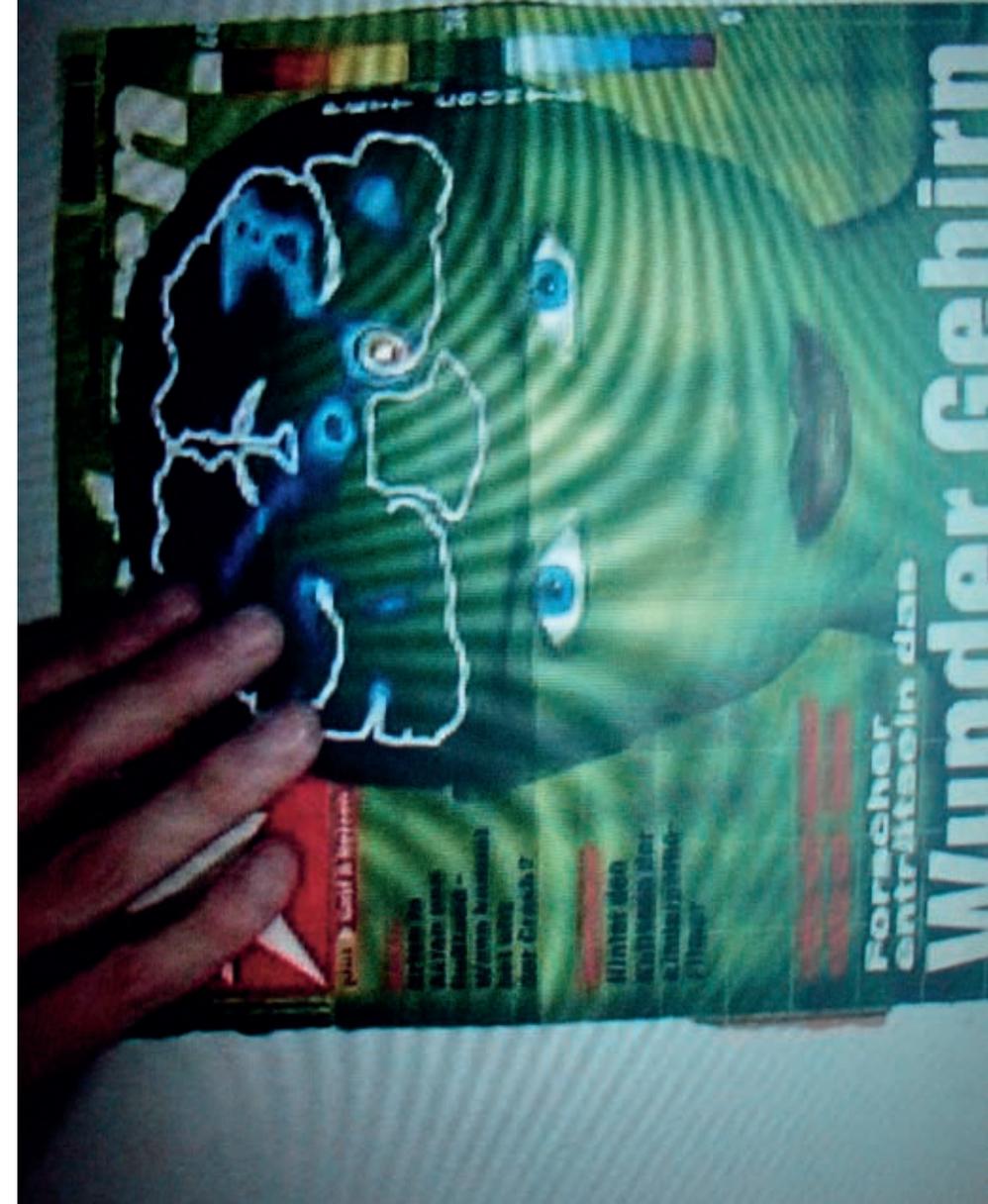
*Souvenir Saigon* presents itself as the work of a traveling documentary filmmaker, who, making use of an expert (his wife), is granted an extraordinary view into an exotic culture (Vietnam). He negotiates the fiction of a fundamental confidentiality or intimacy with the Other, whose status as the exotic is heightened and exacerbated. In order to undermine a colonialism of the imaginary, the film addresses the alleged colonialists, the Euroamericans, and the western gaze. The images of the film remain searching and ambiguous throughout, and the viewers are invited to construct their own images on the basis of the images they see. Thus the film remains absolutely clear in its refusal to offer any clarity. Even the very first scene serves as a reversal of the documentary format. In a comical exchanging of roles, the film producer undergoes "ethnological methods", and turns the viewer into an object of study, rather than the viewed. The continuously helpless behaviour of the storyteller demonstrates the inability of western-rationalist culture to cope with other forms of civilization; especially in the sequences during which the storyteller insists – with the help of a hand-held camera – on the urgency of his "mission". But this helplessness leads time and again to distant urban observations, which, in their search for western cultural signs, highlight the distinctive features of one's own western culture. The narrative thread of the film, the documented search for origin and homeland, presents itself in a reduced and simple manner. The film runs through everyday situations without tension or excitement. Dirk Herzog



Tom Holert  
*Absolute Intelligence*, 2002, 20 min

Holert führt sein umfangreiches, aus Zeitschriftencovern und Werbungen recherchiertes Archiv zu Darstellungen des Themas "Intelligenz" und dessen Instrumentalisierung innerhalb aktueller Politiken und Ideologien vor. Das Video dokumentiert wörtlich den Prozess des Zeigens der einzelnen Archivstücke. Es führt in seiner starken Konzentration das Genrehafte der einzelnen Fragmente vor.

Sören Grammel





Heidrun Holzfeind  
*Corviale – Il Serpento*, 2001, 20 min

Corviale is a 1 km long housing complex in the periphery of Rome. The building was commissioned in 1972 by the IACP (Institute for social housing) to a group of architects directed by Mario Fiorentino to solve the acute lack of housing for working class families. Finished in 1983, it is home to 9.500 tenants. The building was based on the idea of social housing according to Le Corbusier, to provide all needed infrastructures of a city within the complex itself, and to encourage social contacts between the occupants. For internal and political reasons many of these originally planned structures were never realized or are, almost 20 years after the first occupants moved in, still unfinished. The occupants discuss missing infrastructures and prejudices from outside which characterize Corviale as a ghetto with high rates of unemployment, criminality and drug abuse. The work addresses the failure of the utopian modernist architecture in social and everyday life. Interviews with the occupants are juxtaposed with music-video like sequences featuring Roman Hip Hop which addresses social issues that are of concern in the film. Heidrun Holzfeind



Ingela Johansson  
*Bob, the commissioner, London*,  
2005, 3 min

Bob worked as a commissioner for ALCS, Authors' Licensing & Collecting Society Ltd, and carries out the necessary formalities to secure employees and customers within the building Marlborough Court, London. The video gives an everyday impression how a commissioner attend security in a building with constant circulation of people. However, the interview with Bob, moves from a description of work tasks in a company environment to the private sphere of perceptions of politics and security in Great Britain from the 60's to the time of Tony Blair's governing. Bobs observations and security outlook from the entrance floor are valid reflections on the heightened global security.

Aus: Es ist schwer das Reale zu berühren-Archiv.

Ruth Kaaserer  
*Balance*, 2000, 28 min  
*In Watte*, 2001, 20 min  
*mädchen sind.*, 2004, 36 min

*Balance* ist eine Videoarbeit, die die Positionierung von Mädchen im öffentlichen Raum thematisiert. Die in Österreich lebenden Emigrantinnen Magda Karwat, Andrea Ozabalova und Ewa Rogal, sprechen über ihre Zukunft, d. h. über ihre Position in einer männlich konnotierten Welt. Über Talkshows, in denen das männliche Interesse dominiert, über die besondere Darstellung von Frauen in Film, TV und Werbung sowie den Zwängen, solchen Idealen nacheifern zu müssen. Gegen diese diskriminierende Welt stellen sie ihre – überraschend klassischen und naiven – Wünsche und Träume von der Liebe, der Freundschaft, der Treue. In ihren Gesprächen äußern sie Hoffnungen und Wünsche, die sich vor allem auf die Beendigung aller Kriege und der alltäglichen Diskriminierung konzentrieren. Mehr Ehrlichkeit; mehr Selbständigkeit, die sich hauptsächlich über das Haus und die Arbeit äußert, und nicht zuletzt die Gleichstellung der Frau in der Gesellschaft – dies sind die Wünsche der drei Mädchen. Ruth Kaaserer hat für *Balance* eine Arbeitsweise gewählt, die sich durch den Raum charakterisiert, der den Mädchen eingestanden wird. Es ist ein freier bzw. freigehaltener Raum, der es ermöglicht, ihn in gänze einzunehmen und mit der jeweiligen Persönlichkeit auszufüllen. Diese Freizone jenseits der Ökonomie der Zeit und des Ortes hat Ruth Kaaserer mit Gesprächsthemen gefüllt, die sie



*Balance*, 2000

gemeinsam mit gleichaltrigen Freundinnen erarbeitet hat. Insbesondere der Aspekt der auf Zusammenarbeit angelegten Dokumentation ist interessant, in der das Medium – ganz oder teilweise – in den Dienst der Selbstrepräsentation der Dargestellten gesetzt wird. Dieser Prozess verfolgt keine Authentifizierungsstrategien, er verweist vielmehr darauf, dass jedwede Aussagen über Identität nur in Zusammenhang mit ihrem medialen Vermittlungsstatus möglich sind.

Søren Grammel

Ruth Kaaserer dokumentiert in ihrem Video die Zukunftsentwürfe zweier junger Cousinen, die in einem kleinen österreichischen Dorf aufwachsen, hier zur Schule gehen und zwangsläufig daran denken, irgendwann einmal fortzugehen. Ihre Erwartungen an die Welt der Erwachsenen werden hier noch still und unbekümmert vorgetragen, wie in *Watte* gehüllt. Es ist warm draußen, man trifft sich zum Schwimmen am Fluss und spielt mit dem Gedanken, im Sommer vielleicht nach Finnland zum Erdbeerpflücken zu fahren. Und letztlich kommt ja doch immer alles anders, als man es eigentlich plant. Doch wenn wir Mari und Birgit im Wohnzimmer ihrer Großmutter beobachten, die von ihren Streichen aus ihrer eigenen Kindheit erzählt, stellen wir schnell fest, dass auch diese Vorstellungen alles andere als naive Teenagerträume sind. Sind sich die beiden

Mädchen, die bei der Produktion des Films sowohl vor als auch hinter der Kamera agierten, doch voll darüber bewusst, dass ihre Zukunftswünsche auch nur Konstruktionen sind: Eine vorgegebene Realität, auf die man dennoch einwirken kann, wie bei der Schnittmontage eines Videofilms. Als die Großmutter Birgit zu Beginn des Films bittet, sie solle sich doch besser hinsetzen, damit sie auch richtig im Film zu sehen sei, ist es Birgit, die Oma medienkompetent darauf hinweist, dass das doch letztlich egal sei. Denn schließlich könne das alles später sowieso herausgeschnitten werden: "Oma, tu einfach so, als sei die Kamera nicht da."

Michael Thomas

Von Februar bis September 2004 arbeitete die Künstlerin in München zusammen mit einer Gruppe von sechs jungen Frauen, alle zwischen 16 und 20 Jahren. Gemeinsam entwickelten sie das Anliegen, die Situation von Frauen und Mädchen zum Gegenstand einer Gameshow zu machen bzw. das Format Gameshow für ihre eigenen Zwecke und Sichtweisen künstlerisch zu verfremden. Die Mädchen traf Kaaserer nicht als zusammenhängende Gruppe: Hierzu besuchte sie zahlreiche Jugendzentren und verschiedene Einrichtungen und Organisationen in München, um in Gesprächen Teilnehmerinnen für das Projekt zu finden. Das weit verbreitete Sendeformat der Game- bzw. Talkshow bietet für die Auseinandersetzung mit dem Thema eine interessante Arbeitsfläche an. In Fernsehshows werden Geschlechterrollen durch repetitive und typologisierte Darstellungen von Männern und Frauen festgeschrieben. Publikum und Moderation haben dabei Normalisierungsfunktion. Geschlechterrollen werden nicht neu ausgehandelt, sondern lediglich als Klischees affirmiert. Im gemeinsamen Arbeitsprozess von *mädchen sind.* wurden solche Zusammenhänge und ihre medialen Bedingungen diskutiert und über Möglichkeiten ihrer spielerischen Umkehrung und Brechung nachgedacht. Die für den Video-Mitschnitt produzierte Show *mädchen sind.* eignete sich formale Ähnlichkeiten und Elemente von Gameshows an, wie Studioraum, Studiogäste, Moderation, Videoprojektionsfläche für Zuspelungen, Telefonspiel und Interviews. Søren Grammel



*mädchen sind.*, 2004





kanalB  
*Argentinien, 2002, 60 min*

After large unrests in Argentina this video, by members of Berlin video's group kanal B, documents the processes of self-help and grass roots organization. "During the uprising of the Argentine people in December 2001 we thought, this could be the start of the world revolution, and we had the urge to go there and see for ourselves what was going on. Here you can find the archive of the 4 week video coverage." <http://germany.kanalb.org/topics.php>



Klub Zwei  
*Schwarz auf Weiss – Die Rückseite  
der Bilder*, 2002, 5 min

Which things or events are remembered? How is the Shoah remembered? What role is played in this remembering by the way in which images are dealt with? This short video by the group of female artists Klub Zwei addresses the problematic nature of these questions on a formal and contextual level – and does so by means of a radical removal of the images discussed in a voice-over. While the director of a photo archive poses questions regarding memory, images and history, we see texts solely in black and white. Despite the fact that making mechanical reproductions is possible, images change, according to the thesis. More and more shades of gray disappear with each new generation of photographic print – and what remains are the stark contrasts between black and white. It is the removal of the images being dealt with which sets in motion a reflection on what gives them their status as historical documents. Not just the front side of photographs of destruction, which are often employed in a purely symbolic way, but

the apparently innocuous reverse with its stamps and notes supposedly constitutes their place in the world, their historical context and therefore their significance, according to Klub Zwei's argumentation. The use of photographs as icons often leads to their being nothing more than illustrations of authenticity. Black and White also persistently points to a prudent way of treating photographs as historical documents. Walter Benjamin was one of the voices to identify as a photograph's most important aspect its "label (...) without which all photographic construction must necessarily remain approximate". According to Benjamin, photographs provide something to read rather than see. *Black and White* conforms to this postulate. Hito Steyerl

Das Bild  
„verstummt“.

L'image  
devient  
"muette".

Es verliert  
seine  
Aussage-  
kraft,

Elle perd  
sa force  
d'expres-  
sion,

seinen  
historischen  
Wert als  
Dokument,

sa valeur  
de docu-  
ment  
historique,

als  
Dokument  
des  
Holocaust.

de docu-  
ment  
sur l'Holo-  
causte.

Daniela Kostova  
*I see*, 2001, 20 min

The *I see* project presents Bulgaria and the capital Sofia in particular through the eyes of a tourist from the West. He is usually seen riding in a rented vehicle with a guide in central parts of the city and next to the most emblematic local street and buildings. This is a standard trip travel agents offer and is an attractive but superficial view of modern cities and to a certain extent of the situation in the country in general. In the film we are riding in a shiny red Mercedes on a sunny day in March. I have replaced the beautiful panoramic view with a black nontransparent strip. There is no information. The information can be found at the location where one usually finds the two black strip that outline the edges of the film frame. One sees an abstract picture while a voice behind the scene extols the beauty of the city. The viewer builds a notion from what he hears, but is unable to see things in their entirety or to understand them. The voice continues to speak. Daniela Kostova



Nina Könnemann  
*M.U.D.*, 2000, 8 min + 30 sek  
*Pleasure Beach*, 2001, 8 min + 30 sek  
*Unrise*, 2002, 10 min

Den Ausgangspunkt für Nina Könnemanns Videos bilden Beobachtungen öffentlicher Ereignisse: Der Morgen nach einer Open-Air Veranstaltung, ein Wohngebiet das von einem Minitornado gestreift wurde, ein Treffen von Live-Rollenspielern, ein Sturm auf einer Amüsiermeile in einer englischen Hafenstadt. In diesen Szenarien erscheinen die Menschen in Gruppen, als Zuschauer, Teilnehmer oder Spieler. Einzelpersonen werden nur gezeigt, wenn sie einen kollektiven Zustand visualisieren. Diese Situationen sind mit einer Videokamera aus der Hand gefilmt. Die charakteristische Anmutung der Handkamera, mit Verwacklern und Unschärfen, soll eine Direktheit, eine filmische "Jetzt-Zeit" erzeugen. Hinzu kommt, dass die stilistische Homogenität des so aufgenommenen Materials es erlaubt, die dokumentierten Ereignisse im Schnitt unauffällig zu manipulieren. Indem Könnemann die Abfolge der szenischen Ausschnitte aus der anzunehmenden zeitlichen Chronologie verschiebt, Geschehnisse durch Wiederholung akzentuiert, und nachinszenierte Sequenzen einfügt, gerät die geläufige Dramatik der Ereignisse in den Strudel des Außerordentlichen. Banalität und Surrealität halten sich dabei auf hintergründige Weise in Balance. Könnemann arbeitet mit der dokumentarischen Darstellungsweise um den Betrachter auf die fiktiven Möglichkeiten von gemeinschaftlichen Szenarien aufmerksam zu machen.

Nina Könnemann aus: "Gesammelte Drucksache 2002 – 2004",  
 Kunstverein München 2004

For her video installation, *Unrise*, Nina Könnemann observed what was going on during the Berlin Love Parade. Already in her works, *M.U.D.* (2000) and *Pleasure Beach* (2001), the artist, who was born in Bonn in 1971, had visited sites in modern consumerist society where the organized, quasi-ritual flight from the compulsions of everyday life is sanctioned. Whether it be a festival or a visit to the discotheque, the deviant behaviour is itself saturated with codes and norms along which the ego practices its own staging. Embedded in the imaginary, temporary community of a shared lifestyle, the self-as-other constructed in this way comes into danger of falling into the same patterns which it rejects. Thus, leisure culture serves to engender identification with normality. At the end of the film, for instance, two boy group clones try to impress three teenage girls with their unaccompanied singing. The camera is close by and recalls the function of the media to serve as a model. The scenes in *Unrise* were shot in the future regional railway station at Potsdamer Platz. In the midst of a symbol of the new capital which has been planned down to the finest detail by town planners, the strange choreographies provoke an atmosphere of indefiniteness. Are the scenes genuine or have they being posed? What reality does such a place produce, and which reality does the film itself produce? The documentary character slides into the fictitious. The viewers' co-ordinates on the levels of content and film medium get mixed up. The camera's gaze, whose stability is repeatedly destroyed by violent movements, corresponds to the lack of inhibitions for those under intoxication. Jörn Schafaff



*Pleasure Beach*, 2001

*M.U.D.*, 2000



*Unrise*, 2002

Bernd Krauß

*Auf und ab der Lahn*, 2000, 240 min

*Sender Mittelfranken*, 2004, 30 min

Das Video *Auf und ab der Lahn* ist eine Reihe von direkt aus der Kamera aufgenommenen Standbildern oder festen Einstellungen, die teilweise um 90 Grad gekippt sind (den Möglichkeiten des Statives folgend). Durch diese Kippung werden der formale Gehalt der Bilder

sowie Krauß' systematische Verfahrensweise betont. Ihre spezifische Bildsprache ist streng aus dem Material und aus dem Umgang mit diesem entwickelt. Das Video entstand auf Wanderungen entlang der Lahn. Seine Länge ergibt sich aus dem Standard Videokassette. Soren Grammel



*Auf und ab der Lahn*, 2000

A series of very short and diverse clips. The *Sender Mittelfranken* was a transmitter which the artist created for a project at Kunstverein Munich and which broadcasted to the surrounding area and was the focus for collaborative workshops.

Maria Lind



*Sender Mittelfranken*, 2004

Mari Laanemets & Killu Sukmit  
*The Cure*, 1999, 6 min  
*When the Stories go round at Night*,  
 2000, 20 min

In der Arbeit *The Cure* dokumentieren die Künstlerinnen sich selbst beim Erlernen eines estnischen Volkstanzes und spielen dabei auf das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft und deren Selbstbegründungsmechanismen an. Über die anfangs unbeholfene Aneignung der Tanzschritte stellt die Arbeit den artifiziellen Charakter kultureller Reproduktion aus. Die Schauplätze der Arbeit, die Trachtenkleidung und die im Video gezeigten Gegenstände – wie zum Beispiel der historische Kachelofen – werden von Sukmit und Laanemets zitatarig verwendet. So instrumentalisieren sie einerseits die Funktion traditioneller Zeichen, der Collagecharakter der Arbeit betont dabei aber andererseits gerade den Konstruktionsstatus dieser Zeichen mit. Soren Grammel



*The Cure*, 1999

*When the Stories go round at Night*, 2000



*When the Stories go round at Night*: Today in the club: guests recall dramas and heroes of the past. The broadcast picks up topics from serials like *Dallas* and *Dynasty*, that twenty years ago stuck Estonians hectically to the Finnish channels. We take interest in Bobby's (Robert Ewing) death and mystical coming to life, but also many other incidents that our guests, memories direct us to. These, together with the advice from the experts, can probably help the viewer to reach her experience, emotions back then, feelings and options that they had watching the serials. Analog TV

Mari Laanemets & Killu Sukmit  
*Route 66*, 2002, 7 min  
*Leave the Keys Outside When You Leave*,  
2003, 24 min

Das Video *Route 66*, in dem Laanemets und Sukmit in einem Auto durch eine per Rückprojektion vorbeiziehende nächtliche Stadtlandschaft fahren, zitiert auf der Dialogebene Vincent Vegas Exkurs über Fast Food aus Quentin Tarantinos Film *Pulp Fiction*: Obwohl die Zutaten der entsprechenden Burger von L. A. bis Amsterdam sich nicht im geringsten unterscheiden, sind es gerade die kleinen Unterschiede, die sich lediglich an den unterschiedlichen Produktbezeichnungen ausmachen lassen, die einen Burger in Amsterdam anders schmecken lassen als einen, der etwa in L. A. hergestellt wurde. Diese Geschmacksunterschiede, die sich auf ästhetische Urteile übertragen lassen, entpuppen sich in ihrer Banalität zunächst als virtuelle Differenzen, die jedoch gerade im Übergang von einem Kultursystem ins andere durch ihre Fiktionalisierung erfahrbar gemacht werden. Das heißt, objektiv betrachtet sind diese kleinen Unterschiede überhaupt nicht vorhanden, sondern werden erst im Blick von außen erzeugt.

Michael Thomas



*Route 66*, 2002



*Leave the Keys Outside When You Leave*, 2003

For *Leave the Keys Outside When You Leave* Killu Sukmit and Mari Laanemets researched on the imaginations, anxieties and hopes connected with the borders. Thoughts about and stories on the changes in the near future are collected in three different border regions of the country: In the capital Tallinn, the harbour is used as the border to Finland; the area around the holiday resort Narva forms the natural border to Russia; and a highway going to Latvia will be the new border to Europe. With these three examples, different political and economic developments of territorial borders will be made visible.

Doris Berger

## PROGRAMM

### ES IST SCHWER DAS REALE ZU BERÜHREN

7. - 9. Februar 2003

#### Freitag, 7. Februar

12.00 – 14.30

Präsentation: Søren Grammel & Maria Lind

MICEA CANTOR, *Smen*, 5 Min 10 Sek, Rumänien, 2002, OmeU  
BOJAN SARCEVIC, *Ohne Titel (Bangkok)*, 8 Min, Thailand, 2002  
(keine Sprache)  
SHIRIN DAMERJI, *München und die Frauen mit den schwarzen Schleiern –  
Besuch aus einer anderen Welt*, 12 Min 30 Sek, Deutschland, 2002 (englisch)  
ISABEL REISS, *Schöner leben*, ca. 18 Min, Deutschland, 2002, OmeU  
VOLKER EICHELMANN & ROLAND RUST, *Martello Towers*, 10 Min 30 Sek,  
England, 2002 (englisch)

14.30 – 15.30

Pause/Break\_\_Catering

15.30 – 18.30

Präsentation: Gitte Villesen

KAUCYILA BROOKE, *The Boy Mechanic*, ca. 21 Min, USA, 1996  
(englisch)  
TANJA NELLEMAN, *Fremmedsyn, wordgame between foreingerview  
and futurview*, 43 Min (Reihe von 15 Filmen, jeweils 2–3 Min), Dänemark,  
1999, OmeU  
LUKE FOWLER, *What you see is where you're at*, 28 Min,  
Schottland, 2001 (englisch)  
SONJA LILLEBAEK CHRISTENSEN, *Mother like daughter*,  
8 Min 20 Sek, Dänemark, 2001, OmeU  
SEAN SNYDER, *Dallas Southfork in Hermes land*, video 1: 2 Min 27 Sek,  
video 2: 4 Min 41 Sek, Romania, 2001 (englisch)

18.30 – 19.30

Pause/Break\_\_Catering

19.30 – 21.30

Präsentation: Nina Könnemann

NINA KÖNNEMANN, *Unrise*, 10 Min 30 Sek, Deutschland, 2002, OmeU  
ERWIN KNEIHSL, *Horny Boys in der Reichsbahn*, 15 Min, Deutschland,  
1978 (deutsch)  
WERNER NEKES, *Gurtrug 1*, 12 Min, Deutschland, 1967 (keine Sprache)  
CHARLES ATLAS, *Hail the new puritan*, ca. 6 Min  
(Ausschnitt aus dem Originalvideo 84 Min), England, 1987 (englisch)  
ELISABETH KENT, *Ohne Titel*, loop (ca. 5 Min), England, 2000  
(keine Sprache)

#### Samstag, 8. Februar

12.00 - 15.00

Präsentation: Oliver Ressler

UNDERCURRENTS, *Washes Whiter – Resistance against the IMF and World  
Bank*, 14 Min, England, 1994 (englisch)  
GUERRILLAVISION, *Crowd Bites Wolf – The Czech Connection*,  
23 Min, England, 2001 (englisch)  
THE YES MEN, *The Horribly Stupid Stunt*, 28 Min, USA, 2001 (englisch)  
KANALB, *Argentinien*, 60 Min, Deutschland/Argentinien, 2002 (englisch)  
KYONG PARK/INTERNATIONAL CENTER FOR URBAN ECOLOGY,  
*Detroit: Making it better for you*, ca. 12 Min, USA, 2001 (englisch)

15.00 - 16.00

Pause/Break\_\_Catering

16.00 - 19.30

Präsentation: Mari Laanemets & Killu Sukmit

MARKO RAAT, *For Aesthetic Reasons*, 28 Min, Estland, 1999, OmeU  
MARK RAIDPERE, *Father*, 3 Min, Estland, 2001 (keine Sprache)  
ESTO TV, *Welcome to Estonia*, 59 Min, Estland, 2002, OmeU  
URMAS E. LIIV, *Teine Arnold*, 51 Min 40 Sek, Estland, 2002, OmeU  
LAURA WADDINGTON, *Cargo*, 29 Min, Frankreich, 1999 (englisch)

19.30 - 20.30

Pause/Break\_\_Catering

20.30 - 23.00

Präsentation: Annika Eriksson

JOHANNA GUSTAVSSON, *Marla my heart*, ca. 5 Min, Schweden, 1999  
(keine Sprache)  
LEYLA ASSAF TENGROTH, *Our good is a woman*, ca. 40 Min, 1986  
(englisch)  
ANNIKA ERIKSSON FEAT URSULA WANDL, *About profession*,  
ca. 5 Min, Deutschland, 2002 (deutsch)  
GASTON VELLE, *La peine du taillon*, 5 Min 20 Sek, Frankreich, 1906 (keine  
Sprache), aus der Sammlung des Filmmuseums Berlin – Deutsche  
Kinemathek  
GERLINDE WAZ, Zusammenstellung aus Filmen mit Asta Nielsen und Fern  
Andra, ca. 10 Min (keine Sprache), Filmmuseum Berlin – Deutsche Kinemathek  
(URBAN GAD, *Die arme Jenny*, Deutschland, 1912; *Engelein*, Deutschland,  
1914; *Vordertreppe und Hintertreppe*, Deutschland, 1915 – Friedrich-  
Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit Film München; HEINZ SCHALL,  
*Das Eskimo-Baby*, Deutschland, 1918; EDMUND EDEL, *Die Börsenkönigin*,  
Deutschland, 1918; WILLY GRUNWALD, *Nach dem Gesetz*, Deutschland,  
1919; GEORG BLUEN, *Um Krone und Peitsche*, Deutschland, 1918 – aus der  
Sammlung des Filmmuseums Amsterdam)

#### Sonntag, 9. Februar

12.00 - 14.00

Präsentation: Johanna Billing

JESPER NORDAHL, *Crazy girls*, 8 Min 25 Sek, Lettland, 2001, OmeU  
ESRA ERSEN, *Hello where is it?*, (Hallo, Wo ist das?), 7 Min, Türkei, 2000,  
OmeU  
LOULOU CHERINET, *White women*, 6 Min 15 Sek  
(Ausschnitt aus dem Originalvideo 52 Min), Schweden, 2002, OmeU  
PÅL HOLLENDER, *Whiners*, 4 Min, Schweden, 1996, OmeU  
NOMEDA & GEDIMINAS URBONAS, *Karaoke*, 15 Min, Litauen, 2001  
(englisch)

14.00 - 15.00

Pause/Break\_\_Catering

15.00 - 18.00

Präsentation: Ruth Kaaserer

RICARDA DENZER, *Türvierzehn-reading in absence*, 13 Min, Österreich,  
2001, OmeU (deutsch/englisch)  
ISA ROSENBERGER, *Sarajevo Guided Tours, a journey to a real and  
imagined place*, 30 Min 38 Sek, Österreich, 2002, OmdtU (englisch)  
EUGENIA LOGUINOVA-HÜNEMÖRDER, *6 Stunden in der Zukunft*,  
35 Min, Deutschland, 2001, OmdtU (russisch)  
HEIDRUN HOLZFEIND, *Corviale-II Serpento*, ca. 20 Min, USA, 2001,  
OmeU (italienisch)  
MO DIENER, *Light Steps*, 6 Min 16 Sek, Schweiz, 2000 (keine Sprache)

18.00 - 19.00

Pause/Break\_\_Catering

19.00 - 22.30

Präsentation: Ursula Biemann

OLIVIER ZABAT, *Zona Oeste*, 42 Min, Brasilien, 1999, OmeU  
ALEJANDRA RIJERA, *Hot water*, 27 Min, Frankreich, 2000, OmeU  
ANDREA STAKA, *Yugodivas*, 62 Min, Schweiz, 2000, OmeU (deutsch)  
ANRI SALA, *Nocturnes*, 11 Min 28 Sek, Frankreich, 1999, OmeU  
HEDDY HONIGMANN, *Metal y Melancolia*, 80 Min, Niederlande/Peru,  
1993, OmeU (spanisch)

Bestuhlung von **vitra**.

VIELEN DANK FÜR DIE FREUNDLICHE UNTERSTÜTZUNG: Filmmuseum Berlin;  
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung/Transit-Film München

# ES IST SCHWER DAS REALE ZU BERÜHREN FESTIVAL 2

5./6./7. MÄRZ 2004, TÄGLICH 12.00 – 22.00 UHR  
5/6/7 MARCH 2004, DAILY 12 AM – 10 PM

3 TAGE MIT CA. 30 VIDEOS UND ZAHLREICHEN DISKUSSIONEN.  
3 DAYS WITH APPROX. 30 VIDEOS AND NUMEROUS DISCUSSIONS.

Kunstverein  
München

Es ist schwer das Reale zu berühren

WIR DANKEN SWISS RE FÜR DIE BESTÜHLUNG.  
WE THANK SWISS RE FOR THE SEATING.



GALERIESTRASSE 4  
80539 MÜNCHEN

PHON 0049 (0)89 221 152  
FAX 0049 (0)89 229 352

INFO@KUNSTVEREIN.MÜNCHEN.DE  
WWW.KUNSTVEREIN.MÜNCHEN.DE

PHON 0049 (0)89 189 223 83

Kunstverein  
München  
Grazer Kunstverein

## ZWEITES VIDEOFESTIVAL ES IST SCHWER DAS REALE ZU BERÜHREN 5./6./7. MÄRZ 2004, TÄGLICH 12.00 – 22.00 UHR

Seit April 2002 wurden jeweils am letzten Donnerstag im Monat KünstlerInnen eingeladen, um die eigene Videoproduktion vorzustellen. Alle Beiträge bedienten sich auf der formalen Ebene dokumentaristischer Bildrhetoriken.

Vom 7. bis zum 9. Februar 2003 fand ein Videofestival im Kunstverein statt. Es zeigte Videobeiträge von insgesamt 45 KünstlerInnen, die von den ersten neun an der Screeningreihe beteiligten KünstlerInnen passend zur Thematik ausgewählt wurden.

Das gleiche Prinzip wird für ein ZWEITES VIDEOFESTIVAL, vom 5. bis zum 7. März 2004, wiederholt.

*Die Auswahl trifft die zweite Staffel der Screening-KünstlerInnen:*

Esra Ersen, Rosalind Nashashibi, Marion von Osten, Isa Rosenberger, Solmaz Shahbazi & Tirdad Zolghadr, Hito Steyerl und Olivier Zabot. Für den Kunstverein wählen außerdem aus: Søren Grammel, Maria Lind und Judith Schwarzbart.

GENAU WIE NACH DEM ERSTEN FESTIVAL STEHEN AUCH DIEMAL IM ANSCHLUSS DIE FILME IN DER VIDEOOTHEK ZUR VERFÜGUNG.

---

## SECOND VIDEOFESTIVAL ES IST SCHWER DAS REALE ZU BERÜHREN (IT IS HARD TO TOUCH THE REAL) 5/6/7 MARCH 2004, DAILY 12 AM – 10 PM

Since April 2002 artists who work with video have been invited by the Kunstverein to present their work on the last Thursday of each month. The theme that has brought these artists together is their common reflection upon and experimentation with the rhetorical devices and the meaningful opportunities afforded by the 'documentary' genre.

The first series of screenings culminated in a three day video festival which featured work by new artists that were chosen by those who presented their own work in the first series. As a result of this parallel selection process, a total of 45 artists were featured at the end of the first series.

This principal of 'artists selecting artists' applies also to the SECOND VIDEO FESTIVAL which is to be held at the Kunstverein, 5 – 7 March 2004.

*Artists selecting work for the final festival are:* Esra Ersen, Rosalind Nashashibi, Marion von Osten, Isa Rosenberger, Solmaz Shahbazi & Tirdad Zolghadr, Hito Steyerl and Olivier Zabot. A selection will also be made by Søren Grammel, Maria Lind and Judith Schwarzbart of Kunstverein München.

AS WITH THE FIRST FESTIVAL VIDEOS FROM THIS SCREENING WILL SUBSEQUENTLY BE MADE AVAILABLE FOR VIEWING IN THE VIDEOOTHEQUE.

PROGRAMM  
PROGRAMME  
ES IST SCHWER DAS REALE ZU BERÜHREN  
5. / 6. / 7. MÄRZ / MARCH 2004

FREITAG, 5. MÄRZ / FRIDAY 5 MARCH

12.00 – 14.00

Kunstverein München  
SØREN GRAMMEL / MARIA LIND / JUDITH SCHWARZBART

- \_\_\_ Deimantas Narkevicius, *The Role of a Lifetime*, 2003, 16 Min. (engl.)
- \_\_\_ Audrius Novickas, *VIP Sightseeing Tour of Vilnius*, 2002, 16 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Solmaz Shabbazi, *Good Times, Bad Times*, 2003, 31 Min. (dt.)
- \_\_\_ Bernd Krauß, Sender Mittelfranken (verschiedene Beiträge / *different contributions*), 2003 / 2004, 11 Min. (dt.)

14.00 – 15.00

PAUSE / BREAK\_CATERING

15.00 – 16.30

MARION VON OSTEN

- \_\_\_ PTTL, *Participation*, 2001, 20 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Alex Gerbaulet, *Über Land*, 2002, 10 Min. (dt.)
- \_\_\_ Stefan Geene / Judith Hopf, *Bei mir zu Dir*, 2002, 17 Min. (dt.)

16.30 – 17.30

PAUSE / BREAK\_CATERING

17.30 – 20.00

SOLMAZ SHAHBAZI / TIRDAD ZOLGHADR

- \_\_\_ David Blandy, *Hollow Bones*, 2001–2002, 16 Min. (engl.)
- \_\_\_ Dirk Herzog, *Souvenir Sâi Gön*, 2003, 30 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Farhad Moshiri, *Teheran TV Disoriented*, 2003, 10 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Suzanne Ofteringer, *Die Entscheider*, 1992, 20 Min. (dt.)
- \_\_\_ Natascha Sadr Haghighian, *Present But Not Yet Active*, 2002, 12 Min. (OmeU)

SAMSTAG, 6. MÄRZ / SATURDAY 6 MARCH

12.00 – 15.30

ROSALIND NASHASHIBI

- \_\_\_ Jørgen Leth, *60 Scenes From America*, 1981, 42 Min. (engl.)
- \_\_\_ Ulrich Seidl, *Losses to be Expected*, 1992, 118 Min. (OmeU)

15.30 – 16.30

PAUSE / BREAK\_CATERING

16.30 – 18.00

HITO STEYERL

- \_\_\_ Klub 2, *Schwarz auf Weiss – Die Rückseite der Bilder*, 2002, 5 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Spacecampaign, *Danish Elections*, 2001, 5 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Marina Gržinić/Aina Smid, *Eastern House*, 2003, 18 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Kamal Aljafari, *Visit Iraq*, 2003, 25 Min. (OmeU)

18.00 – 19.00

PAUSE / BREAK\_CATERING

19.00 – 21.30

ISA ROSENBERGER

- \_\_\_ Jasmila Zbanic, *Images from the Corner*, 2003, 39 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Kristina Leko, *Sarajevo International*, 2001, 20 Min. (OmeU)
- \_\_\_ Faruk Sabanovic, *Endangered Species*, 2002, 3 Min. (keine Sprache / *no dialogue*)
- \_\_\_ Almut Rink, *Past Perfect*, 2003, 27 Min. (engl.)
- \_\_\_ Josef Dabernig, *WARS*, 2001, 11 Min. (keine Sprache / *no dialogue*)

SONNTAG, 7. MÄRZ / SUNDAY 7 MARCH

12.00 – 14.00

ESRA ERSEN

Programm wird in Kürze veröffentlicht / *Selection to be announced*

14.00 – 15.00

PAUSE / BREAK\_CATERING

15.00 – 17.45

OLIVIER ZABAT

- \_\_\_ Montheith McCollum, *Hybrid*, 2002, 92 Min. (engl.)
- \_\_\_ Vimukthi Jayasundera, *The Land of Silence*, 2001, 30 Min. (engl.)

17.45 – 18.45

PAUSE / BREAK\_CATERING

18.45 – 20.45 UHR

Kunstverein München  
SØREN GRAMMEL / MARIA LIND / JUDITH SCHWARZBART

- \_\_\_ Klaus vom Bruch, *Schleyerband I und II*, 1977, 120 Min. (dt.)

TICKETS UND RESERVIERUNG / TICKETS AND BOOKING

Reduzierte Preise bei Vorausbuchung  
Discounted charges for advance bookings

1 Tag / Day 7.50 €  
2 Tage / Days 10 €  
3 Tage / Days 15 €

Für Vorausbuchungen wenden Sie sich bitte per email an Liz Leydon:  
*To book in advance please email Liz Leydon: [liz@kunstverein-muenchen.de](mailto:liz@kunstverein-muenchen.de)*

Tageskasse / Door Charges

1 Tag / Day 10 €  
2 Tage / Days 15 €  
3 Tage / Days 20 €

Kristina Leko  
*Sarajevo International*, 2001, 20 min

Central to Leko's practice are her social and documentary projects. Acting as an initiator and mediator, she helps ordinary people to construct their own personal stories through video. With a rare generosity of spirit, Leko dedicates herself to sharing her artistic and technological skills with others, who belong to diverse, and often socially disadvantaged, groups. Faruk Sabanovic is a 26 year old graphic artist and music video producer who was born in Sarajevo. He was 17 years old when the war began in 1992 and Sarajevo came under seige from Serbs fighters in the hills surrounding the city. One day in 1995, during the final days of the war, Faruk was hit by a sniper's bullet. The bullet went into his chest and through his spine. He woke up in the hospital unable to move his legs. The odd thing about Faruk's wounding is that it was recorded by a television news camera. A doctor in New York who saw the news story called Faruk and offered to examine and perhaps operate on him to get him walking again. Eight months after being wounded Faruk found himself in New York city but within 24 hours he was given the dark news that the damage to his spine could not be repaired and Faruk returned to Sarajevo in a wheelchair. Back home, when Faruk discovered that Sarajevo was not wheelchair friendly he started an organization to fight for wheelchair accessible streets and buildings. He was successful enough that today he and others like him can travel around the centre of the city with some ease. However Faruk did not dwell on his disability. He went back to school and studied graphic arts and today works in both animation and film. Diana Yeh



*Sarajevo International*,  
a video-communication project, 2001; still from  
the video No.1/'12, *Friends*, in collaboration with  
Imad Ziyada, Palestine/Iraq

Sonja Lillebæk Christensen : navn  
1944 : født

navn : Sonja Lillebæk Christensen  
født : 1972



And then it became less hunky-dory because he drank a bit too much.

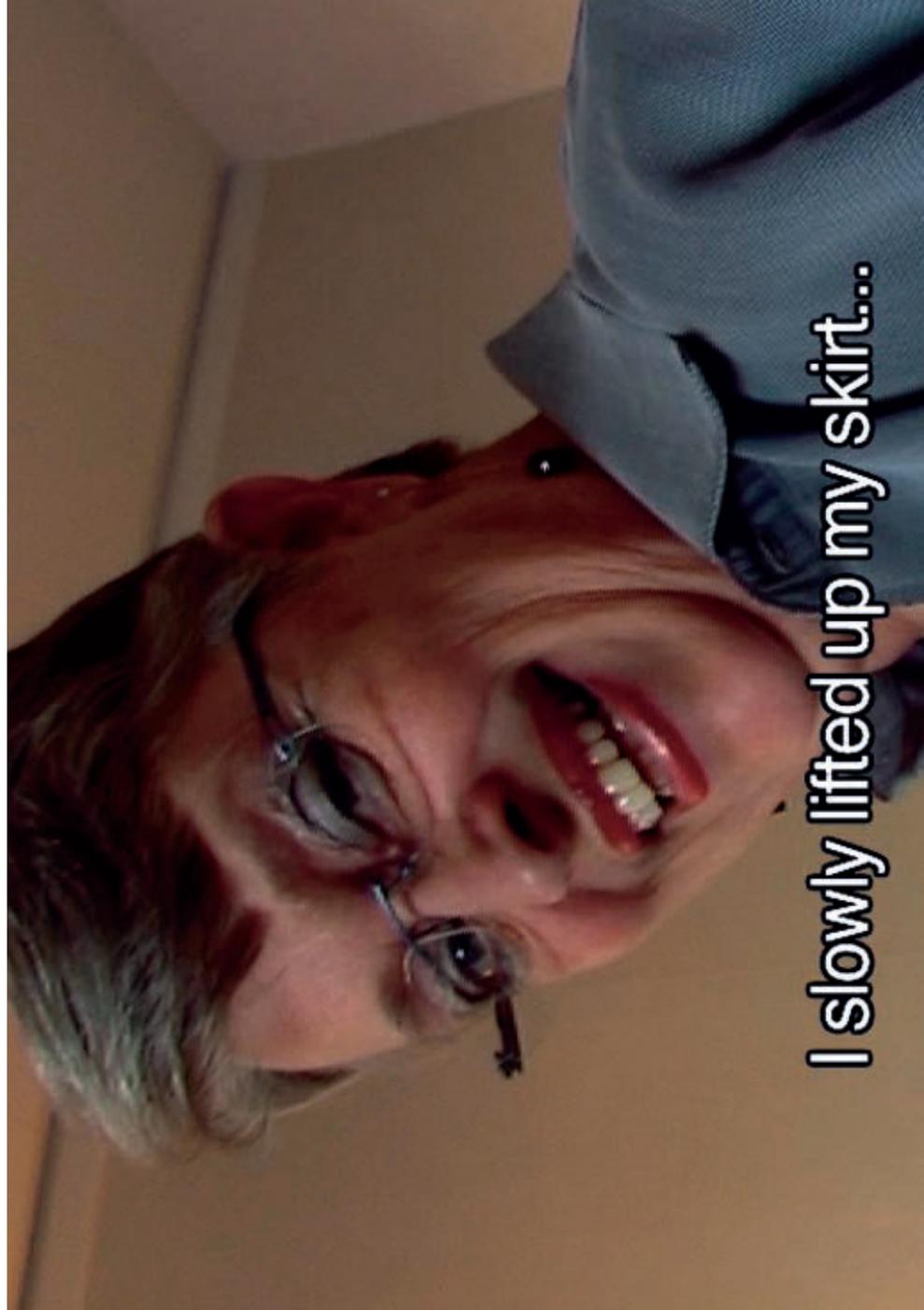
Sonja Lillebaek Christensen  
*Mother Like Daughter*, 2001, 8 min

The single screen video *Mother like daughter* is composed of two simultaneously displayed half figure portraits, of two women belonging each to her own generation. On the left side of the screen, the mother Sonja Lillebaek Christensen, born in 1944, is portrayed in her living room surrounded by family portraits, bric-a-bracs and other items typical of her generation. On the right part of the screen, one finds the daughter Sonja Lillebaek Christensen, born in 1972, in her living room surrounded by children's toys, furniture and other domestic articles representing her generation. The mother and daughter are by turns telling about different life episodes. The two women's tales are at times remarkably similar and one gets confused whether the narratives are each woman's own recollection of the same episodes. The bewilderment grows as one realises that both the mother and the daughter's stories clearly do not represent their own generation. Mystified and distrustful one suspects the two women of having swapped identity with each other. This state of masquerade and confusion at times creates some very humorous scenes. As one's perception of belonging to the progressive generation are being questioned, one reflect on whether one really have advanced that bit more than the previous generation. The video *Mother like daughter* is arguing that one often experience the same complex of problems that one's parents have faced and that one's reaction on those complexes just as often mirror those of the previous generation. Sonja Lillebaek Christensen

Eva Linder

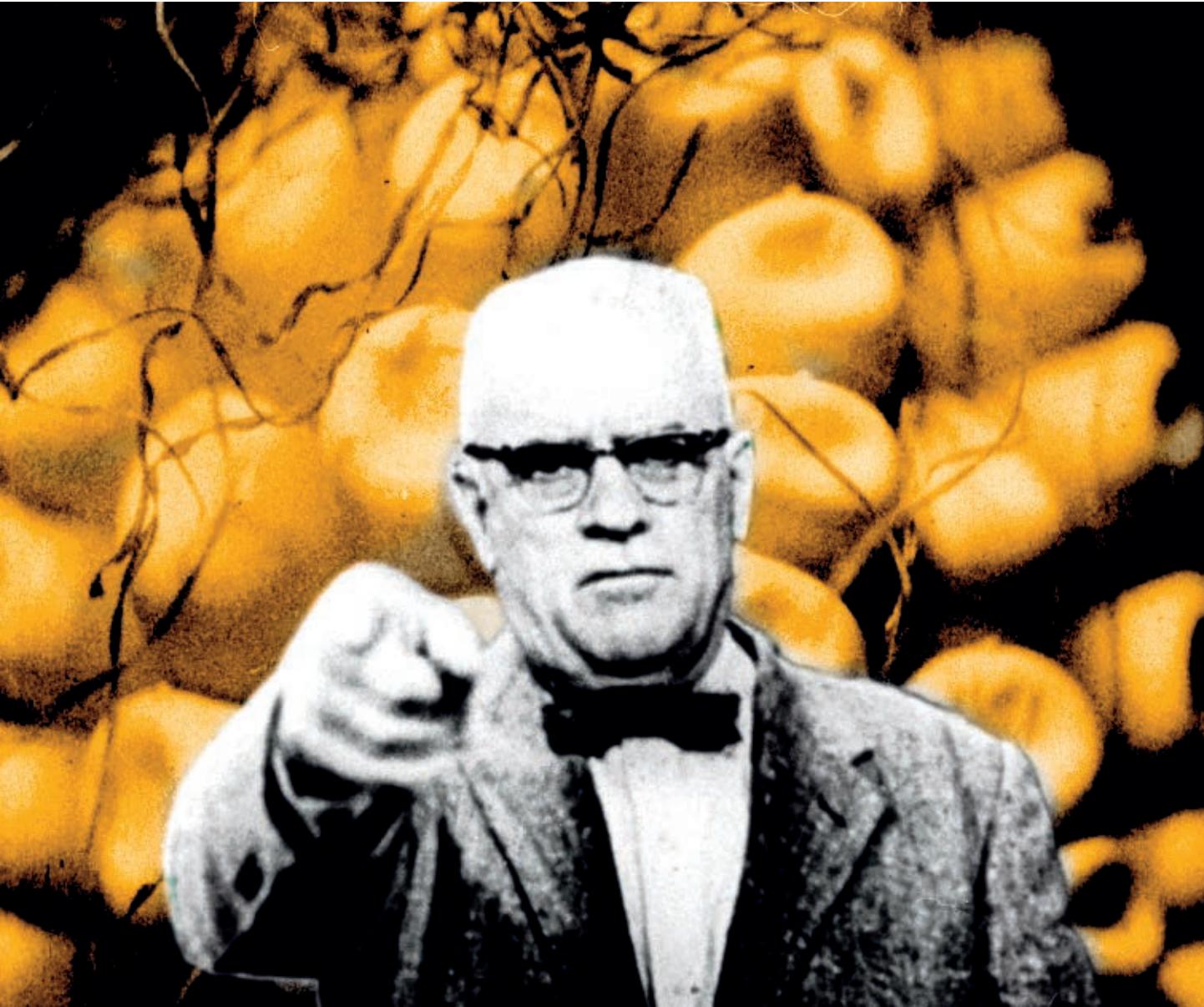
*Paying tax is sexy, 2005, 10 min*

A ten minute long portrait of Maud, a woman who has worked 30 years at the Swedish tax authorities. We meet Maud in her daily work; answering tax questions by telephone. She tells us some "tax affairs" and that the Swedish people often tell on each other if they think someone is not paying their taxes. Maud really likes her job and is very proud to be good at it. She talks about a tattoo she has had made a few years ago, something that is a big part of her life. Then she shows it – it is the logo of the tax authorities tattooed on her bottom. Eva Linder



I slowly lifted up my skirt...

Monteith McCollum  
*Hybrid*, 2002, 92 min

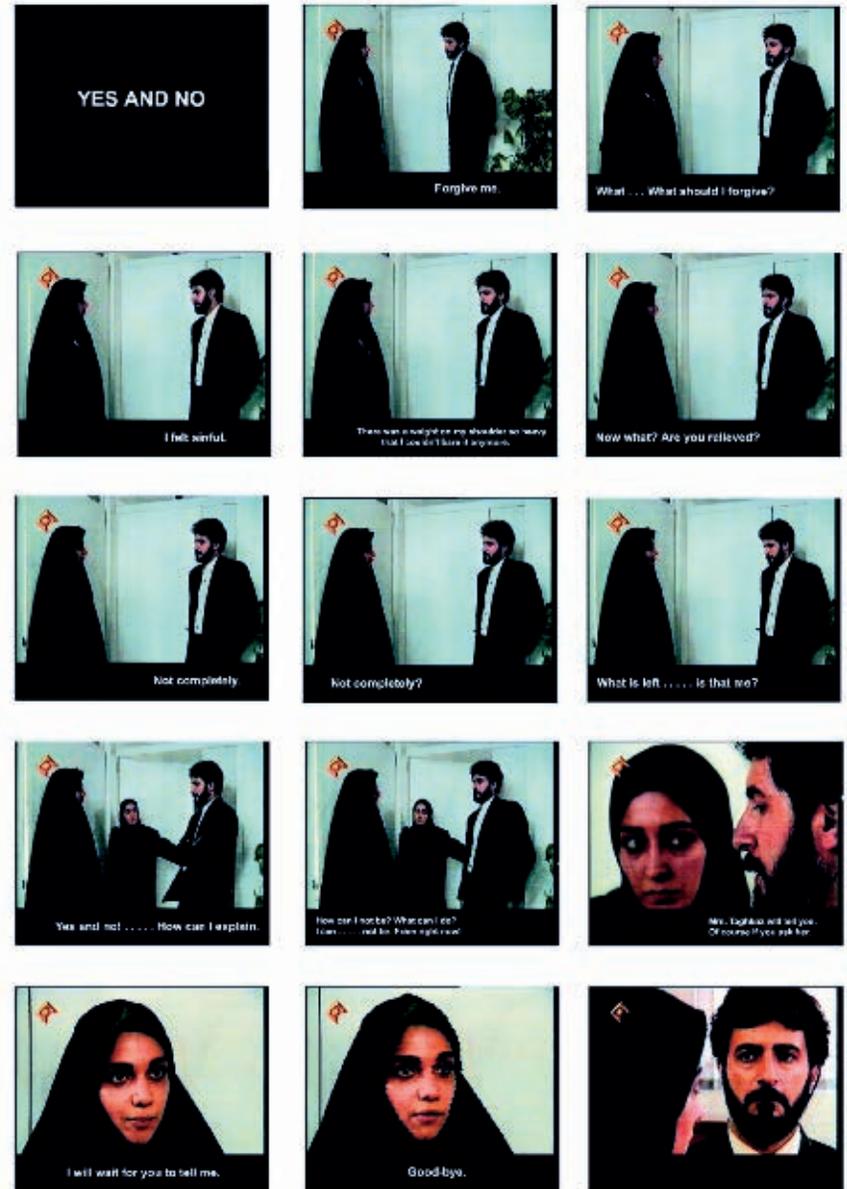


With a blend of poetic cinematography, animation, and an evocative soundtrack, *Hybrid* is a film about a 100 year old Iowa farmer, his troubled relations with his family and his life long obsession with hybrid seed corn. Milford Beeghly began his seed company in the 1930s, experimenting with hybrids in secret, peddling his seed to skeptical farmers at a time when intervening in the natural process was seen by some as an oddity, hoax, and sin. The filmmaker, Milford's grandson, reveals a family's resentment towards the stoic, unemotional man who does not know how to communicate with his family, but finds companionship in the whispers of rustling cornfields. Humorously playing on a theme of sexuality, the film describes the promiscuity of corn in comparison to other crops. It regales with the mating ritual of corn and the evil inbreeding and pimping for pollen which man partakes to create a hybrid. The film captures Milford's changes over a sixyear period, revealing his philosophies and eccentricities, his remarriage at 94, and his battle with pneumonia at 99. It was some 70 years ago that Milford Beeghly first began experimenting with hybridization, in the birthplace of today's biotechnological revolution in agriculture. Monteith McCollum

Farhad Moshiri  
*Teheran TV Disoriented*, 2003, 10 min

Farhad Moshiri was born in 1963 in Shiraz, Iran and, from 1981 to 1984, studied Art and Film at the California Institute of the Arts in Valencia, California. Since then, his work has mainly concentrated on painting and video art, using both of these media as a means to give voice to his critical and astute observations on present-day culture in Iran. He tackles themes ranging from Iranian urban everyday reality to the culture of consumerism and architecture in the post-revolutionary period. Farhad Moshiri lives and works in Tehran.

Site Gallery Sheffield-team



Rosalind Nashashibi

*Midwest*, 2002, 11 min

*Midwest: Field*, 2002, 4 min

*Dahiet al Bareed (District of the Post Office)*, 2003, 6 min

The motives in Rosalind Nashashibi's films tend to be outspokenly mundane: street scenes and no mans land spotted with occasional people, interiors of a café and a male hairdresser's. The film *Midwest* was filmed in Omaha, Nebraska, where the artist had a residency and therefore plenty of time away from her own regular routine. It is 11 minutes long and lacks a narrative structure, other than that it starts in the morning and ends in the evening. *Dahiet Al Bareed (District of the Post Office)* sets up a structural parallel to *Midwest* but replacing Omaha with the Westbank. In *Midwest Field* she uses another method: letting a continuous conversation between a group of men who share a passion: flying radio controlled model airplanes; carry the narration. Her most recent film *Humaniora* was inspired by Thomas Mann's *The Magic Mountain*, and shows

British state hospitals from the different ideological eras of Victorian and post-war Britain. In these works Rosalind Nashashibi registers inactivity and rest in different cultural contexts, in the UK and the US as well as in the Middle East. On each occasion the 16 mm film camera and the artist are palpably present, clearly signaling to those around that a recording is taking place. The camera often pans the cityscape, making shots which are longer than regular TV-shots but not long enough to become boring. This careful calibration creates a slow and contemplative pace and makes the atmosphere in the film feel slightly uncanny. Her work is also an example of a contemporary practical condition: although she works with film for the sake of its specific visual qualities and particular form of production she eventually shows her work as video. Maria Lind



*Midwest*, 2002



*Midwest: Field, 2002*



*Dahiet al Bareed (District of the Post Office), 2003*

Tanja Nellemann  
*Fremmedsyn, Wordgame, between  
Foreigner View and Future View,*  
1999, 43 min

How do you experience Denmark and the danes? 15 different people from 15 different countries, settled in Denmark, speak about Danes and Denmark. The project is made to a TV context, where every single essay is made to be an insert in the TV flow. Every interview has a length as a commercial spot, about 2 to 3 minutes. Fremmedsyn is a TV project, which questions Danish nationality. A way to discuss, the way we create the pictures of "the others". A way to talk back to a very unambiguous way the medias shows "new Danes" / the newcomers. Tanja Nellemann



Jesper Nordahl  
*Crazy Girls*, 2001, 8 min  
*Field Trip*, 2002, 94 min  
*Cricket*, 2003, 20 min  
*Liepajas 3. Pamatskola*, 2005, 65 min

The *Crazy Girls*, Annija, Katrina and Agnese dance through neglected streets singing songs you will be familiar with. Oblivious to their surroundings, they try to concentrate on the beat and tempo of the music as they dance towards the camera. But the *Crazy Girls* are not the latest girl band, but three ten year olds from



*Crazy Girls*, 2001

Karosta, a port suburb of Liepaja, Latvia. The interview and film by Swedish artist Jesper Nordahl adds to their armoury of girl band accoutrements – they have the group, the music, the choreographer – the dream is once more reaffirmed. They are passing their time playing-out the same harmless dream that occupies many children their age, to be like the famous people most similar to them, in this case Britney Spears and A-teens, a Swedish Abba cover band. One can surmise something of their lives from what surrounds them, a mixture of broken Russia and broken USSR, the modern and the orthodox equally neglected within a damaged Latvia. Between 1890 and 1994 Karosta

fell under the rule of Russia, the Soviet Union, Germany and Latvia; each leaving their mark on the architecture and people. In the film the girls dance past 1980s housing, Stalinist era buildings and the Orthodox cathedral built by Tsar Nicolai II. When Latvia gained its independence from the Soviet Union in 1991, and the Latvian nation was re-established, ninety percent of Karosta's population became aliens (non-citizen inhabitants) as they were considered, even if Latvian born, ethnic Russians. The film is now three years old, and one wonders if the trio are still together? Lesley Young

In *Field Trip* a forest warden takes us through the Latvian city of Karosta and its environs. The city was once an important Russian military outpost. Travelling by car, our guide not only tells us about Karosta's history but also about repression under the military. The video mirrors the processes involved with changing identity and takes us on a journey through living and constantly changing history. Catrin Lundqvist



*Field Trip*, 2002

*Cricket*, 2003



The documentary tinted videoworks by Swedish artist Jesper Nordahl has for some time been scrutinising the cause and effect of global developments, partly as expressed on behalf of the individual, partly as an expression of the societal situation as a whole. The conclusion that these works may draw is that the personally rendered narrative will forever be interwoven in the complex web that constitutes our common history, and our present political circumstances. The artist's work over time turns into series of works, not surfacing the one to the other, but going into deep, becoming more of train of thoughts, elaborating on specifics. Nordahl's *Cricket* is a work consisting of video and text, which investigates cricket, ultimately becoming an indirect expression of political action in a global arena. It is a process-implemented project where a first instalment was constituted by Jesper Nordahl's interview with Zimbabwean cricketer Henry Olonga, recorded in Maidstone, England, in August 2003. Second phase of the work is constituted by Jinnah Cricket Club, 2004, which is a cricket game filmed in real time in Stockholm suburban Botkyrka and with a film showing interviews with individual team members at the side. However, real-

ising all team players are coming primarily from Pakistan, Bangladesh and Afghanistan, actively seeking residence permit in Sweden, this work, as most of Jesper Nordahl's work, describes a state of political and cultural transition where world politics constitutes an element which cannot be looked away from. Mats Stjernstedt

The video *Liepajas 3. Pamatskola* is a recorded public meeting concerning the future of Karosta. Karosta is a former military base and port at the coast of Latvia. The war port was consecrated by the Russian tsar Nicolai II and then hosted by Sovjet, Germany and Latvia during different periods until 1994. The meeting is taking place at the third school in Liepaja



*Liepajas 3. Pamatskola*, 2005

in the autumn 2001. Attending at the meeting are, among others, the inhabitants of Karosta, politicians from Karosta and Liepaja, architects from Riga, a Canadian company working on the development of former military areas and the priest from the Russian Orthodox cathedral in Karosta. Jesper Nordahl



Audrius Novickas  
*VIP Sightseeing Tour of Vilnius,*  
2002, 6 min

Nato-Osterweiterungskonferenz in Vilnius:  
Wie in einem Gespensterzug gehen die wichtigsten Staatschefs durch die entleerte Altstadt von Vilnius. Einige Begegnungen mit dem "Volk" werden dabei inszeniert. Mein Zusammenschnitt des in den meisten Reportagen nicht verwendeten Filmmaterials, zeigt die in den Nachrichten unsichtbar gehaltene, theatrale Künstlichkeit des Events und die strenge Regie seines Ablaufs.

Audrius Novickas



Susanne Offeringer  
*Die Entscheider*, 1992, 20 min

Der Film bietet durch Interviews und genaue räumliche Bestandsaufnahmen einen kritischen Blick auf die Institution des Asylverfahrens in der BRD. *Die Entscheider* fragt danach, welche Rolle die Subjektivität derer spielt, die entscheiden, ob andere hilfeberechtigt sind oder nicht. Das Asylverfahren bzw. der wichtige Aspekt der Prüfung auf Asylberechtigung erscheint in dem Film als ein relativ unregelmäßiges Gebiet, das weniger durch rechtsstaatliche genaue Kriterien definiert ist, als vielmehr durch das persönliche und emotionale Rechtsempfinden einiger Beamter – den "Entscheidern".

Susanne Offeringer

Marion von Osten  
*Nordreise – Südreise*,  
 2002, 2 x 30 min

Für das von Marion von Osten zusammen mit dem Sans-Papiers-Büro in Antwerpen, Belgien, erarbeitete Projekt *Nordreise – Südreise* (2000), hat sich die Künstlerin bewusst in den Dienst bzw. in ein Verhältnis der Zusammenarbeit mit den Sans-Papiers gestellt, um eine Art Promotions-Video nach deren Vorstellungen zu produzieren. Die Künstlerin stellt hier ihr Medium gezielt als Sprachrohr für andere bereit und bietet zugleich ihre Fähigkeiten bei der Erarbeitung und Umsetzung an. Hintergründe und Bedingungen der politischen Realität der Sans-Papiers werden aus deren eigener Perspektive dargestellt. Das Produkt ist somit Ergebnis der Kommunikation zwischen Künstlerin und "Auftraggebern". In diesem Fall wird besonders deutlich, wie Strategien der Ermächtigung die künstlerisch-experimentell angestrebte Aufgabe von Kontrolle und Autorenschaft mitverhandeln und produktiv machen können. Søren Grammel



Marion von Osten

(in collaboration with cultural producers  
at k3000 studios, Zürich)

*Schöneeggstraße 5*, 2002, 60 min

Im Rahmen des Projektes *Be Creative* entstand die Videoproduktion *Schöneeggstraße 5*, die Selbstdarstellungen junger schweizer Grafikdesigner zeigt, die auf vorab geführten Diskussionen mit von Osten und den Designer basierten. Von Osten bedient sich dabei des Mediums als Instrument, um nach den Arbeits- und Lebenszusammenhängen der jungen Kreativarbeiter zu fragen. Indem auf die Interviewsituation bewusst verzichtet wird und stattdessen eine Selbstdarstellung der Akteure gefordert ist, zeugen die Videobeiträge zugleich auch davon, wie sich deren Selbstverhältnis zur Arbeit vermittelt. Im Wirtschaftsbereich wird schon lange von der "Performance" gesprochen, vom "Auftritt", den jemand vor anderen hinlegt, und der möglichst überzeugend sein soll. In den einzelnen Performanzen der Designer wird ein gesamtgesellschaftlicher Trend sichtbar sowie eines von Marion von Ostens Hauptthemen: der Zusammenhang zwischen der Theatralisierung von Arbeit und neoliberalen Produktionszusammenhängen sowie die Forderung und das Begehren nach flexiblen selbstgestalteten Lebens- und Arbeitszusammenhängen.

Soren Grammel





Lisl Ponger  
*Déjà vu*, 1999, 23 min

Somewhere in sub-tropical country white visitors crowd around dark-skinned plantation workers emptying their harvest baskets. They look curious, as if wanting to test the quality of the tea leaves. Everywhere tourists take out their cameras – whether in front of large animals in the wild or camel riders, whether in the face of decorated human bodies or daily work routines. Now and again they look into the camera themselves. For later, for when they will proudly show their 'exotic' finds at home. This posing contains a model of western travels and picture making which is over a century old. The fascinated gaze on the foreigners fixes them in pre-formed frames. Lisl Ponger follows the trail of that gaze by taking amateur found footage material and linking it together in new ways. She summons up atmospheric background sounds and adds a series of voices. With a subtle distance to the visual foreground, those people who are pictured in the west as much more homogeneous than they have the work – in the diverse languages of the 'other'. They tell, untranslated, of their experiences with various forms of colonialism – whether as subjects in their own countries or as the expelled and transformed 'foreigner'... The voices are not allowed to dominate the images but *déjà vu* takes a risk by letting the multiplicity of languages speak for themselves. It is a film which does not impart security but poses questions.

Christa Blümlinger



PTTL

*Participation, 2001, 20 min*

PTTL started up a base in the unemployment office at Sint-Joost in 1998. Sint-Joost is coloured red on every map I look at. This Brussels borough is near a station, has a red-light district and suffered riots in 1998. It is also red because of its socialist mayors, and because there are as many Turks as Moroccans, and French and Italians, Spaniards, Congolese, Portuguese, British, Algerians and Dutch. The unemployment office, where PTTL based its radical office, became the recording studio and also the base for video workshops in the neighbourhood. Fifteen, mainly white, residents gave their ideas free rein during the weekends. Two ex-organisers of Mission Locale (an important social employment office institution), the mayor, an architect and a fresh, new local politician. Two property owners told of their experiences with the urban renovation subsidy systems. At the end of May we rushed together twelve rough edits sorted by topic, and these aroused plenty of comment when shown in the evening at the radical office. Access was made to more than 20 hours of recorded interviews. Certain subjects opened right up. Strangely it appears meetings are not the place to exchange ideas. Floods of talk full of enthusiastic plans, philosophical views and statements ... Watching the interviews together became an alternative event. Words bubbled up that had for too long remained unspoken. Invisible hierarchies that had developed in the course of many meetings, as a result of some people being more outspoken, now ceased to work, were levelled down and made more horizontal in this impetuous, non-preconceived collective zone. PTTL



Mark Raidpere  
*Father*, 2002, 3 min

(...) Mark Raidpere's use of his family as simultaneously text, context, and extended source material, their problems of reciprocal relations of intimacy and comprehension, has become a resonant theme that runs through several of his video films and photographic works. Indeed, in relation to his father you might say that it has almost been serialised. In the artist's video called simply *Father* (2001), we are presented with an intellectual and emotional alienation read through his divorced father's bachelor apartment, a red-walled claustrophobic space filled with the usual life effects, materials (sometimes sentimental) derived from popular culture, and with extraneous referents to the literature of parapsychology. We enter the scene through the anonymity of the elevator, and with an eerie pan of the camera we pass successively through the rooms of the apartment. At a give moment we see a series of gouaches or poster paint works executed by the artist's father during his periodic bouts of schizophrenic illness.

Mark Gisbourne in: <http://kunst-blog.com/2005/08/>

[between\\_lead\\_an.php](#)





Father, 2002



*Father*, 2002

Marko Raat  
*For Aesthetic Reasons*, 1999, 28 min

The film portrays the young Estonian art historian Andres Kurg who goes to Denmark and, at the director's instigation, turns to all kinds of institutions with an attempt to seek permission to settle down in Denmark because he likes the environment. For purely aesthetic reasons, as he claims. Instead of the usual ethical reasons for emigration (political persecution, war, economic depression, right to humane treatment) the film emphasises the aesthetic aspects (the protagonist loves Danish post-war modernism, he would like to settle down in the house of the famous Danish architect Arne Jacobsen and to use the wonderful design of Bang & Olufsen). Marko Raat's film burst upon the stale and stuffy Estonian documentary film scene with its unusually sharp focus. Above all, this is a critique of the society. Social commitment is not new in Estonian documentary, but what we do not find here are humanist stereotypes, leftist virtuous moaning, naturalistic descriptions and hollow pathos, which are all, for some unknown reason, associated with social awareness. This film is a joyful experiment, a sociological plunge in the spirit of Jean Rouch, executed in the provocative techniques of Nick Broomfield. Andres Maimik





Isabel Reiß  
*Schöner Leben*, 2002, 18 min

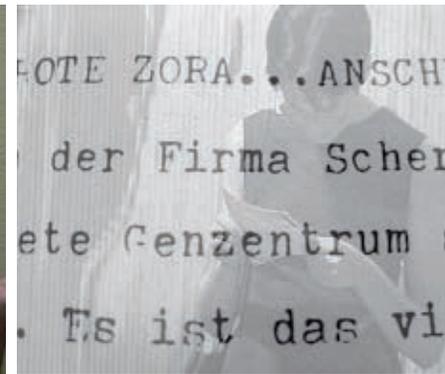
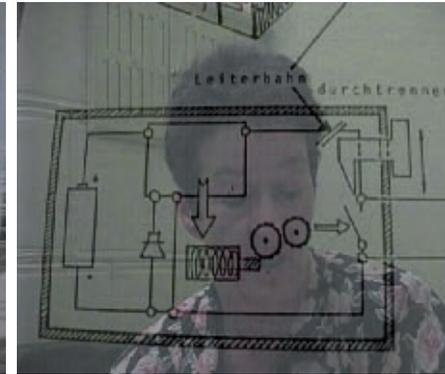
Using still images of the interiors of flats and houses, the artist examines the relationships between a group of young people and their living spaces. The inhabitants talk about their homes and their alternative lifestyles and contemplate issues of material culture. How much more than a room and a bed does one really need? Site Gallery Sheffield-team



Oliver Ressler  
*Nachhaltige Propaganda*, 2000, 44 min  
*Rote Zora*, 2001, 28 min

Im Video zu *Nachhaltige Propaganda* besinnt sich Ressler auf die Möglichkeiten des politischen Dokumentarfilms. Der Anti-Expo-Aktivist Jörg Bergstedt wettet gegen die "Werbeschau des Kapitalismus". Dieser Mann mit Flaumbart und Siebzigerjahrebrille inmitten von Selbstbauregaleen verströmt jenen spröden Charme des politischen Aktivismus, den Ressler selbst als offensives ästhetisches Verfahren einsetzt – und dabei mitunter auf Ablehnung stößt. Matthias Dusini

Die *Rote Zora* ist eine Arbeit, die kritisch mit dem Genre der Fernsehberichterstattung arbeitet. Alternativ zu einer ausschließlich (oder auch vermeintlich) rechtsstaatlich geprägten Berichterstattung bietet die Videoarbeit eine inhaltliche Auseinandersetzung mit einer militanten Frauengruppe, die in den 80er Jahren in Deutschland über zwanzig politisch motivierte Anschläge verübte und diverse andere Delikte beging. Die Rote Zora kämpfte gegen die Atom-, Gen- und Reproduktionstechnologien, die im Kontext der Herrschaftsideologie verstanden wurden. Die entsprechenden Anschlagziele waren Konzerne wie Bayer, Schering oder Siemens, d. h. die Forschungsinstitute und das Eigentum von "Vertretern der patriarchalen Ordnung" (RZ 1983). Die *Rote Zora* bildete eine radikale politische Opposition zur bestehenden Macht und setzte auf eine "Politik der Sachbeschädigung". Das zentrale Element des Videos bildet ein Interview, das im Sommer 2000 mit Corinna Kawaters geführt wurde. Kawaters ist die einzige Frau der Roten Zora, die wegen der "Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung" (§129a) von einem Gericht verurteilt wurde. Ein weiteres Gespräch wurde mit der Sozialwissenschaftlerin Erika Feyerabend aufgenommen, die als Mitarbeiterin des Essener Gen-Archivs in den Sog der polizeilichen Ermittlungen gegen die *Rote Zora* geraten ist. Anders als die sensations- und verknappungssüchtigen Medien bietet das Video Raum für eine persönliche Erzählung und lässt ein Bild des sozialrevolutionären "Terrorismus" entstehen, das sich jenseits von Brutalität und Demokratiefeindlichkeit bewegt. Soren Grammel





Oliver Ressler & Martin Krenn  
*Dienstleistung: Fluchthilfe*, 2001, 51 min

Für einen Beamten des deutschen Bundesgrenzschutz in Frankfurt an der Oder in der ehemaligen DDR ist sein Job ein Abwehrkampf gegen "menschenverachtende Schleuser". Das Wort "Fluchthilfe" will er nicht benützen, es ist positiv besetzt, denn es wird assoziiert mit denjenigen, die Bürgern der ehemaligen DDR bei der Republikflucht geholfen haben. Der Grenzschützer wird befragt, ob es denn menschenverachtend sei, wenn jemand, der seine Haut aus einer Krisenregion nach Deutschland gerettet hat, einem Verwandten hilft nachzukommen? Es sei trotzdem menschenverachtend, sagt der Beamte, denn das Durchqueren der Flüsse Oder und Neisse sei manchmal lebensgefährlich. Schleuser setzten also das Leben der Geschleusten aufs Spiel. Aber dann wären ja die Fluchthelfer aus der DDR umso menschenverachtender gewesen? Soweit will und darf ein Exekutivbeamter nicht denken. Denn sein eigentliches Argument ist natürlich: Menschenverachtend wird genannt und will bzw. muss er kraft seines Amtes nennen, was gegen die deutschen Gesetze ist. Dass es die Gesetze sein könnten, die menschenverachtend sind, ist ein Gedanke, der nicht einmal von ferne zugelassen werden darf. Dafür ist ziemliche Verdrängungsarbeit nötig in einer Gegend, in der man erst vor einem guten Jahrzehnt umgelernt hat: da wurden plötzlich aus anständigen DDR-Grenzposten Schergen eines verbrecherischen Systems und aus verbrecherischen Republikflüchtlingsfreiheitsliebende Helden. Augustine Leisch

## Why Documentarism And Why Now ?

Hito Steyerl

Reflecting on the role of documentarism as a present-day art field is hampered by two facts:

Firstly there is no clear definition of documentarism.

Secondly there is no clear definition of art field and definitely none of art in the first place.

Thus, if we want to continue to think about the connection of these two objects, we will have to accept the fact that we hardly know what it is all about.

The same vagueness applies for most terms, which are used traditionally to define documentarism. Terms, such as truth, reality, objectiveness, et cetera are marred rather by the lack of generally applicable interpretation than by clear definition. As a rule, every person who uses these terms has a kind of private personal idea of their significance. For this reason, we are up against a first paradox: The documentary form which ostensibly describes knowledge or information in a clear and transparent way is described by a range of terms which in themselves are neither clear nor transparent. The safer the knowledge is, which seems to be offered by documentary articulations, the less can be said about itself – as all terms which are used for the description prove to be ambiguous, controversial and risky.

But, let us challenge this situation instead of shying away or simply ignoring it. This uncertainty is no hopeless problem; on the contrary it is the beginning of a solution. It will turn out that in this process nothing is as safe and certain as this uncertainty – we should really stick to it then.

I do not intend to list all definitions in which documentarism is not defined adequately, similar to an exercise in negative theology. Obviously documentarism is not permanently objective, if we know at all what is meant by this word. In most cases, documentary articulations contain facts without ever succeeding in being entirely factual. Even if documentary forms usually claim to meet one or the other definition of truth, they usually fail. Post-structural theorists have taught us that terms such as reality, truth and other fundamental ideas on which potential definitions of documentarism are based, are as reliable best of all as reflections on a turbulent water surface. But, before we drown in uncertainty and ambivalence which these paradigms prescribe, please permit me to try an old-fashioned Cartesian turn. After all, in all this ambiguity, our confusedness is the only thing that is safe and even reliable. And it will definitely influence our reaction to documentary material, even if it is unconsciously. The permanent doubt, the gnawing uncertainty about whether what we see is really true, real, factual et cetera is an integral part of the reception of documents. However, this uncertainty is no deficiency which has to be hidden; on the contrary it is a decisive characteristic feature of documentary forms. The

reactions which inevitably are provoked by the documentary forms, and which point out to denied uncertainties behind ostensible certainties differ in substance from those which are associated with fictional modes. The only thing we can say about documentary forms today with certainty is: We always already doubt whether its true.

This is only a very provisional definition which depends very much on its historic context in turn characterised by the globalisation of the media. In times of wide-spread angst, precarious circumstances, general uncertainties as well as hysteria and panic provoked by the media, our belief in claims to truth, to say nothing of those of media and their documentary expressions, is severely shaken. But, at the same time our circumstances depend more and more on faraway events, over which we have little or no control. The omnipresent news broadcasts, to which we are subjected everyday, at the same time, support the illusion of control and the insight that we are reduced to the role of a passive looker-on. Documentary forms thus articulate a fundamental dilemma of a high-risk society. The audience is torn between false certainties and feelings of being exposed, between excitement and boredom, between their role as a citizen and that of a consumer. The result is simply this fundamental uncertainty – an uncertainty which also is the characteristic feeling of this epoch.

But this in turn leads again to an interesting paradox: Although we believe in the documentary claim to truth less and less, the documentary form is more powerful today than ever before. Documentary reports can trigger military interventions, provoke pogroms, international aid actions as well as euphoria and mass panic. Their function within global cultural industries, which empty out information and turn it into rousing and moving affects, amplifies this emotional force. We identify with the victims, the heroes, the survivors, the fortunate winners, and the effect of this identification is boosted by the ostensible authenticity of experience which we believe to share. Ever more direct and immediate images, on which we see less and less, conjure up a situation of a permanent state of emergency, a continuous renewed crisis, a condition of increased tension. The documentary form plays an important function within contemporary affective economies. It activates and intensifies this general feeling of angst which has become one of the most important governmental techniques of our time. It produces false intimacy and reversely alienates us from the obvious. It familiarises us with the world, but offers no opportunity to participate in it. It informs us about differences and at the same time unleashes hostility. Its potential for shock is thus increased so much that it is able to spread fright, disbelief, but also intensive relief and satisfaction.

The affective reach of this documentary appeal is heightened immensely by the new technologies used in communication. The messages which transmit these affects can reach us at any time, at home, at the workplace, in the tube or through our mobile telephones. We are linked by a dedicated line. In a certain sense, the request voiced by Dziga Vertovs in the prologue to his film "The Man With The Camera" produced in the 1920s has been fulfilled. In this prologue, the Soviet film pioneer dream of an "optical link" which unites the work-

ers of this world by organising visible facts into an international absolute language. This language should be understood everywhere and at all times without respect of culture, nation and origin. It seems as if a similar optical link has been established today by the commercial media, which spread industrially standardised highly affective messages which are understood all over the world.

However, this optical link is of course very different from this proletarian bond which Dziga Vertovs imagined. The influence of neo-liberal hegemony on documentary articulation transforms it into a communicative one-way street and metamorphoses national public opinions into the private property of large media groups. Their standardised expressions short-circuit global angst with the aura of rationality. They merge information and disinformation, rationalism and hysteria, sobriety and exaggeration. In this way they produce a domain which Paolo Virno called publicity without public, and which in actual fact is not public at all. (1) The formula of this public is in several respects privatisation: Firstly, in the sense of privatisation of the media industries which have been deregulated during the last twenty years; secondly, – and this aspect is closely related to the first – by the privatisation of their concerns. From slightly paternalistic lecturing in the service of educating law-abiding citizens, they turned to exercising self-censorship and self-disciplining. Docusoaps, observation shows and other documentary technologies increased uncontrollably. The privatisation on the level of documentary production reflects the excess of private on the level of the contents.

But this gloomy diagnosis also contains some unexpected hopeful aspects. As for the first time documentary forms on a large scale managed to communicate beyond the tight range of nation and culture, they proved to be suitable to establish the fundamentals of a public which is transnational, leaving the limitations of origin and affiliation behind. It is obvious that such a public is needed urgently, because the deep-rooted changes of globalisation bring along new experiences. Many people see themselves subjected to unprecedented situations, having to live and work in environments which go beyond the structural boundaries of the nation state and which for this reason have not been represented by any public yet. Whilst the economic spaces become standardised or are at least connected to each other through the various waves of globalisation, this is not the case on the level of the political public by any means. The result is that large sections of our existence have no public, in which they could be represented or politically defined at all. A sphere of the common has to be established, in which new – not only economic – forms of articulation can be debated or perhaps even implemented; forms of articulation which go beyond the principle of representation. This is the promise which is inherent in the documentary forms in this period of globalisation.

Given this approach, the general tendency towards privatisation takes a new significance, because the control over the documentary means of production, which to date was strictly handled by the state or parastate authorities, has loosened up considerably through the general liberalisation. Even audio-visual

education which was an elite course of studies previously, is now accessible for all. In this sense as well the limits between the public and the private sphere have been eroded. The private sphere has changed from an area of consumption to a centre of production, and the living rooms and kitchens of the people have turned into potential documentary factories. This documentary production overlaps with other fields of digital production of significance, knowledge and affects. But, the lines of communication which are opened up in this way constitute a different type of optical connection, an alternative network to those of commercial media. Although both are caught up in one another beyond all hope, their internal organisation is different. The alternative documentary methods of production, which have developed in the course of the digital revolution and trans-nationalisation, permit links between producers and not between consumers. In many cases they are interactive and developing instead of rigid and imposed. Moreover, these links between audio-visual workers pave the way for this transnational form of public I described above.

Before turning to the role which the art field plays in this development, I would like to briefly point out to a wide-spread misunderstanding with respect to documentary forms. Many people feel intuitively that documentary forms have an acute affinity to processes of globalisation. The misunderstanding, however, lies in the assumption that this affinity is based on its contents, that is on the fact that documentary forms are able to register the excesses of capitalist globalisation. Of course, they are, but a much more direct link to globalisation processes takes place on the level of the documentary form. The conditions of globalisation are essentially part of all documentary forms as they implicitly always express the circumstances of their creation.

I am not talking about images of exploding aircraft, hungry orphans or omnipresent catastrophes. Even Jamie Oliver's cooking show expresses globalisation in a much direct manner – by its form. Documentary forms of mainstream are either so direct and brutal as three-minute punk songs or sentimental as hysteric treatises, which sell lifestyle, attitudes, suspense and emotion – that is the documentary expression of globalisation. These forms express the underlying post-Fordist manufacturing conditions: outsourcing, mass consumption, a hierarchic organisation of distribution and broadcasting. The result is a revolting uniformity of articulation, whose target is immediate catharsis, and whose character is realistic kitsch

But, there is also another articulation of the documentary – the working methods of those new and fragile global connection between the users of cracked Avid programs and battered workstations, which operated under precisely the same post-Fordist conditions, only on the side of those who are outsourced, unplugged and generally uprooted. The characteristic features of this production are the precarity of their distribution, the re-appropriation of privatised intellectual property and the more or less creative methods of handling the lack of resources and self-exploitation.

Both modes of the documentary are results of the massive reorganisation of the global public and the global culture industries. We do not need any visible

pictures of political or social crises: it is the crisis of the documentary form itself through which the results of globalisation are expressed.

Now let us turn to the art field. Right away, we can identify a number of subjects which played a role in the art field of the 1990s, because this was the moment when documentary forms became popular again after an ice-age of about twenty years. Reaganism and the thus resulting stultification of art production were the reasons for the long break (this is exactly what we are up against again).

The art field of this period was of course subjected to the same devastations of privatisation as other fields of the public. Presumably it is one reason why the discussion of public was so important for the art field of the 1990s. As documentary forms were automatically associated with public institutions, state finance and the field of rational and communicative reason, they were in many cases supported by the art field like a reflex. But, in this way the art field also turned into a kind of asylum for those documentary producers, who did not want to do without thinking, and for those, who were deprived of the means by the progressing privatisation of cultural production.

But other developments in the art field of the 1990s also turned documentary forms into an obvious occupation of artists. First of all, it was usual to go in for so-called contextual art, in which the producers analyses the economic and political conditions of their own production. As this was frequently made tangible by documents, it seemed obvious to work with them. Documents were used or simply brandished sometimes in order to substantiate archive research, social studies or alternative forms of knowledge production. Another affinity between documentarism and the art field was created by the effects of the Anglo-American cultural studies – by discussion about a policy of representation. The consciousness of hierarchy of power within (not only documentary) representation became more acute and in many cases was dodged by new modes of narration which reflected their own involvement in the creation of authority, the hierarchies of knowledge production and their consequences for gender and other social relations.

The development of new media also left lasting traces in the art field – they were used as media and were reflected as phenomena. At a time as the boundaries between the various disciplines and realities collapsed as fast as the Berlin wall came down, the boundary between the art world and the world of the media became permeable for a while. The fact that documentary films, for example, could be integrated into the art field so easily was due to the circumstance that the definition of art itself was expanded to such an extent that almost any conceivable design could have been included. But, in a narrower sense the art field also tried to take the role of an alternative public, and dealt with terms, such as counter-information, cultural jamming or ad busting. This aspect was elaborated by Stefan Jonsson, who argued that a politicised art field could take over a kind of alternative reporting which could shed light upon the blind sports of commercial media and the globalisation in general.

All these influences which are linked and overlapping contributed to the

fact that documentary forms became one of the most important characteristics of art production in 1990s and the early 21st century. But, what do these developments actually mean? Have they really contributed to making the art field a space of critical analysis as was hoped for?

The answer is yes and no. Whilst it most certainly reflected the politicisation of the art field as such, the implicit politics of form had in parts unforeseeable effects, because in the excitement and enthusiasm which was caused by the occupation with the reality, important aspects of the character of documents were neglected. As it was assumed natural that documentarism is inherently critical and well-informed, many producers gave little attention to the fact that documents in most cases constitute nodes of power/knowledge. They concentrate authority, credibility and expertise and support existing hierarchies of knowledge. Documents usually typify was Michel Foucault at the time called the politics of truth (2), i. e. the power to define what truth should actually be. For this reason handling documents is an awkward matter, in particular if the goal is to call power into question, because most documents are part of a history of winners and rulers. And reproducing them also means to accept the arrangement of views and knowledge underlying them. Since their creation documentary forms have again and again taken policing functions and were in the service of a massive epistemological enterprise, which was tightly linked to the project of western colonialism. The so-called truth in reporting about far-away peoples frequently went hand in hand with their oppression.

For this reason, an ambivalent situation was created in the art field. At the surface – on the level of the content – many documentary works seemed to uncover unfair hierarchies of power in critical way. But, on the level of the form, using authoritative truth procedures conventional documentarism intensified the aura of the court room, of the confessional box, and the laboratory in an art field which was saturated with this atmosphere as it was. The criticism of the White Cube which used similar techniques of visualisation was the usual thing in art field (3). However, the similarity to visual mechanisms of conventional documentation remained unnoticed. The structural likeness with the visual machine of White Cube is all the more paradox as the turn toward documentarism in the art field was also intended as an attempt to overcome the sterile relic of the white-washed gallery rooms and to move out into reality. But, through the back door, the arrogance of knowledge once again crept back into museums and galleries.

Just recently, Jacques Ranciere underlined these structures of seeing and knowledge when he talked about the distribution of the sensible. (4) According to Jacques Ranciere the political component of any aesthetic undertaking lies in the way aesthetic regimes permit certain visibilities and speakabilities and prevent others. They organise certain associations, affects and cognitions. For this reason, the political significance of documentary forms is not primarily in their contents, but how they reflect them. It is centred in the specific distribution of the sensible, which is materialised by the documentary articulations. And many, primarily essayistic documentary works have worked

towards a renewal of perception – they have tried to expand the traditional vocabulary to cinema and television. The art field was also open for these attempts.

The critical value of documentary forms also lies in their politics of the form, and with form I am not referring to the form of the product, but to the form of social articulation, the optical link between people which is established by documentary production and distribution. The networks of commercial documentarism have to be changed on both levels, at least when the objective is to create a public which is not only critical, but also is also adequate to the present state of globalisation. As to whether the art field will play a role or will again move in direction of an improved sale of commodity aesthetics, time will tell.

(1) Paolo Virno: *La grammatica della moltitudine*, Vienna 2005. p 50 ff.

(2) In an interview. Pasquino/Fontana 1978. p 51.

(3) In Brian O Doherty: *Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*. San Francisco 1986.

(4) Jacques Ranciere. *The Politics of Aesthetics. The distribution of the sensible*. London/New York 2006.

Almut Rink  
*Past Perfect*, 2003, 27 min

Die Arbeit zeichnet eine Touristentour nach, die die Geschichte in einem sozialistischen Regime als "ride" inszeniert. Die in Budapest angebotene "Hammer and Sickle Tour" umfasst neben dem Besuch eines "Live Museums" in einer Plattenbauwohnung, eingerichtet wie 1980, auch eine Führung durch den "Szobor Park", einem Skulpturenpark, der die Monumente vergangener Ideologien reinsze-

niert. In der Videoinstallation gibt es, wie in der Tour, verschiedene Stationen, die diese Art Erlebnistourismus jeweils aus einem anderen Blickwinkel thematisieren. Räumlich als Loop geplant, bewegt man sich in einem "begehbaren Drehbuch", das die Perspektive einer Führerin der Tour widerspiegelt. Der Szobor-Park liegt am Stadtrand von Budapest und wurde 1993 nach einem Stadtratsbeschluss gegründet. Öffentliche Denkmäler und Skulpturen aus der Zeit des Sozialismus sollten hier in einem Themenpark der Zeitgeschichte



gesammelt und epochal gebündelt erneut der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Ein Architekt wurde beauftragt, dessen symmetrische Anlage jedoch aus finanziellen Gründen nur teilweise realisiert wurde, ein Zustand, der auf die gegenwärtigen Umstände in den ehemaligen Ostblockländern verweist. Dennoch gibt der Park eine durchaus zeitgemäße Antwort, wie die Gesellschaft mit den Relikten der Vergangenheit umgehen kann. Das Verschwinden der Monumente

aus dem Stadtraum und die Dislozierung in einen neuen Themen-Park steht als Strategie analog zu denen amerikanischer Themenparks und Shopping-Malls, im Wissen, dass jede geografische, kulturelle, mythische oder historische Situation als Unterhaltungs-Setting wieder inszeniert werden kann. Dabei übertreffen die Ersatzsouvenirs und Substitute die Realität bei weitem an Echtheit und Dichte. Es entsteht eine Entertainment-Zone als Gruselkabinett, an dessen Souvenirstand man sich in die Geschichte einkaufen kann.

Almut Rink



*Past Perfect, 2003*

Isa Rosenberger

*Don't Stop – a Short Preview to Life,*

1996, 28 min

*Sarajevo Guided Tours, a Journey to a Real & Imagined Place,* 2002, 30 min

*Don't Stop – a Short Preview to Life* wurde von Isa Rosenberger im Rahmen ihres Postgraduate Studiums am Department für "Fine Art" an der Jan van Eyck Akademie, Maastricht/Holland produziert. Es enthält verbale Selbstauskünfte von anderen jungen Künstlerinnen, die in einem Fast-Food-Restaurant in Maastricht (Snacksons-Diner) über ihre Zukunftsabsichten und Karrierepläne reden. Starring: Polly Gould (GB), Claudie de Cleen (NL), Zorica Vasic (Yugoslavia), Renee Turner (USA), Constanze Schweiger (A), Charlotte Mew (GB) und Sikay Tang (US/China). Nach Selbstauskunft der Künstlerin ist das Video "ein Road-Movie an der Schnittstelle von persönlicher und kollektiver Erfahrung,

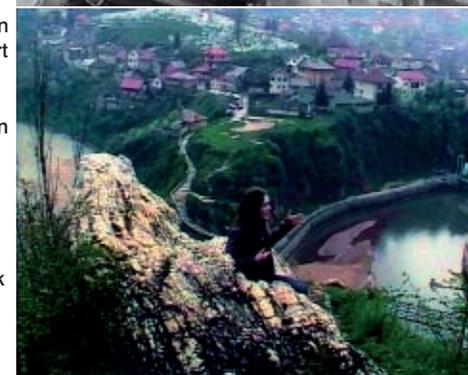


*Don't Stop – a Short Preview to Life,* 1996

individuellen und stereotypischen Vorstellungsmustern". Auch in dieser Arbeit zeigt Rosenberger ihr Interesse für die Überlappungsbereiche von privaten und gesellschaftlichen Bereichen einer weiblichen Existenz als kulturell Produzierende, jenes notwendige (sprachlich-diskursive) lavieren zwischen Fremderwartung und Eigeninteresse, dessen geschickte Balance zu einem entscheidenden Karrierefaktor wird. Dem Zusammenschnitt der Interview-Ausschnitte folgt eine 'review' betitelte Sequenz. In dieser werden Aufnahmen der Präsentation des Videos mit Kommentaren der Künstlerinnen zum fertigen Video kombiniert. Judith Fischer

Isa Rosenberger interessiert die Frage, inwiefern eine künstlerische Praxis mittels Techniken des Dokumentarischen neue Erfahrungs- und Handlungsräume erschließen und Zugänge zu unterschiedlichen Blickwinkeln verschiedener gesellschaftlicher Gruppen eröffnen kann. In ihrem Film *Sarajevo Guided Tours, a Journey to a Real & Imagined Place* nähert sie sich der Stadt mit ihren unübersehbaren Spuren des Krieges als Touristin an. Acht verschiedene junge Leute, denen sie während ihres Aufenthaltes begegnet und die eine sehr persönliche Geschichte zu ihrer Stadt und den Erfahrungen des Krieges zu erzählen haben, bittet sie, ihr Orte zu zeigen, die eine persönliche Bedeutung für sie haben. Vor dem Setup ihrer Wahl filmt Rosenberger die Protagonisten. Es handelt sich um acht völlig verschiedene Berichte, die nicht verbittert sondern sehr

privat erzählt werden. Ein Rollstuhlfahrer, der während des Krieges angeschossen und seither querschnittsgelähmt ist, berichtet von der medialen Aufmerksamkeit, die ihm zugedacht wird, da seine Schussverletzung auf der Straße 'life' von einer TV-Kamera aufgezeichnet wurde. Ein Mädchen zeigt einen Lieblingsrückzugsort mit Blick über die Stadt, den sie mit ihrer Clique unmittelbar nach dem Krieg entdeckte, wo sie Denken, Lachen und Weinen konnten. "Diese soziale Kartografie der Stadt ist durch den Blickwinkel von Bewohnern Sarajevos geprägt, in dem oft auch ihre Erfahrungen während des Krieges mitreflektiert werden – ebenso aber auch von meinem touristischen Blick als Besucherin." Katharina Schlieben



*Sarajevo Guided Tours, a Journey to a Real & Imagined Place,* 2002

Faruk Sabanovic  
*Endangered Species*, 2002, 3 min

Faruk Sabanovic is a graphic artist and music video producer who was born in Sarajevo. He was 17 years old when the war began in 1992 and Sarajevo came under siege from Serbs fighters in the hills surrounding the city. Faruk and his friends tried to have as normal a life as possible despite the lack of money and the danger of moving around Sarajevo. They would get together in basement clubs that gave them protection from the snipers above ground to listen to music and dance. One day in 1995, during the final days of the war, Faruk was walking home from the city centre after visiting friends. He was just around the corner from his home when he was hit by a sniper's bullet. The bullet went into his chest and through his spine. Faruk remembers hearing the bullet hit the pavement behind him as it exited his back, before he became unconscious. He woke up in the hospital unable to move his legs. The odd thing about Faruk's wounding is that it was recorded by a television news camera. A doctor in New York who saw the news story called Faruk and offered to examine and perhaps operate on him to get him walking again. Eight months after being wounded Faruk found himself in New York city – as he puts it, he went from the 'the city of candles to the city of lights'. But within 24 hours he was given the dark

news that the damage to his spine could not be repaired and Faruk returned to Sarajevo in a wheelchair. Back home, when Faruk discovered that Sarajevo was not wheelchair friendly he started an organization to fight for wheelchair accessible streets and buildings. He was suc-

cessful enough that today he and others like him can travel around the centre of the city with some ease. However Faruk did not dwell on his disability. He went back to school and studied graphic arts and today works in both animation and film. He has produced video commercials

for the accessibility organization. He also produces music videos for a local band, "Adi Lukovac".

<http://radio.cbc.ca/news/w6docs/sarajevo/mvideo.html>



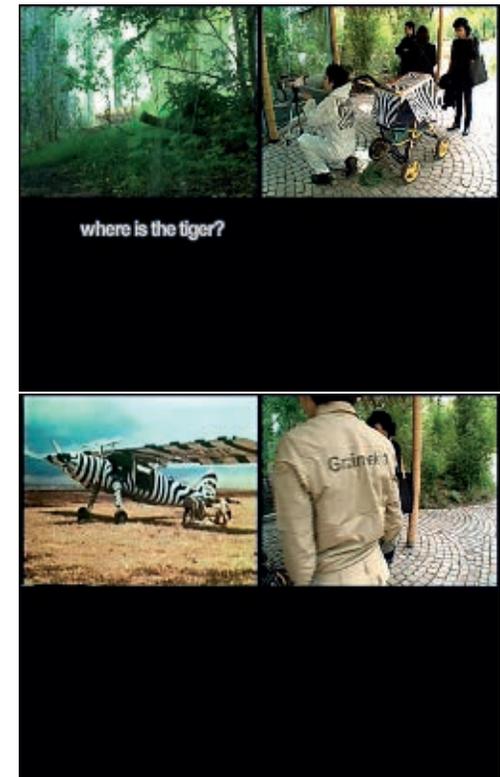
Natascha Sadr Haghighian  
*Present But Not Yet Active*, 2002, 12 min

*Present But Not Yet Active* is an attempt to participate in a big group exhibition without displaying anything. Instead it is an attempt to 'diffuse' into the exhibition through a shared experience with the curators before the opening. The curators receive a documentation after the end of the show. Occasion: manifesta 4, Frankfurt, main location: Frankfurt zoo, time: four weeks before the opening, venue: the zoo in Frankfurt – directed by Bernhard Grzimek from 1945 to 1974. He was famous for his films and TV programs about endangered species. He was also famous for developing new strategies of displaying animals at the zoo. Grzimek firmly believed that in order to protect something you have to show it. The modern home for endangered species tries to imitate the natural environment as good as possible. The challenge is to still provide visibility. That is where the dilemma starts. The dilemma of visibility and authenticity. The questions are:

- do things vanish when they get real?
- has the concept of display failed?
- how can we leave representational space and have some real experiences?

*Present But Not Yet Active* tries to multiply the dilemma through a collective performance. The display is multiplied, Grzimek is multiplied, and everybody is looking for the tiger.

Natascha Sadr Haghighian



Anri Sala  
*Nocturnes*, 1999, 11 min

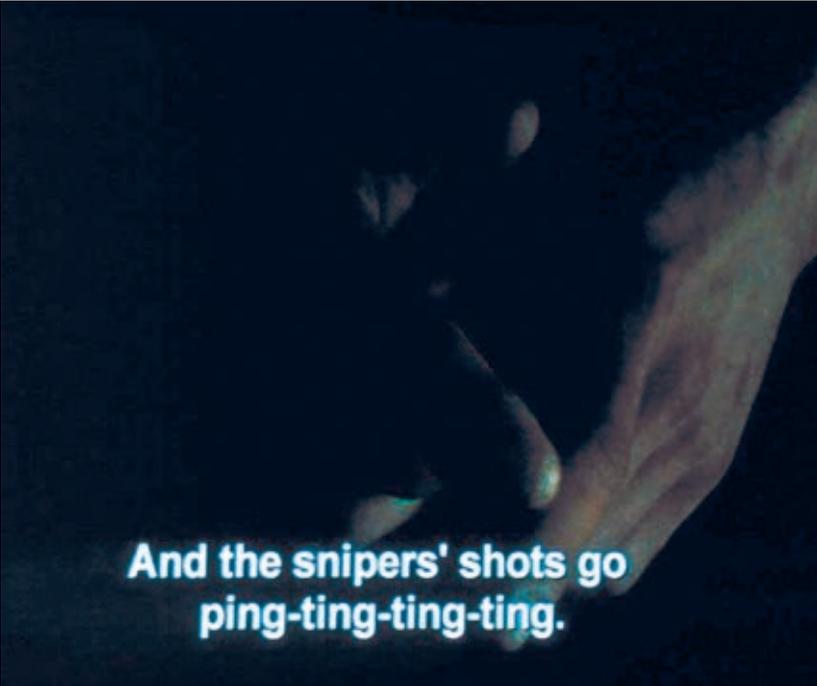
In Anri Sala's films, personal stories are intertwined with larger political and social narratives. Using tropes of both documentary and fictional filmmaking, *Nocturnes* (1999) approaches these themes in an uneasy exploration of insomnia and personal isolation. The film offers a brief but telling glimpse into the lives and psyches of two men Sala met while studying art in Turcoing, France: Jacques, who collects and obsessively cares for thousands of fish, and Denis, who copes with disturbing memories of his service as a United Nations peacekeeper in Bosnia by playing violent video games. The film cuts between shots of Turcoing's streets at night and the two men as they describe their nighttime activities. With his face dimly lit by the artificial glow of purplish aquarium lights, Jacques speaks of his fish population as if it were a metaphor for the darker side of human society. When you introduce a new fish into a tank, he explains, you must do it gently and slowly, so the others will not kill the newcomer. As Denis describes his terrifying wartime experiences, we never see his face, only his hands. After killing people, "You can't live normally," he says. At the controls of his Sony PlayStation, Denis immerses himself in a still violent but fictional activity that fills hour after sleepless hour. As the film progresses, Jacques's and Denis's stories, and thus their identities, become less distinct from one another. These young men, outsiders both, derive a sense of power and purpose by controlling artificial situations, but their lives remain touched by anxiety and loneliness.

Judith Fischer

Grazer Kunstverein



Different ways to kill.



And the snipers' shots go  
ping-ting-ting-ting.

Solmaz Shahbazi  
*Good Times, Bad Times*, 2003, 31 min

Today Iran's population is twice as big as it was before the revolution of 1978. Over 70% of the population is younger than 25. About 80% of the society can read and write. Before the revolution only 40% of the Iranians could do so. Young people are self-confident. They are on their way to change the society, although slowly but certainly. Through these changes, conflicts between the generations obviously grow. One effect is the increasing number of young people, who run away from their homes. Most of them are girls between 15 and 18 years. The documentary is about five young people, each as a representative of a certain group in the Iranian society, whereas the so called "Run away Girls" are absent. This is because although they are visible in the city, in the society they mainly seem to be invisible. And, as they have decided to leave their homes, I do not see the right to 'present' them in front of the camera. So I decided to mention them, but not to make a sensational subject out of them for the video. The opinions of the other four about the reasons, why the girls run away from their homes are fairly close to each other, although they come from completely different social origins. Solmaz Shahbazi



Solmaz Shahbazi & Tirdad Zolghadr  
*Tehran 1380*, 2002, 44 min

In dem Dokumentarfilm *Tehran 1380* beschäftigen sich Solmaz Shahbazi und Tirdad Zolghadr mit den sozialen Aspekten und historischen Hintergründen der urbanen Entwicklung Teherans. Teheran erlebte im 20. Jahrhundert vier Revolutionen, in den letzten beiden Dekaden wuchs die Bevölkerung von drei auf zwölf Millionen an. Durch Interviews mit Einheimischen und Besuchern, Stadtsoziologen und Laien sowie durch vielfältige Bilder der Stadt verfolgen die beiden Filmautoren Wachstum und Wandel der iranischen Hauptstadt zu einem Ort mit heterogener Bevölkerung und einer Vielzahl von Lebensformen. Teheran zeigt sich hier als eine vor Problemen und Faszinationen überbordende zeitgenössische Großstadt, die aber auch relevante Fragen zu Globalisierung und Urbanität aufwirft. In einer



Zeit, in der im Westen in zunehmendem Maß der Wunsch erwächst, den Mittleren Osten zu verstehen und zu begreifen, wird es immer bedeutsamer, diese Mechanismen zu untersuchen. Eines der wichtigsten Ziele des Films ist es, jene im Westen entstehenden Diskurse zu problematisieren, die, wie etwa bei Rem Koolhaas, ihre Aufmerksamkeit auf das urbane Chaos der dritten Welt richten, um die modernistischen Paradigmen des Euro-amerikanischen Raumes zu diskreditieren. Der Film diskutiert auch, wie sich viele Einheimische diesen Ansatz zu eigen gemacht haben und dadurch einmal mehr ein hegemonialer Diskurs auf lokaler Ebene wieder eingeschrieben wurde. Zentrales Thema des Films ist genau das: Wer hat das 'Recht', die gegenwärtige Situation zu repräsentieren? Was bedeutet es, wenn Einheimische die Repräsentation in ihre eigenen Hände nehmen und was heißt es, wenn das die Autoren eines hegemonialen Diskurses tun?

Maria Lind

Hito Steyerl

*Die Leere Mitte*, 1999, 62 min

*Normalität 1–9*, 2000, 32 min

*November*, 2004, 25 min 14 sek

Der Filmessay *Die leere Mitte* setzt sich mit der Gegenwart und Geschichte des Potsdamer Platzes im Zuge der Transformation Berlins zur (Wieder-) Hauptstadt auseinander. Nach der Vereinigung wird der Platz erneut symbolpolitisch relevant. Als Investitionsobjekt transnational agierender Konzerne kehrt die einstige Leerstelle als Berlins neue Mitte zurück. Der Film zeigt, wie die ehemals sichtbaren Grenzen "durch weniger sichtbare Grenzen" (Steyerl) ersetzt werden. Die Entwicklung des Platzes trägt die Signatur der Gentrifizierung: Konzernzentralen, Shoppingcenter und politische Machtzentren entstehen, Lebensentwürfe, die nicht ins Bild passen, werden verdrängt. Durch Überblendungen und Überlagerungen wird der Film zur Collage, in der unterschiedliche Bilder und Zeiten verwoben sind. Aktuell Aufgenommenes verknüpft sich mit Historischem. Die städte-



*Die Leere Mitte*, 1999

baulichen Veränderungen werden als Durchsetzung politischer Entwicklungen sichtbar. Ein- und Ausgrenzungsmechanismen visualisieren sich vor dem Hintergrund politischer und wirtschaftlicher Interessen auch als Effekte rassistischer Ressentiments und kultureller Vorurteile. Als musikalisches Leitmotiv mit Einfluss auf die Bildrhetorik dient Mendelsohns Variation der Frage "Ist es wahr?", die unausweichlich an jede Geschichtsschreibung gestellt wird. Über die Betonung der eigenen ästhetischen Konstruktion, die sich als assoziative und inhaltlich engagierte Montage an den Betrachter vermittelt, stellt der Film das Perspektivierte jeder Geschichtsschreibung dar. *Normalität 1–9* von Hito Steyerl ist eine stetig zunehmende Reihe kurzer Dokumentationen, die über einen Zeitraum von drei Jahren antisemitische und rassistische Gewalttätigkeiten in Deutschland und Österreich vor Augen führt. "Als ich dieses Vorhaben begann, konnte ich nicht ahnen, dass es sich zu einer niederschmetternden Serie entwickeln würde. Zu einem Fortsetzungsfilm aus Deutschland, einem Land, in dem Normalität herrscht. Ich wünsche mir, dass diese Folge die letzte sei. Aber es wird nicht von selbst gehen. Es muss etwas dafür getan werden." Diese Stellungnahme stammt aus der dritten Folge von *Normalität*, September 1999. *Normalität* gilt in Deutschland als eine allgemein positiv besetzte Kategorie. Es gibt eine stillschweigende Vereinbarung darüber, dass etwas, wenn es normal ist, nicht stört: Dann geht es seinen gewohnten Lauf. Gerade dieser Begriff von Normalität, und



*Normalität 1–9*, 2000

dadurch auch zugleich die Gesellschaft, die ihn hervorbringt, erscheinen in Hito Steyerls Arbeit nicht nur als fatalistisch, sondern auch brutal und beängstigend. Die Frage, die sich hier stellt, lautet: Was bedeutet es, wenn das als normal gilt, was eigentlich als bedrohlich empfunden werden müsste? Soren Grammel

Meine beste Freundin als ich 17 war, hieß Andrea Wolf. 1998 wurde sie als kurdische Terroristin in Ostanatolien erschossen. In Deutschland wurde sie gesucht. Sie wurde verdächtigt, die Rote Armee Fraktion bei der kompletten Zerstörung des Abschiebegefängnisses in Weiterstadt unterstützt zu haben. 1996 beschloss sie, nach Kurdistan zu gehen, um sich der Frauenarmee der PKK anzuschließen. Sie nahm den Namen Ronahi an, und trainierte für einige Monate mit der Frauenarmee, meist in Lagern in Nordirak. Im Oktober 1998 wurde ihre Einheit von der türkischen Armee nah an der irakischen Grenze aufgespürt. Ein schweres Gefecht fand statt. Nur einige der Kämpfer überlebten. Sie waren unter schwerem Helikopterbeschuss. Die meisten Überlebenden versteckten sich in einem Erdloch. Später erzählt eine dieser Zeuginnen, Andrea sei nach ihrer Gefangennahme, vermutlich durch Angehörige der türkischen Sicherheitskräfte, exekutiert worden. Der Film *November* stellt die Frage nach dem, was heute Terrorismus genannt wird und früher Internationalismus genannt wurde. Die Arbeit untersucht die Gesten und Posen, die damit in Verbindung stehen, und ihr Verhältnis zur Populärkultur, vor allem dem Kino. Der Ausgangspunkt des Films ist ein feministischer Kungfu-Film, den Andrea Wolf und ich zusammen auf S–8 drehten, als wir 17 Jahre alt waren. Jetzt ist dieser Amateurtrashfilm plötzlich ein Dokument geworden. *November* ist kein Film über Andrea Wolf. *November* ist kein Film über die Situation in Kurdistan. Er reflektiert stattdessen die Gesten der Befreiung nach dem Ende der Geschichte, wie sie in der Popkultur und durch reisende Bilder verbreitet werden. Der Film handelt von der Epoche des November, in der die Revolution vorbei zu sein scheint, und nur ihre Gesten weiter zirkulieren. Hito Steyerl



A picture of war is not war.



Spacecampaign  
Danish Elections, 2001, 5 min

Alem, an Eritrean woman in a yellow dress, waits on the stairs of the Danish Parliament building. It is election night, and security guards follow her every move. Then right-wing MP Pia Kjaersgaard appears, and Alem bursts into song, singing the beautiful Danish national anthem in a loud, clear voice. Pia the Iron Lady rushes past, and the speaker "does not understand the symbolism". It is quite magnificent. "In *SPACECAMPAIN* the media have been turned into a tool rather than the object of investigation; they constitute a performative exhibition space for counter-narratives. Like an activist virus, *SPACECAMPAIN* penetrates the images and modes of delivery favoured by the media - without, however, delivering the product they expect. Quite the contrary: another reality appears here." Lars Bang Larsson

Alexander Vaindorf  
*Kids (group D)*, 2003, 58 min

*Kids (group D)* is a film with and about Chernobyl kids, reflecting on reality from a teenage perspective, the reality forced upon them by the events they never experienced. It is filmed in Ukraine during summer of 1999 in a sanatorium where I lived for one month with the kids who have a Chernobyl status ID, group D (D stands for "child"). Their families lived in the areas around the Chernobyl Power Plant and after the explosion were evacuated to various different cities. All of the 13 kids in the film were born right before or after the accident and their memory is a construction of the information from their families, media and school. The story shows "their" idea about the events after the disaster and how it has affected their generation. In contrast to the media-image, the kids look like any other teenagers and talk about their thoughts for the future, as well as the response of society towards them.

Alexander Vaindorf



Gitte Villesen

*Willy Goes For A Drive*, 1995, 7 min  
*Who Gets The Food?*, 1995, 4 min

Since the early Nineties Villesen has incorporated the spontaneous and raw aesthetic of the home video into her work. She always works with people whose personality, work, and life are of particular interest to her for a variety of reasons. The people in her videos are sometimes older and could be described as "original" in character. Such as with the three different videos of "Willy," an older man who, among other things, presents his record collection to us, talks about his relationship to his cat, or shows us his car. In this way, the videos also consciously play with a moment of the spectacular and have a certain "show" element about them. The works depict various types of behavior in connection with the presence of the camera. During some of the videos, Villesen frequently asks the people portrayed

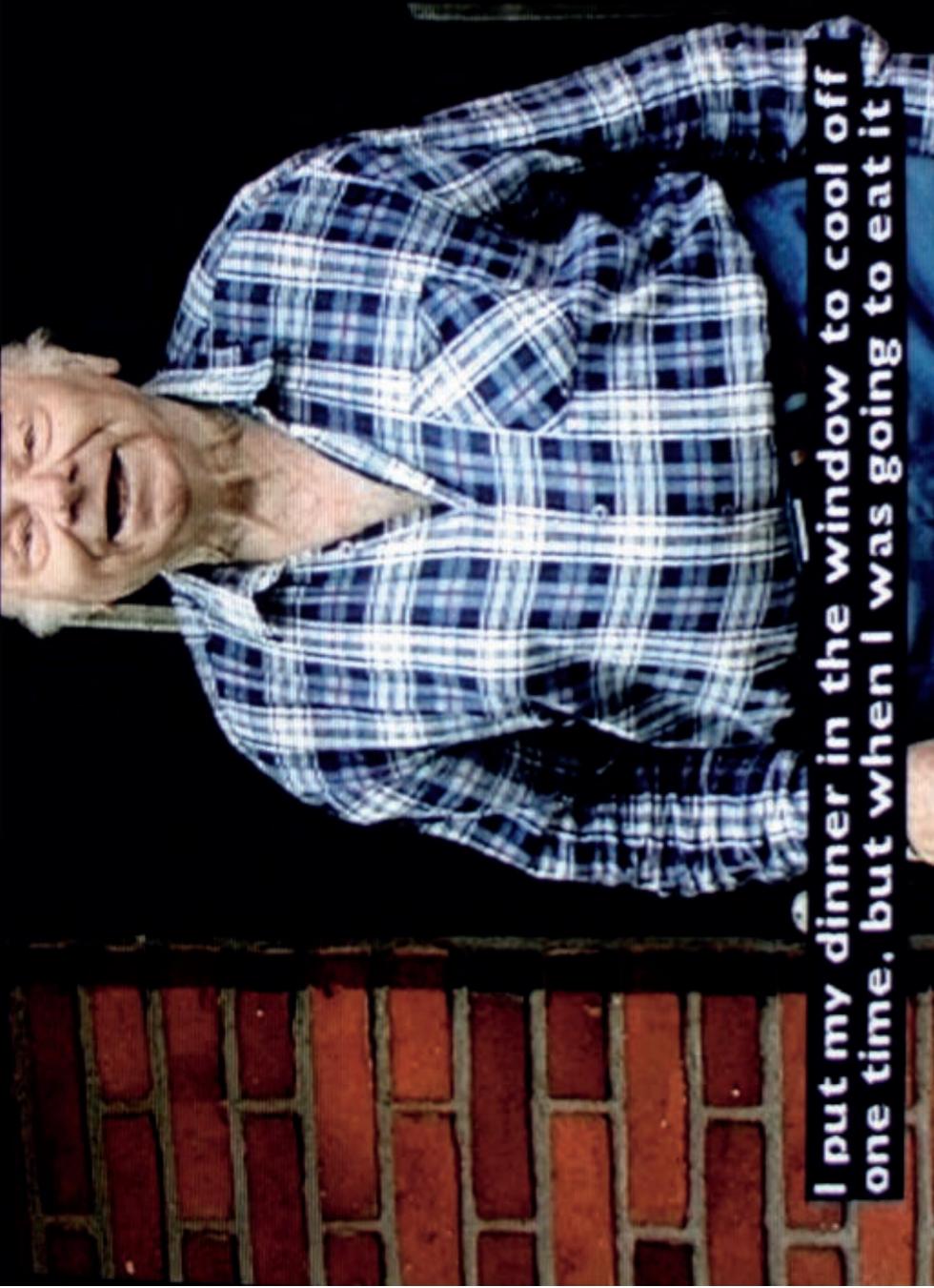
questions, while in others the people present themselves in an intense way. Generally, the videos flow in a chaotically entertaining fashion with abrupt changes in images and with the camera following the spontaneous movements of those being portrayed. Gitte Villesen applies the video technique as a direct means of encountering people and, for a brief moment, ostensibly shares in their hobbies, concerns, and passions. The aesthetics of the home video undoubtedly always has the appeal of authenticity. The globally distributed visual language of a universal "visual culture" becomes strangely evident in the generally sovereign performances of Villesen's actors. Whether or not this is due to their own skill or is more of a performance resulting from the representational characteristics of video camera technology remains unanswered. What becomes particularly obvious, however, is that the format of the home video and video technology are here mutually inscribed. Sören Grammel





**Starts like a charm, it doesn't dare stall!**

*Willy Goes For A Drive, 1995*



**I put my dinner in the window to cool off one time, but when I was going to eat it**

*Who Gets The Food?, 1995*

Laura Waddington  
*Cargo*, 2002, 29 min

*Cargo* is the personal report of a trip that Laura Waddington made on board of an international freighter. The trip with the Middle East as destination, has been set down in poetical images: impressionistic, alternately slowed down and stationary. A woman reads aloud the letters she wrote to a friend when she came home which recounts her travel experience. She lists details of their itinerary and adds personal observations of the daily events on the ship. Although the images are of a semi-documentary nature, a technique the filmmaker uses to record the situation on board in an apparently neutral way as if she were an outsider with a tourist view, the letter tells another story.

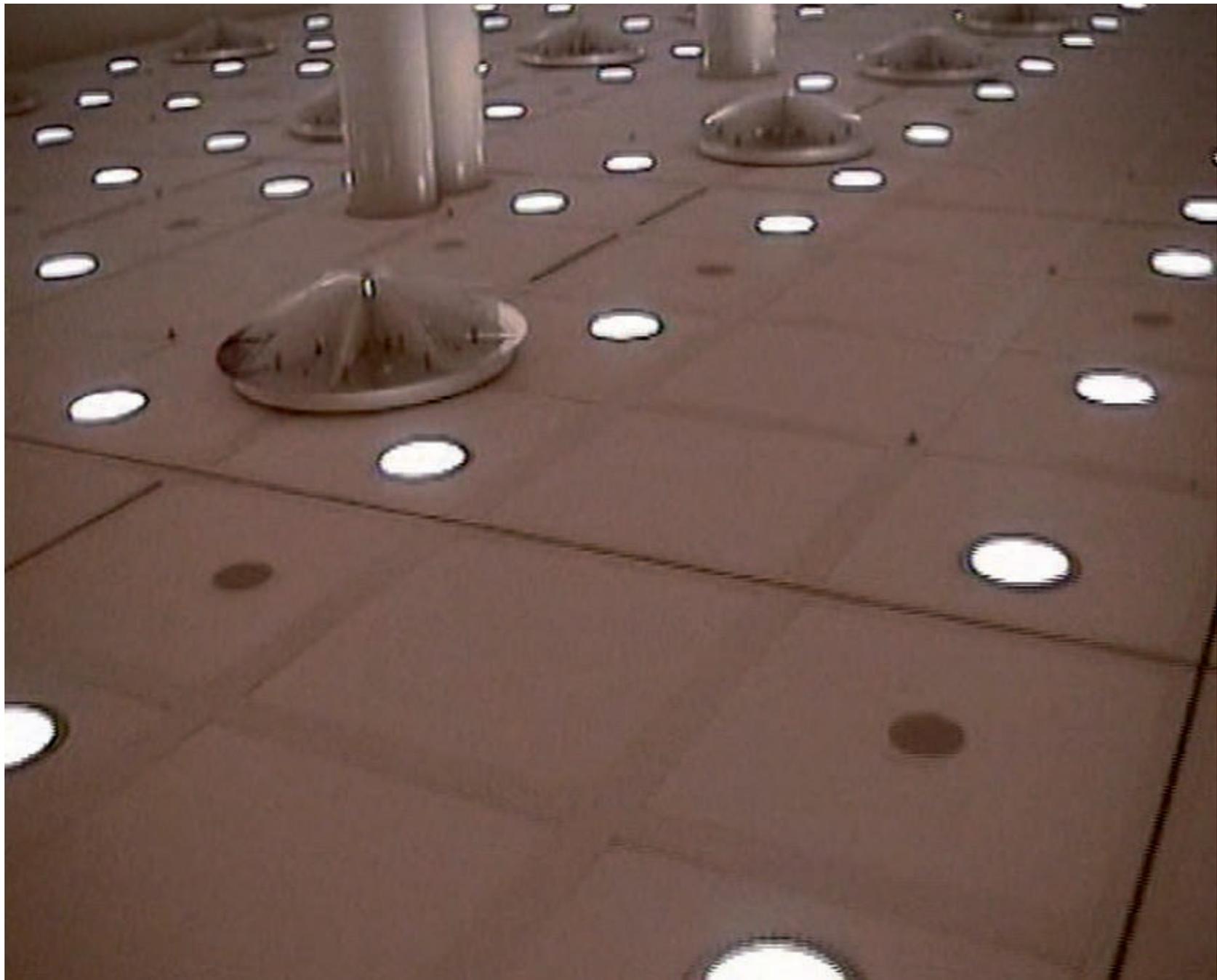
*Cargo* is no ordinary travelogue relating a traveller's discoveries and experiences in images. A trip on a freighter is a totally different experience to the one the ordinary traveller will make, "You seemed to be always be travelling without getting anywhere" reflects the writer on the circumstances on board. Site Gallery Sheffield-team





Nicole Wermers  
*Palisades*, 1998, 9 min

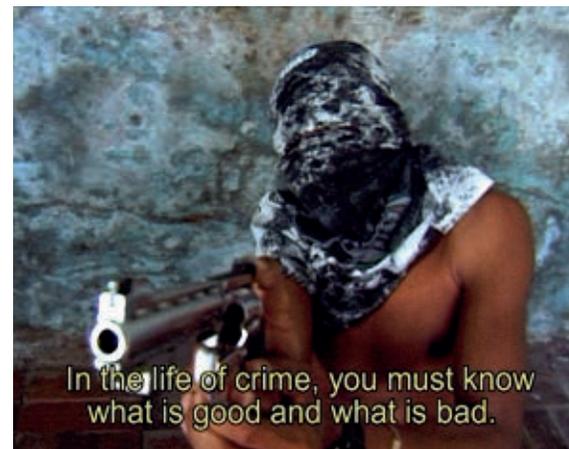
The video *Palisades* takes a futuristic stroll through a German conference center upside-down, creating an apparently artificial landscape. It challenges the way that we use space and the pedestal on which we place architecture and our surroundings. Nicole Wermers





Olivier Zabot  
*Zona Oeste*, 1999, 42 min  
*Miguel et les mines*, 2002, 55 min

Das Video ist aus einzelnen Teilen zusammen gesetzt, die wie eine Reihe autonomer Kurzfilme nebeneinander stehen und jeweils mit einem eigenen Titel versehen sind. Diese "Module", wie sie Zabot auch nennt, geben Auskunft über seine Arbeitsweise, die einem Prozess der Recherche gleicht. Von einer anfänglichen Faszination aus, folgt Zabot seinem Material und den Querverbindungen, die sich aus ihm ergeben. Bei *Zona Oeste* bildete Zabots Interesse am Kontrast zwischen Körperkult und Gewalt im Alltag der brasilianischen Gesellschaft den Ausgangspunkt, der ihn – fast – wie durch Zufall vom Strand in die Favelas und zu einer Trilogie führte, in der sich Menschen der Kamera präsentierten, die aus unterschiedlichen Motiven Banditen und Mörder geworden sind. *Miguel et les mines* setzt sich aus sechs Modulen zusammen. Am Anfang des Videos steht ein Gespräch mit Miguel, dessen Lebensgeschichte Zabot in einem Boxclub erfahren hat, wo er regelmäßig Training und Wettkämpfe filmt. Vor etwa 15 Jahren war Miguel durch ein Minenfeld zwischen Angola und Zaire gelaufen, wie durch ein Wunder überlebte er. Von Miguels Geschichte ausgehend nahm Zabot Kontakt zu verschiedenen Leuten auf, die als Soldaten oder NGO's mit Minen und ihrer Entschärfung zu tun haben. In der Sequenz "PMN2" gibt beispielsweise ein Minensammler Auskunft über seine Entschärfungstricks, während er auf der geblühten Decke seines Wohnzimmeres seelenruhig verschiedene Arten von Minen ausbreitet. Soren Grammel



*Zona Oeste*, 1999



*Miguel et les mines*, 2002

Jasmila Zbanic  
*Images from the Corner*, 2003, 39 min

Jasmila Zbanic began making films during the Bosnian War (1992–1995). Her films are a rich mosaic of personal accounts that she pieces together to offer us a new set of images to recall. Zbanic presents *Images from the Corner*, a moving film that traces the fate of Bilja, a young woman wounded at the start of the war.

Site Gallery Sheffield-team





## **ES IST SCHWER DAS REALE ZU BERÜHREN**

Screenings, Festivals, Diskussionen,

Mit: Aljafari, Bartana, Biemann, Billing,  
Blandy, Brolin, vom Bruch, Cantor,  
Cherinet, Dabernig, Damerji, Danesch,  
Denzer, Diener, Eichelmann, Einhorn,  
Eriksson, Ersen, Fischer, Fowler, Geene,  
Gerbaulet, Herzog, Holert, Holzfeind,  
Hopf, Johansson, Kaaserer, kanalB, Klub  
Zwei, Kostova, Könnemann, Krauß, Krenn,  
Laanemets, Leko, Lillebaek Christensen,  
Linder, McCollum, Mörnvik, Moshiri,  
Nashashibi, Nellemann, Nordahl, Novickas,  
Offeringer, von Osten, Ponger, PTTL,  
Raidpere, Raat, Reiß, Ressler, Rink,  
Rosenberger, Rust, Rych, Sabanovic,  
Sadr Haghighian, Sala, El Sani, Shahbazi,  
Steyerl, Spacecampaign, Sukmit, Vaindorf,  
Villesen, Waddington, Wermers, Zabat,  
Zbanic, Zolghadr

Videoarchiv seit 2002 initiiert von  
Søren Grammel & Maria Lind

Publikation

Design: Christoph Steinegger/Interkool  
Essay: Hito Steyerl  
Übersetzung: Dr. Kogler Translations, Wien  
Praktikum: Lena Fuchs, Katharina Reindl  
Druck: Print & Art Faksimile GmbH, Graz  
Auflage: 800 Stück  
Fotos: Courtesy die KünstlerInnen  
HerausgeberInnen, Redaktion:  
Søren Grammel & Maria Lind  
für den Grazer Kunstverein, 2007



**REVOLVER**

Archiv für aktuelle Kunst  
Fahrgasse 23  
60311 Frankfurt am Main  
Germany

Tel.: +49 (0)69 44 63 62  
Fax: +49 (0)69 94 41 24 51  
info@revolver-books.de  
www.revolver-books.de

ISBN 10 3-86588-338-9  
ISBN 13 978-3-86588-338-4



Grazer Kunstverein  
Bürgergasse 4/II  
A-8010 Graz  
Austria

www.grazerkunstverein.org  
Tel.: +43 (0)316 83 41 41  
Fax: +43 (0)316 83 41 42  
office@grazerkunstverein.org  
www.grazerkunstverein.org

© Grazer Kunstverein, 2007

© Grazer Kunstverein 2006

Vorstand: Georg Mayer-Heinisch, Alexander Isola, Alexander Kada

Künstlerische Leitung: Soren Grammel

Büro, Organisation: Sabine Luttenberger

Vorsitz Mitglieder: Monika Isola

Design: Christoph Steinegger/Interkool, Hamburg

Url: bureau-k, Hamburg

Medien: Mit Loidl oder Co, Graz

Technik: Crew 8020 Graz

Freie Mitarbeit: Elisabeth Loibner

Archiv: Marlies Rahm

#### Fördermitglieder:

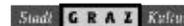
Günter Hirner & Bernd Weiss (Grazer Bau- und Grünland-sicherungs GmbH), Christian Jauk, Jello Schuhpark, Kathryn & Helmut List (AVL List GmbH), Christoph Loidl (Mit Loidl oder Co. Graz), Wolfgang Malik (Grazer Stadtwerke AG), Robert Meijer, Stephan Moser (Kaan, Cronenberg & Partner), Walther Wessiak (Franz Robier Bau GmbH)

#### Mitglieder:

Sandra Abrams, Evangelos Alexakis, Heribert Altenbacher, Gabriela Altenbacher, Alfred Annawitt, Helga Annawitt, Erwin Aschacher, Julian Ausserhofer, Christian Bachler, Martin Bartenstein, Ilse Bartenstein, Ute Baumann, Eva Biffi, Rainer Binder-Kriegelstein, Gabriella Bleich-Rossi, Heinz Bozic, Reinhard Braun, Max Braunstein, Nicole Braunstein, Veronika Breisach, Sabine Breitwieser, Daniela Brenner, Günther Brodar, Gabriele Brodatsch, Franz Brugner, Mary Brunner-Hantsch, Kathrin Bucher, Adam Budak, Rudolf Budja, Georg Casper, Constanze Casper, Christine Frisinghelli, Johann Christof, Natalie Christof, Christine Conrad-Eybesfeld, Bertrand Conrad-Eybesfeld, Magdalena Copony, Thomas Corti, Crew 8020, Christophe Daviet-Thery, Lore Droschl, Sandro Droschl, Johann Konrad Eberlein, Patrick Ebensperger, Matthias Ecker, Christoph Edler, Hans Egghart, Martin Eisenberger, Hermann Eisenköck, Angelika Eisenköck, Norbert Ertler, Stefan Fattinger, Christa Fattinger, Werner Fenz, Robert Fischer, Verena Fischer, Gerhard Fleissner, Elisabeth Fleissner, Johanna Franz, Brigitte Fritsch, Margit Fritsch-Schafschetzky, Katharina Frizberg, Gilbert Frizberg, Klaus Frölich, Lena Fuchs, Rainer Fuchs, Galerie Neu, Hans Gangoly, Andrea Gangoly, Tanja Gassler, Ferdinand Gaugeler, Susanna Gaugeler, Georg Gescheidt-Demmer, Hermann Glettler, Gabi Gmeiner, Britta Goess-Saurau, Manfred Gollowitsch, Daniela Graf, Albert Gramer, Wolfgang Grammel, Helga Grasenick, Ingo Grasenick, Anna Grasenick, Hannes Greimer, Michaela Greimer, Helmut Grienschgl, Michael Grillitz, Martina Haas, Edi Haas, Daniela Haberz, Michael Haberz, Erika Haberz, Klaus-Dieter Hartl, Rainer Hasslinger, Marie Luise Hasslinger, Hans Hebenstreit, Hanna Hebenstreit, Hans Heger, Birgit Heger, Guido Held, Matthias Herrmann, Herman Herzele, Manfred Herzl, Walter Heuberger, Heiner Hierzegger, Lore Hindinger, Thomas Hinteregger, Otto Hochreiter, Heimo Hofstätter, Edith Hojas, Angela Höppl-Salmhofer, Angi Hörmann, Martin Hörmann, Andreas Huber, Sebastian Huber, Alexander Isola, Monika Isola, Martin Janda, Markus Jaroschka, Dieter Jauernik, Elisabeth Jauernik, Wolfgang Jellenz, Claudia Jellenz, Teddy Jöstl, Norbert Kabelka, Kilian Kada, Alexander Kada, Christiane Kada, Klaus Kada, Cornelia Kager, Waltraud Kamper, Georg Kargl,

Iris Franziska Kastner, Agnes Katschner, Veronica Kaup-Hasler, Hellfried Klaftegger, Fritz Kleiner, Luise Kloos, Andrea Klösch, Günter Koberg, Simone Kocsar, Christa Kodolitsch, Barbara Kohlbacher, Georg Kolmayr, Christine König, Philipp Konzett, Wolfgang Korp, Marie-Valerie Korp, Wolfgang Kortschak, Walter Köstenbauer, Susanne Kratzer, Bernd Krauß, Hildegard Kremers, Richard Kriesche, Helga Krobath, Hans Kupelwieser, Christine Lanschützer, Eduard Lanz, Linde Lanz, Christian Lapp, Jakob Leb, Jasmin Leb, Anton Lederer, Günther Leising, Denise Leising, Werner-Ferdinand Lelleck-Zanetti, Branko Lenart, Eugen Lendl, Angi Lendl, Andreas Lierzer, Holger Linn, Caroline List, Kathryn List, Elisabeth Loibner, Hanno Loidl, Chiara Longari, Wolfgang Lorenz, Ulf Lukan, Brigitte Lukas, Alex Lukas, Marko Lulic, Margot Maass-Goettsberger, Katrin Maier, Doris Maier, Heike Maier-Rieper, Margarethe Makovec, Florian Malzacher, Susanne Maresch, Gottfried Maresch, Edith Marhold, Helmut Marko, Imi Marko, Jörg Mayer-Heinisch, Stephan Mayer-Heinisch, Clarissa Mayer-Heinisch, Georg Mayer-Heinisch, Christa Mayer-Heinisch, Claudia Mayer-Rieckh, Leopold Mayer-Rieckh, Uschi May-Melnhof Held, Heidrun Melbinger -Wess, Anneliese Messner, Gerda Missoni, Rudi Molacek, Katrin Moser, Franz Motschnig Yang, Michael Müller-Mezin, Max Müller-Mezin, Daniela Müller-Mezin, Norbert Nestler, Falko Netzer, Michael Neubacher, Flora Neuwirth, Heide Oberegger, Antonia Orendi, Margareth Otti, Silke Otto-Knapp, Michael Pachleitner, Annelies Paierl, Geratd Pail, Karin Pail, Peter Pakesch, Barbara Pertl, Christof Pertl, Michael Petrowitsch, Daniel Pies, Ulrike Pinl, Steffen PirkI, Dieter Pochlatko, Charlotte Poehchacker, Birgit Pongratz, Alexander Pongratz, Theo Poppmeier, Günter Porsch, Bettina Porsch, Wilhelm Posawetz, Monika Posawetz, Barbara-Cecil Prasthofer-Wagner, Jutta Pronegg, Marlies Rahm, Elisabeth Rainer, Klaus Rainer, Bettina Ramp, Gerhard Ranner, Birgit Ranner, Wolf Rauch, Reingard Rauch, Katharina Reindl, Helmut Reinisch, Wolfgang Reinisch, Oliver Ressler, Thomas Ridder, Ursula Ridder, Michael Rieper, Roger Riewe, Alexandra Riewe, Karla Maria Valdes Rodriguez, Kurt Rosmann, Heinz Rosmann, Ilse Rosmann, Gertraud Rossian, Uta Rössle, Rudolf Roth, Michael Ruckenstein, Genoveva Rückert, Philipp Rudler, Tanja Rumpold, Roswitha Scheuer, Ingeborg Schick, Georg Schiemer, Franz Schiffer, Petra Schilcher, Andreas Schnitzler, Ernst Schöffel, Werner Schöllauf, Ursula Schöllauf, Lotte Schreiber, Edmund Schrümpf, Gabriele Schrümpf, Manfred Schumacher, Hans Schullin, Annemarie Schullin, Michael Schuster, Johann Schwarz, Heike Schweiger, Richard Schweitzer, Josef Schwender, Barbara Schwender, Erwin Schwentner, Anna Schwingler, Walter Seidl, Georg Skerbisch, Susanne Sorger-Domenigg, Ulrike Sorger-Domenigg, Stefanie Sorger-Domenigg, Lisa Stadler, Eleonore Stadler, Eva Maria Stadler, Kurt Stadler, Christoph Steinegger, Ingrid Stern, Daniela Stern, Franciska Stiger, Stefan Stollitzka, Jutta Stollitzka, Susanne Stoll, Barbara Strenitz, Helmut Strobl, Karin Strobl, Gerolf Strohmeier, Elisabeth Strohmeier, Soraya Stubenberg, Uli Stubenberg, Ingeborg Sussmann, Bernhard Sutter, Werner Tessmar-Pfohl, Marju Tessmar-Pfohl, Nora Theiss, Annja Theobald, Michael Thomas, Ulrich Tragatschnig, Monika Trummer, Thomas Trummer, Johann Umschaden, Grete Umschaden, Niclas Unterrieder, Konrad Uranitsch, Maxie Uray-Frick, Markus Uri, Peter Venus, Jan Verwoert, Christian Vohl, Otto Wächter, Anton Waibl, Egon Waltl, Uschi Waltl, Barbara Wanker, Hermann Weikhard, Anna Weninger, Manfred Willmann, Waltraud Winkler, Karlo Winkler, Claudia Wittmann, Angela Wohnout, Erich Wolf, Eva Verena Woschitz, Gitti Zahlbruckner, Barbara Zaponig.

Ermöglicht durch



BUNDESKANZLERAMT KUNST

Unterstützt von



Grazer Kunstverein, Fassade



Aljafari, Bartana, Biemann, Billing, Blandy, Brolin, vom Bruch, Cantor,  
Cherinet, Dabernig, Damerji, Danesch, Denzer, Diener, Eichelmann,  
Einhorn, Eriksson, Ersen, Fischer, Fowler, Geene, Gerbaulet, Herzog,  
Holert, Holzfeind, Hopf, Johansson, Kaaserer, kanalB, Klub Zwei, Kostova,  
Könnemann, Krauß, Krenn, Laanemets, Leko, Lillebaek Christensen,  
Linder, McCollum, Mörnvik, Moshiri, Nashashibi, Nellemann, Nordahl,  
Novickas, Offeringer, von Osten, Ponger, PTTL, Raidpere,  
Raat, Reiß, Ressler, Rink, Rosenberger, Rust, Rych, Sabanovic, Sadr  
Haghighian, Sala, El Sani, Shahbazi, Steyerl, Spacecampaign, Sukmit,  
Vaindorf, Villesen, Waddington, Wermers, Zabat, Zbanic, Zolghadr



[www.grazerkunstverein.org](http://www.grazerkunstverein.org)

ISBN 10 3-86588-337-0  
ISBN 13 978-3-86588-337-7

