

Mousse Magazine

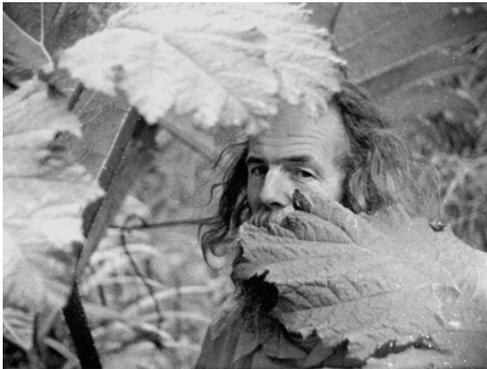
2

Diquinzio, Apsara, "A Roundtable On Art & Cinema," *Mousse*, Spring 2014

HITO STEYERL

big way, a massive way. We cannot even call the aftermath "filmmaking" more unless we massively expand the understanding of what that could be.

BEN RIVERS



Rivers, *This is my Land*, 2006. Courtesy: the artist and MacGarry, London

ne digital editing and CGI have been much more significant than cam-technology, I think. I'm often asked questions about using 16-mm film, what rarely gets mentioned is that I edit on Final Cut Pro, like most other moving-image artists. There is no way I'd make the kind of films I create without digital editing and the possibilities it opens up, especially in terms of sound. There's more of this going on now, the hybridity of media—using what makes sense to your work. That's why I continue to use film, because it makes sense to me for a number of reasons, as does combining it with digital editing.

people often talk about film as a dying medium. I'm really not sure why people do such a song and dance about it. To me, it's just another medium that I choose to use, and I suppose I like its non-newness, maybe in the same way that I really like some instruments that have been around for centuries and still produce exciting results in the right hands. I'm really not sure why people are so concerned about the death of something when we talk about new technology. I see it as a widening of choices.

ED ATKINS



Atkins, *Warm, Warm, Warm Spring Mouths*, 2013. Courtesy: the artist; Cabinet, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

new technologies have totally changed the distribution, the market, the economics, the kit, the editing stations, the speed, the labor force, et cetera. But I don't think they have not really seemed to change the conceptual fundamentals much, or



Hito Steyerl, *How Not To Be Seen: A Fucking Didactic Educational .Mov File*, 2013. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam

nemmeno aspirano a diventarlo. E in fin dei conti non mi interessa la relazione tra quello che faccio e il cinema in generale. Eventualmente il mio interesse, a prescindere da tutto, è in quello che potremmo chiamare il "cinema prima del cinema": ciò che esso sarebbe potuto diventare, certamente, ma, più importante ancora, le forme cinematografiche che si sono generate (e che ancora si generano) in modo naturale e informale (cioè, senza un nome o un'etichetta) prima che il cinema come noi lo conosciamo diventasse di per sé un'installazione.

LUCY RAVEN: Prendendo in esame le opzioni oggi a disposizione per presentare un lavoro basato su immagini in movimento, ci si ritrova su un terreno sovrappopolato e vago al contempo. Nuovi sbocchi si presentano in continuazione, spesso come progetti individuali o di piccoli gruppi con scarsi incentivi e possibilità economiche, ma pur sempre in grado di proporre costantemente al pubblico opere nuove e inaspettate.

Qualche volta, però, i programmi audaci e la flessibilità garantiti da questi spazi vengono neutralizzati da situazioni sfavorevoli alla fruizione di un film, soprattutto quando il desiderio di un artista può essere meglio esaudito all'interno del multisala gigante del quartiere: penombra, qualità del suono, comode poltroncine, e così via. Nel frattempo anche istituzioni più grandi hanno scelto di destinare grosse aree alle creazioni *time-based*, o di inglobare edifici attigui per poter aggiungere nuove sezioni dedicate. Questo non significa che qualsiasi spazio sia appropriato (a volte si rischia di essere completamente fuori luogo).

E se queste instabili condizioni non bastassero, occorre anche constatare che la rapida migrazione dei formati master archivistici ha portato a una crisi degli standard universali usati per proiezioni e presentazioni. Come sostiene l'artista Jason Simon, "Artista e istituzioni devono reinventare tutto a ogni proiezione." Allo stesso tempo, molti filmati vengono costantemente e passivamente ricreati per il semplice fatto di essere proiettati. In questi adattamenti, in genere, l'input dell'artista è ininfluente. Ad esempio, un film che viene ripresentato in versione digitale, o un lavoro in formato quadrato che viene convertito su maxischermo al plasma. Oppure quando luce e musica ambientali provenienti da diversi punti all'interno della galleria incidono sulla visione periferica creando atmosfere inaspettate.

Anziché chiedermi come può un artista alterare il proprio lavoro per adattarlo meglio allo spazio della rappresentazione, mi interessa il contesto in cui si svolge la proiezione. Un contesto che si adatti all'opera: concepito su misura per lo spazio architettonico a disposizione, progettato e costruito per soddisfare il cinema come unica istanza.



APSARA DIQUINZIO: *In che misura le nuove tecnologie e le modalità di produzione e distribuzione hanno influito sulla cinematografia odierna?*

HITO STEYERL: Enormemente direi. A partire da un certo momento non si può più nemmeno chiamarla produzione cinematografica, a meno di estenderne il significato in modo considerevole.



Ed Atkins, *Warm, Warm, Warm Spring Mouths*, 2013. Courtesy: the artist; Cabinet, London; Galerie Isabella Bortolozzi, Berlin

BEN RIVERS: Secondo me la possibilità di eseguire montaggi digitali fai-da-te e la tecnologia CGI hanno avuto un impatto anche maggiore dell'avvento della telecamera. Spesso mi fanno domande sui miei film in 16 mm, ma raramente mi chiedono dei montaggi in Final Cut Pro, una modalità usata anche dalla maggior parte degli altri artisti cinematografici. Non potrei mai realizzare questo genere di film senza ricorrere al montaggio digitale e alle possibilità che offre, specialmente in termini di suono. Accadono molte più cose se usi i mezzi che ti sembrano più efficaci per il tuo lavoro, oggi, con questa moltitudine ibrida di mezzi che abbiamo a disposizione. Per questo continuo a ricorrere ai film: per me ha più senso, per tutta una serie di ragioni, così come ha senso lavorarli usando il montaggio digitale.

Spesso la gente parla del film come di un mezzo moribondo. Non so perché se ne parli tanto. Per me è solo un altro mezzo che scelgo di usare, e direi che mi piace proprio il fatto che non sia una

GLADSTONE GALLERY

MOUSSE 42 ~ *Talking About*

the very basic formal constraints. Those deeply entrenched analog anachronisms of celluloid rectilinearity—depths of field, lighting, lenses, foley, duration—all of that whatever-category stuff, remains pretty supreme, presumably for a whole raft of reasons. Personally, these conventions are the visible-legible locus for some of the critique in my work, at least maintaining the possibility of discerning between a weapon and a tool. Some of that familiarity allows for the other new and changed stuff to be rendered radical: a *treatment* of a commodity, ahead of the commodity itself changing.

The possibilities of being able to do really advanced post-production, all by yourself, without paying for an expensive studio, has clearly enabled anyone privileged enough to afford a computer the ability to make just about anything they want. The danger with new technology is the huge novelty factor. Work that rests purely on the newness of the medium and the forgetting of form and content isn't necessarily new or interesting work. But the dust has settled, the novelty has worn off, and artists can work more freely with new technology, as it is now simply there.

MARK LEWIS

Here's what I think (and I hasten to add that this is not a theory): The mid-to late 19th-century modern city, with its concentration of reflective glass and metal surfaces and shop and office windows, with its density of rapidly moving people (casting dense and overlapping shadows), with its new possibilities of experiencing the city in motion via automated vehicles and machines (elevators, trams, escalators, revolving doors, and the like), with its complex montage of all of these effects—this city invents the cinema. In fact it *is* the cinema before the latter's formal invention as an increasingly "successful installation."

The modern city is the first cinema, and artists have long understood this in different ways. What we now call the cinema (the projected moving images that we used to watch in specially designed buildings, and now, increasingly, on computer screens, iPads and phones) is borrowed from the experience of the modern city and places a particular inflection on the moving-image forms, refining them in ways that could also be said to have robbed them of some of their radical intensity. And as this *housed* cinema became increasingly fetishized, commodified (moving images were free to see in the street, but now you had to pay to see them in the cinemas), and separated from the place of their birth, so to speak, perhaps the magic of seeing yourself move across a kaleidoscope of reflections in the street, or the experience of the city rushing by you in blur of concentrated and montaged movement became increasingly invisible or at least less immediately compelling.

ERIC BAUDELAIRE

The tools have become faster, cheaper, and easier to manipulate. I think of Francis Ford Coppola's words in *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, back in 1991: "People who normally wouldn't make movies are going to be making them, and suddenly, one day, some fat girl in Ohio is going to be the next Mozart and make a beautiful film with her father's camera and for once the so-called professionalism about movies will be destroyed forever, and it will really become an art form. That's my opinion." I think that day has arrived.

3

ED ATKINS

You can feel a tension at certain intersectional film festivals. There are still antagonisms there—some kind of separation of display and audience, and, of course, interpretation according to whatever historical discourses. It's more than likely that there are two completely separate—and discretely exclusive—audiences for both. Maybe it's most evidenced in the first question you posed, about the dichotomy between gallery and cinema, and the respective markets and economies attached to each.

For me, coming from the gallery as a practitioner, and from the cinema as a consumer, the strictures of both provide a wonderful sounding board: specifically the former's relatively private freedoms, and the latter's ideological conspicuity and ubiquitous *inelligibility*.



Mark Lewis, *City Road* 04 May 2012, 2012. Courtesy: the artist and Daniel Faria Gallery, Toronto



Eric Baudelaire, *The Ugly One*, 2013, installation view at Galerie Greta Meert, Brussels, 2013. Courtesy: Galerie Greta Meert, Brussels



Ed Atkins, *The Trick Brain*, 2013. Courtesy: the artist and Cabinet, London

novità, forse allo stesso modo in cui mi piacciono strumenti che esistono da secoli e che tuttora producono risultati sorprendenti, se usati come si deve. Non so perché la gente si preoccupi tanto della morte di qualcosa quando si tratta di discutere delle nuove tecnologie. Io lo vedo come un ventaglio di nuove possibilità.

ED ATKINS: Le nuove tecnologie hanno radicalmente trasformato la distribuzione, il mercato, l'economia, gli strumenti, le stazioni di montaggio, la velocità, la forza lavoro, e così via. Ma evidentemente non hanno modificato più di tanto i concetti base, né i più banali vincoli formali. Gli anacronismi così profondamente radicati nel sistema analogico "rettilineo" della celluloide – profondità di campo, illuminazione, obiettivo, suono, durata, e ogni altro aspetto del mestiere – continuano a godere della più alta considerazione, presumibilmente per un sacco di ragioni. Per quanto mi riguarda, queste convenzioni sono il punto di riferimento visibile di parte della critica del mio lavoro. Perlopiù garantiscono la possibilità di distinguere un'arma da un attrezzo. Questa dimestichezza rende radicale il nuovo: vediamo il *trattamento* di un bene di consumo, prima ancora del bene stesso in fase di cambiamento.

Oggi è possibile ottenere produzioni davvero avanzate con mezzi propri e senza dover sostenere i costi di uno studio di registrazione, e questo ovviamente consente a chiunque possa permettersi un computer di creare più o meno qualsiasi cosa. Il pericolo con la nuova tecnologia è la portata enorme del fattore novità. Un lavoro puramente legato alla novità del mezzo di comunicazione e dimentico di forma e contenuto, non risulta necessariamente nuovo né interessante. Si deposita in fretta la polvere, l'elemento della novità svanisce subito, e l'artista può lavorare liberamente con la nuova tecnologia, semplicemente perché è di facile accesso.

MARK LEWIS: Vi dirò quello che penso io (e mi preme aggiungere che non si tratta di una teoria): la città moderna della seconda metà del Diciannovesimo secolo ha inventato il cinema, con la sua concentrazione di vetrate riflettenti e superfici metalliche, con una densità fatta di abitanti in continuo spostamento (che proietta ombre fitte e sovrapposte), con le nuove possibilità di sperimentare la città in movimento attraverso macchinari e veicoli automatizzati (ascensori, tram, scale mobili, porte girevoli, e simili), e col complesso montaggio di tutti questi effetti messi insieme. Questa città è il cinema prima della sua invenzione formale come "installazione riuscita", in continua crescita.

La città moderna è il primo cinema, e gli artisti l'hanno capito già da molto tempo e in modi diversi. Quello che oggi chiamiamo cinema (immagini in movimento proiettate che prima guardavamo all'interno di edifici costruiti a questo scopo, e che ora sempre più guardiamo sullo schermo di computer, iPad e telefoni) è mutuato dall'esperienza della città moderna, con un'inflessione particolare sulla forma delle immagini, affinandole in un modo che può sembrare defraudato in parte della sua radicale intensità. Questo cinema "nella città" è diventato sempre più feticistico e mercificato (dal libero accesso alle immagini in giro per le strade, alla richiesta di "pedaggio" all'interno di un cinema), e separato dal suo luogo di origine, per così dire. La magia di vedersi muovere attraverso un caleidoscopio di riflessi sulla strada, o l'esperienza della città che ti sfreccia accanto in una visione sfocata di movimenti concentrati e montati insieme, sono diventate sempre più inaccessibili.

ERIC BAUDELAIRE: Gli strumenti sono diventati più veloci, più economici, più maneggevoli. Mi tornano in mente le parole di Francis Ford Coppola, quando nel 1991 presentò il documentario *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse* ("Viaggio all'inferno"): "Persone che normalmente non farebbero un film, di certo ne realizzeranno uno; così come un giorno, all'improvviso, una qualche ragazzotta dell'Ohio diventerà il futuro Mozart e magari farà anche un bel film con la telecamera del padre, e il cosiddetto professionismo verrà distrutto una volta per tutte, e diventerà una forma d'arte. Così la penso io." Io credo che quel giorno sia arrivato.

GLADSTONE GALLERY

MOUSSE 42 ~ Talking About

BEN RIVERS

It may depend on what country you're working in. The UK has a very different situation from the U.S., where I think there is still a strong divide between what some call avant-garde or experimental film versus the art world. Some of which seems to be held onto too dearly, but it's because of a very strong tradition of experimental film, which has persisted through university faculties who still believe in that system.

In Britain, the situation is different. Most people working with what has now been renamed "artist's film and video" are not confining themselves to one particular ghetto. There is more fluidity in terms of how they think about their work and exhibit it. A few institutions and galleries have helped this move in Britain, for instance LUX, which came out of London Filmmakers Co-op (very much in the experimental film tradition) but over the past 15 or so years has reshaped itself as a distributor of artists' films of all kinds, and has helped enable a crossover between the experimental world and artists working in the gallery. Curators have followed through on this, so finally you have really great artists such as John Smith, who at one point would have been called an experimental filmmaker, represented and showing in galleries. This changes things economically, of course. As an artist, you have to decide to accept the commercial nature of the gallery world, or not, and in the case of the U.S. experimental film world there is still a strong resistance to this. But the idea of some kind of avant-garde is hard to imagine now. The term just doesn't work anymore.

HITO STEYERL



Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File*, 2013. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam

I don't think the terms "cinema" and "avant-garde" can be placed next to one another at the moment. If it's cinematic, it's not avant-garde. And I wonder if it makes sense to speak of the avant-garde nowadays. Contemporary art is probably over too, by the way.

4

ED ATKINS

I'm not sure the urgency in my video making relates directly to the specifics of video making. I would say that the use of contemporary technologies provides this amazing tool set with which to dismantle the very facade these advancements might propagate. Which goes for the life they instrumentalize so successfully, too. The things I want to make are fully aware of their potential—their sole potential—to speak in immaculate, plastic, deferential mediations, and to make sure that their insufficiency is felt as keenly as possible. I'm into the idea that we need to hold onto structural/materialist anti-illusionism precisely at the point at which we can no longer seem to differentiate between illusion and reality, or even care to do so, let alone have any understanding of how any image, or any technology, works.

ANRI SALA

A certain kind of cinema has produced dominant narratives supported by complex codes and conventions that have proficiently subjugated reception, at the cost of the subjectivity of the spectator. It has premeditatedly distributed sensations and sense, turning the spectator into an audience with no func-

APSARA DIQUINZIO: *L'avanguardia cinematografica è stata rimpiazzata, o forse inglobata, nel regno dell'arte contemporanea, oppure si tratta sempre di due sfere distinte e separate? Quali problemi scaturiscono reciprocamente per i due scenari, talvolta concorrenti?*

ED ATKINS: Una certa tensione si può percepire nell'ambito di alcuni festival cinematografici che si pongono come zone d'intersezione fra i due. Esiste ancora una sorta di antagonismo, una specie di separazione tra presentazione e pubblico e, ovviamente, un'interpretazione dettata dal contesto storico. Con tutta probabilità ci troviamo di fronte a due tipologie di pubblico completamente separate ed esclusive, per ciascuno dei due campi di interesse. Forse questo è meglio evidenziato nella prima domanda che hai posto, quando parli della dicotomia tra galleria e cinema, e dei rispettivi mercati ed economie ad essi collegati.

Per me, professionista delle gallerie e fruitore del cinema, le limitazioni di entrambi questi mondi forniscono una meravigliosa cassa di risonanza. Mi spiego meglio: da un lato la libertà relativamente privata della galleria; dall'altro la vistosità ideologica e l'intelligibilità onnipresente del cinema.

BEN RIVERS: Questo può dipendere anche dalla nazione in cui lavori. La Gran Bretagna ha una situazione molto diversa dagli Stati Uniti, dove secondo me esiste ancora una notevole separazione tra quello che alcuni chiamano cinema sperimentale o d'avanguardia, e il mondo dell'arte. C'è infatti chi rimane ancora saldamente legato alla grande tradizione del cinema sperimentale, rimasta viva grazie anche a facoltà universitarie ad esso dedicate.

In Gran Bretagna c'è una situazione diversa. La maggior parte delle persone che lavorano nell'ambito di ciò che oggi è stato ribattezzato "video e cinema d'artista" non rimane confinata entro un particolare ghetto. C'è una maggiore fluidità nel modo di considerare e di mostrare il proprio lavoro. In Gran Bretagna questo cambiamento è stato favorito da gallerie e istituzioni come la LUX, nata dalla London Filmmakers Co-op, orientata principalmente verso la tradizione del cinema sperimentale, ma rimodellata negli ultimi quindici anni come distributore di film di artisti di ogni genere, che ha contribuito a favorire il crossover tra mondo sperimentale e artisti da galleria.

I curatori hanno facilitato questo passaggio, e così alla fine sono emersi artisti di grande valore, come John Smith che è stato definito regista sperimentale e il cui lavoro è stato presentato nelle gallerie e da queste ultime trattato anche dal punto di vista commerciale. Naturalmente questo cambia le cose sul versante economico. Se sei un artista devi decidere se accettare o meno la natura commerciale di una galleria. E nel cinema sperimentale statunitense c'è ancora una grande resistenza all'idea. Ma oggi è difficile immaginare il concetto di avanguardia. È un termine che ormai non funziona più.

HITO STEYERL: Non credo che ora come ora si possano accostare i termini "cinema" e "avanguardia". Se parliamo di cinematografia non possiamo parlare di avanguardia. E poi mi chiedo se abbia ancora senso parlare di avanguardia. In effetti anche l'arte contemporanea probabilmente ha fatto il suo tempo.

APSARA DIQUINZIO: *Quali altre questioni legate alla produzione cinematografica o artistica vi interessano al momento, o vi sembrano pressanti?*

ED ATKINS: Non sono certo che l'urgenza della mia produzione sia direttamente collegata alle specificità della cinematografia. Secondo me, il ricorso alla tecnologia contemporanea fornisce un insieme straordinario di strumenti con cui demolire la superficialità di cui il progresso sa farsi portatore. Il che vale anche per la vita che esso riesce così bene a strumentalizzare. Le cose che voglio realizzare sono pienamente consapevoli della propria potenzialità — la propria esclusiva potenzialità — di comunicare per mediazioni immacolate, plastiche, deferenziali, e di assicurarsi che la loro inadeguatezza sia percepita più chiaramente possibile. Sono convinto che non dovremmo abbandonare questa sorta di anti-illusionismo strutturale e materialista,



Hito Steyerl, *How Not To Be Seen. A Fucking Didactic Educational .Mov File*, 2013. Courtesy: the artist and Wilfried Lentz, Rotterdam

