Camera Austria

120
2012

INTERNATIONAL

A/D/LUX
16,– €
CH
23,– sFr

Monika Sosnowska
John Smith
Hans Haacke
Institute for
Human Activities
Kolumne/Column

Kirsty Bell
Raimar Stange
Paul Ingendaay
T.J. Demos/
Renzo Martens
Jan Verwoert

4 192310 616005 00120

John Smith

Raimar Stange

Stadtbilder mit und gegen Ton

1. — Der englische Film- und Videokünstler John Smith studierte Filmkunst bereits in den 1970er Jahren in London, zunächst an der North East London Polytechnic, dann bis 1977 am Royal College of Art. Schnell galt er als wichtiger Vertreter der zweiten Generation des britischen strukturalistischen Films. Und diese Generation »saw the movement with a more distant and critical eye«[1], wie es A. L. Rees treffend beschrieb. Diese kritische Distanz drückte sich in John Smiths Gebrauch des Mediums vor allem durch seinen »use of humour to evoke but also to question film narrative« aus.[2] Dieses Unterlaufen der strengen formalistischen Grundhaltung des strukturalistischen Films durch Narration und Humor bestimmt gerade in John Smiths Frühwerk das ästhetische Geschehen. Die Strategie, dank Humor stil- und ideologiekritisch arbeiten zu können, um sich so von vorgegebenen Mustern zu distanzieren, beschrieb übrigens der russische Sprachwissenschaftler Michail Bachtin in seinen Büchern bereits in den 1940er und 1950er Jahren überaus detailliert.[3] Aber auch ein ausgeprägtes Interesse am alltäglichen Leben und dessen visueller Erforschung findet sich schnell in den Filmen des Briten. Es ist also kein Zufall, dass der urbane Lebensraum eine gewichtige inhaltliche Konstante der Filme von John Smith darstellt. In diesem Sinne schreibt Ingo Clauß von Smiths »Neugier, die ihn zu den für seine Arbeiten typischen Erkundungen seiner Umgebung treibt«[4]. Und diese Neugier ist nicht zuletzt durch sein »Bewusstsein für den Wandel städtischer Umgebung«[5] motiviert. Urbane Entwicklung inklusive neoliberaler Gentrifikation spielen daher auch in den frühen Filmen und Videos des Künstlers immer wieder eine wichtige Rolle.

2. — In seinem Film »New York Eye and Ear Control« (1964) zeigt Michael Snow, US-amerikanischer strukturalistischer Filmkünstler der ersten Generation, in bewegten Bildern Aufnahmen einer silhouettenhaft-flächigen Frauenskulptur. Es handelt sich um eine »Walking Woman« des Künstlers, die – neben vielen anderen – für den Film im Stadtraum New Yorks aufgestellt wurde. Zu hören ist derweil aber nicht der jeweilige Sound des Ortes, etwa Straßenlärm, sondern expressive Jazzmusik. Bild- und Tonspur gehen in »New York Eye and Ear Control« auseinander und verhindern dadurch in dieser Arbeit einen simplen, durch die Sinne kontrollierbaren Realismus. Zwölf Jahre später geht John Smith in seinem frühen Film »The Girl Chewing Gum« (1976) scheinbar zunächst den umgekehrten Weg, der trotzdem die Bedingungen der Wahrnehmung cineastischer Bilder genauso kritisch-reflexiv hinterfragt. Der zwölf Minuten lange, in Schwarzweiß auf 16mm gedrehte Film besteht aus nur zwei Einstellungen, die eine, knapp elf Minuten lang, zeigt das alltägliche Geschehen auf einer East Londoner Straße unweit von John Smiths damaligem Wohnort. Autos fahren vorbei, FußgängerInnen überqueren die Straße, rechts liegt ein Kino, vor dem Menschen warten, eine Straßenuhr auf dem Dach eines Hauses kommt ins Bild, Tauben fliegen durch die Luft, wieder kommen FußgängerInnen … Die zweite Einstellung fokussiert auf eine Landschaft am Rande Londons, Hecken und Felder, im Hintergrund Strommasten. Auf der Tonspur des Films ist, neben einem permanenten Alarmläuten, eine männliche Stimme zu hören. Es handelt sich um die Stimme von John Smith, der das zu sehende Geschehen wie ein Regisseur einer cineastischen Großaufnahme minutiös

Urban Images with and against Sound

Translated by Dawn Michelle d'Atri

1. — The English film and video artist John Smith was already studying film in London in the 1970s. He initially attended North East London Polytechnic and later the Royal College of Art, graduating in 1977. Smith soon became known as an important representative of the second generation of British structuralist film. And this was the generation that "saw the movement with a more distant and critical eye",[1] as A. L. Rees has aptly noted. This critical distance was expressed through Smith's use of the medium, particularly his "use of humour to evoke but also to question film narrative".[2] Such undermining of the strict formalist stance taken by structuralist film through narration and humour are determinative of John Smith's aesthetic pursuits, especially in his early work. The strategy of using humour to facilitate working in a style- and ideology-critical way as a means of distancing oneself from prescribed patterns was in fact addressed in depth by the Russian linguist Mikhail Bakhtin in his books of the 1940s and 1950s.[3] Yet a pronounced interest in everyday life and the visual exploration thereof are easily ascertained in the British artist's films. Indeed, it is no coincidence that urban environment represents a substantial constant in John Smith's films when it comes to content. Touching on this aspect, Ingo Clauß writes of Smith's "curiosity that impels him to explore his environment in a way that is typical for his works".[4] This curiosity is motivated not least by his "awareness of the vicissitude of metropolitan environments".[5] Urban development, including neoliberal gentrification, thus frequently played an important role in the artist's early films and videos as well.

2. — Michael Snow, an American structuralist film artist of the first generation, invokes moving images to present pictures of a planar, silhouette-like female sculpture in his film "New York Eye and Ear Control" (1964). This is a "walking woman", one of many situated throughout urban space in New York City by the artist for his film. Yet the actual sounds engendered at the sculpture site (street noise) are not audible here, but rather expressive jazz music. The sound and video tracks diverge in "New York Eye and Ear Control" and, as such, hamper in this work a simple realism controllable by the senses. Twelve years later, John Smith seems (at least initially) to have taken the reverse path in his early film "The Girl Chewing Gum" (1976), one that nonetheless equally challenges the conditions involved in the perception of cinematic images in a critically reflective way. The twelve-minute-long, black-and-white 16mm film contains but two shots. The first is close to eleven minutes in duration and shows everyday events along an East London street not far from the flat Smith was living in at the time. Vehicles are driving past, pedestrians are crossing the street, a cinema with people queuing is visible to the right, a street clock is noticeable on a rooftop, pigeons are flying about, and some women are approaching on foot, and so forth. The second shot is focused on a landscape on the outskirts of London, with hedges and fields foregrounding electrical pylons to the rear. Besides a perpetually recurring alarm bell, the sound track of the film conveys a male voice. It is the voice of John Smith, who is fastidiously supervising what is visible on screen as would a cinematic director a close-up scene. At the beginning of the film, the artist gives the command to "slowly move the trailer to the left", which is promptly followed by a trailer exit-

MIRRORS
TABLE TOPS
SPLASHBACKS

505a
8.30am-6.30pm

← p. 22: John Smith, stills from: The Girl Chewing Gum, 1976. 16mm, B/W, sound, 12', and: The Man Phoning Mum, 2011. HD video, colour, sound, 12'.
← p. 23: John Smith, stills from: The Man Phoning Mum, 2011. HD video, colour, sound, 12', and: The Girl Chewing Gum, 1976. 16mm, B/W, sound, 12'.

John Smith, stills from: The Black Tower, 1985–87. 16mm, colour, sound, 24'.

dirigiert: »Slowly move the trailer to the left«, fordert er gleich zu Beginn des Films und prompt bewegt sich ein Anhänger nach links heraus aus dem Bild. Kurz darauf die Anweisung »And I want two girls, coming from the right, talking to each other« – und prompt kommen zwei junge, sich unterhaltende Frauen vorbei. Und später: »I want the old man with white hair and glasses to cross the road«. Prompt …

Bild- und Tonspur gehen bei dieser »Augen- und Ohrkontrolle« also nicht auseinander wie bei Michael Snows »New York Eye and Ear Control«, sondern verlaufen verblüffend parallel. Ein wenig erinnert dieses Parallelgeschehen aufgrund seiner benennenden Dimension an zeichentheoretische Abbildungen à la Ferdinand de Saussure. Doch langsam wird das Geschehen zunehmend absurd, der Sprecher scheint seiner Machtgelüste nicht mehr Herr zu sein, möchte zum Beispiel der Straßenuhr die Geschwindigkeit ihres Tickens vorschreiben und fordert diese außerdem auf, ihm näher zu kommen – was dank der filmischen Technik des Zooms dann auch tatsächlich geschieht. Immer mehr driften zudem im Laufe des Films Ton und Bild auseinander, etwa wenn der Sprecher ange-

ing the screen to the left. The directive "and I want two girls, coming from the right, talking to each other" is soon to follow—and, promptly, two young, conversing girls stroll by. And later: "I want the old man with white hair and glasses to cross the road." Which is promptly followed by …

In this "eye and ear control", the sound and video tracks run parallel to an astounding degree, in contrast to the divergence experienced in Michael Snow's "New York Eye and Ear Control". Due to its appellative dimension, this dualism is somewhat reminiscent of Ferdinand de Saussure's semiotic figures. Though now the events slowly become increasingly absurd: the speaker appears to lose control over his desire for power and, for instance, wants to stipulate how fast the street clock may tick, even going so far as to tell the clock to step closer—which, thanks to the filmic technique of zooming, actually comes to pass. What is more, image and sound drift further and further apart over the course of the film, for example when the speaker describes the said landscape shot while the view is trained on the exterior wall of a building instead. The landscape does not appear until considerably later, and

Eagle Star can get you
a glazier, free of charge,
24 hours a day.

THE DAY YOU'RE LOOKING FOR
IS EXTRA DRY

PEKING & SZECHUAN CUISINE
CHINESE RESTAURANT
TEL: 558 2838
FULLY LICENCED
PALACE RESTAURANT
GASCRAFT
THE SPECIALISTS
01-558-4411

LONG RESTAURANT
PEKING & VIETNAMESE CUISINE FULLY LICENSED
THANG-LONG
GASCRAFT
THE SPECIALISTS
01-558-4411

THE BARLEY MOW

PUBLIC
MEETING

← p. 26–27: John Smith, stills from: Slow Glass, 1988–91. 16 mm, colour, sound, 40’.

John Smith, stills from: Blight, 1994–96. 16 mm transferred to SD video, colour, sound, 14’.

when it does, the speaker unwaveringly continues to describe the scenario found on the East London street. In “The Girl Chewing Gum” the “unreliable narrator”[6] expertly succeeds in adeptly interweaving filmic fiction and documentary fact; ultimately, the image material is nothing more than lapidary everyday prosaic pictures of London in mid-1970s. Although “The Girl Chewing Gum” reports on everyday urban life in the Thames metropolis with this photographic material, this is nevertheless not the primary theme of John Smith’s early work. The artist was evidently still processing the conceptual-formal stringency of structuralist film through his humorous narrative approach — and offering reflexion on our perception of cinematic material in the ambivalent realm of artistically staged illusion and “realistic” portrayal.

In the film “The Man Phoning Mum” (2011), a remake of “The Girl Chewing Gum”, however, the change in urban situation decidedly comes to the fore. Here John Smith shot the long take from “The Girl Chewing Gum” once again thirty-five years later. In “The Man Phoning Mum” this shot is superimposed over the original one. This makes visible significant changes in the cityscape: the aforementioned street clock has been removed, the cinema had been replaced by new buildings, the passers-by are talking on their mobile phones, and so on.

3. — The story of the twenty-three-minute-long film “The Black Tower” (1985–87) is quickly told: a man in London feels he is being pursued by a black tower, so for months he is loath to leave his flat, and eventually he is taken to hospital, recovers, convalesces in a forested landscape, but suddenly the omnipresent, ominous tower returns, which the man enters and then dies, but even then the black tower is hovering behind his gravestone in the film’s final shot. Here John Smith takes recourse to a classical bourgeois narrative, where a psychosis is related. The critic Michael Stoeber cites several archetypes, for example, the horror stories of Edgar Allan Poe.[7] It is fascinating how the story in “The Black Tower” is told by Smith, this time with elaborate image/text cutting. While the sound track conveys the mounting paranoia through calm, clear words, the images stutter along, cut in irritating staccato and repeatedly interrupted by monochrome inserts (usually black) for seconds at a time. Occasionally, these seemingly abstract surfaces actually do harbour concrete motifs, serving to enhance confusion on the part of the viewer: for example, a red surface suddenly turns out to be a close-up of a bedspread thanks to a gradual camera pan. Moreover, the images in this film have an air of technical alienation: a street view, for instance, is revealed upon closer examination to be two street views combined. The protagonist in “The Black Tower” cannot trust his perception, and the same holds equally true for the viewers of the film.

Certain aspects of “The Black Tower” overlap with “The Girl Chewing Gum”: while the city with its architectures and lifestyles is constantly present, it does not really have substance. And although Ingo Clauß notes how, in “The Black Tower”, the “detailed filmic observation of buildings and streets [shows] Smith’s exploration of the modification and transience of urban space”,[8] this exploration nonetheless does not become the thematic focus of his work until the film “Slow Glass” (1988–91).

4. — At first glance, the forty-minute film “Slow Glass” deals with the changes that the artisan trade of glass-making faces. At the same time, this narrative thread is employed by John Smith to report on autobiographical issues and architectural developments impacting London’s cityscape, as well as on the encroachment of a neo-liberal economy upon the housing market. The film shows the artist at the height of his form-related “expert skills”, which he uses not only to reflect on the mediatic conditions of the cinematic, but also to thematically explore the aforementioned subject areas in an almost documentary way. In “Slow Glass”, form and content seem to studiously balance one another out; they are reciprocally dependent. Decisive here is how facts — for example, the advancing industrialisation of the glass-making trade and the gentrification of London’s city centre — reveal, as filmically narrated facts, their inevitably fictional character without forfeiting their verifiable “reflection of reality”.

sichts einer Häuserwand besagte Landschaftsaufnahme beschreibt, die aber erst deutlich später im Bild erscheint. Ist diese Landschaft letztlich doch zu sehen, beschreibt der Sprecher allerdings unbeirrt weiter das Szenario auf der East Londoner Straße. Dem »unzuverlässigen Erzähler«[6] gelingt es in »The Girl Chewing Gum« filmische Fiktion und dokumentarischen Fakt geschickt ineinander zu verweben, letztlich handelt es sich bei dem Bildmaterial um nichts anderes, als um lapidar-alltägliche Aufnahmen aus dem London der mittleren 1970er Jahre. Dank dieser Aufnahmen berichtet »The Girl Chewing Gum« zwar auch über den urbanen Alltag in der Themsestadt, primäres Thema aber ist dieser in der frühen Arbeit jedoch sicher nicht. Noch ging es John Smith offensichtlich um besagtes humorvoll-narratives Abarbeiten an der konzeptionell-formalen Strenge des strukturalistischen Films. Und um das Reflektieren unserer Wahrnehmung von cineastischem Material im Spannungsfeld von künstlerisch inszenierter Illusion und »realistischem« Abbild.

In dem Film »The Man Phoning Mum« (2011), einem Remake von »The Girl Chewing Gum«, tritt jedoch die Veränderung der urbanen Situation dezidiert in den Vordergrund. John Smith hat hier die lange Einstellung aus »The Girl Chewing Gum« 35 Jahre später noch einmal gedreht. Diese Aufnahme überlagert dann in »The Man Phoning Mum« die ursprüngliche Einstellung. So werden signifikante Veränderungen im Stadtbild sichtbar: Besagte Uhr wurde entfernt, das Kino ist ersetzt durch Neubauten, die PassantInnen telefonieren mit Handys …

3. — Die Story des 23 Minuten langen Films »The Black Tower« (1985 – 1987) ist schnell erzählt: Ein Mann in London fühlt sich von einem schwarzen Turm verfolgt, er traut sich deshalb monatelang nicht aus seiner Wohnung, wird ins Krankenhaus eingeliefert, genest, erholt sich in einer waldigen Landschaft, doch plötzlich ist der ominös-omnipräsente Turm wieder da, der Mann tritt ein in diesen, stirbt, noch hinter seinem Grabstein lauert in einer letzten Einstellung der schwarze Turm. John Smith greift hier auf ein klassisches bürgerliches Narrativ zurück: das der Erzählung einer Psychose. Der Kritiker Michael Stoeber benennt einige Vorbilder, z. B. die Horrorgeschichten von Edgar Allan Poe[7]. Spannend ist, wie diese Geschichte in »The Black Tower« von John Smith erzählt wird, nämlich diesmal mit einer ausgeklügelten Bild-Text-Schere. Während die Tonspur in ruhigen, klaren Worten von dem zunehmenden Verfolgungswahn erzählt, stottern die Bilder, sind in irritierendem Stakkato geschnitten und werden immer wieder sekundenlang durch monochrome, meist schwarze Inserts unterbrochen. Diese scheinbar abstrakten Flächen erweisen sich, die Verwirrung der BetrachterInnen steigernd, einige Male dann doch als gegenständliche Motive, so entpuppt sich eine rote Fläche durch einen langsamen Kameraschwenk plötzlich als Close-up einer Bettdecke. Zudem sind die Bilder in diesem Film technisch verfremdet, das Bild einer Straße etwa zeigt sich bei genauerem Hinsehen als aus zwei Straßenansichten zusammengesetzt. So wie der Protagonist in »The Black Tower« seiner Wahrnehmung nicht traut, so wenig kann es auch der/die BetrachterIn des Films.

Für »The Black Tower« gilt, was schon für »The Girl Chewing Gum« galt: Die Stadt, ihre Architekturen und Lebensformen, sind zwar konstant präsent, wirklicher Gehalt aber sind sie nicht. Auch wenn Ingo Clauß davon schreibt, dass in »The Black Tower« die »detaillierte filmische Betrachtung von Gebäuden und Straßenzügen … Smiths Auseinandersetzung mit Veränderung und Vergänglichkeit von urbanem Raum«[8] zeigt, so wird diese Auseinandersetzung dennoch erst in seinem Film »Slow Glass« (1988 – 1991) explizit zum Thema der Arbeit.

4. — Der 40 Minuten lange Film »Slow Glass« ist vordergründig gesehen ein Film über die Veränderungen im Handwerk der Glasherstellung. Gleichzeitig wird diese narrative Folie von John Smith genutzt, um über Autobiografisches ebenso zu berichten wie über architektonische Entwicklungen im Stadtbild Londons sowie über das Vordringen einer neoliberalen Ökonomie auf dem Wohnungsmarkt. Der Film zeigt den Künstler auf der Höhe seiner formalen

»Könnerschaft«, die er nicht nur nutzt, um die medialen Bedingungen des Cineastischen zu reflektieren, sondern auch, um fast schon dokumentarisch besagte Themenfelder zu behandeln. Formales und Inhaltliches hält sich in »Slow Glass« wohlkalkuliert die Waage, beides bedingt sich wechselseitig. Entscheidend dabei ist, dass Fakten, wie etwa die voranschreitende Industrialisierung des Glashandwerkes und die Gentrifizierung von Londons Innenstadt, als filmisch erzählte Fakten ihre zwangsläufig fiktionale Qualität offenbaren, ohne so ihren nachprüfbaren »Realitätsgehalt« zu verlieren.

Der Film beginnt mit der Aufnahme eines Blicks durch ein Zimmerfensters. Vor dem Fenster fliegt ein Fußball, der sich schließlich auf die Scheibe zubewegt – das Bersten des Glases ist dann jedoch nicht mehr zu sehen. Nur die Tonspur macht dieses wahrnehmbar, während im Bild bereits eine nahezu monochrom-abstrakte schwarze Fläche zu sehen ist. Langsam öffnet sich der Fokus und die Fläche erweist sich als Close-up eines gefüllten Guinnessglases. Jetzt ist die Stimme eines Mannes zu hören, der beginnt, in einem Pub die Geschichte der Glasproduktion kenntnisreich zu erzählen – nicht ohne dabei persönliche, aber auch fast schon philosophische Anekdoten einzustreuen. Schnitt, und das Schneiden einer Glasplatte erscheint im Bild, eine Einstellung, die im Laufe des Films, ihren Blickwinkel variierend, immer wieder auftaucht. Das Schneiden des Glases steht so metonymisch für den Schnitt im Film. Einige Einstellungen später und die Fertigungsstraße einer modernen Glasfabrik kommt ins bewegte Bild, erkennbar erst, als nach einigen Minuten die Kamerafahrt das Umfeld der zunächst rätselhaften Struktur erkennbar werden lässt. Schnitt, die Kameraperspektive wechselt und führt den Blick des Betrachters durch die Windschutzscheibe eines durch einen Wald fahrenden Autos. Die männliche Stimme erzählt derweil davon, dass die Römer das Glashandwerk nach England brachten, wo es zunächst in Wäldern angesiedelt war, da die Handwerker eine Menge Holz zur Glasproduktion benötigten. Der historische Rückblick bringt den Mann prompt dazu, über das Verhältnis von Wahrnehmung und Erinnerung laut nachzudenken. Das Auto bewegt sich inzwischen wieder im Stadtbild Londons, Baustellen kommen ins Bild, verlassene Ladenlokale mit dem Hinweis »look-up shop to let«, aber auch eine chice neue Weinbar, ein Immobilienbüro, »open on sundays«: Im Fenster werben vermeintlich lukrative Angebote um neue BesitzerInnen, plötzlich taucht ein Kind im Fenster auf und blickt uns an …

Ton- und Bildspur verhalten sich im gesamten Film in unterschiedlicher Weise zueinander. Mal decken sich Ton und Bild, etwa wenn das fahrende Auto zu hören und zu sehen ist. Immer wieder aber setzt John Smith gezielt die Ton-Bild-Schere ein, um den illusionären Charakter des filmischen Geschehens aufzudecken. Ein prägnantes Beispiel: Da ist nach einer guten Viertelstunde das Dach eines Wohnhauses mit Schornstein zu sehen, ein Vogel fliegt vorbei, (sein) Zwitschern ist deutlich zu hören. Plötzlich das gleiche Bild, farblich verfremdet, quasi »eingeschwärzt«, und nun erklingt dramatische, typische Filmmusik. Nicht von ungefähr erinnert diese Sequenz an ähnliche Einstellungen aus »The Black Tower«. So spielt der Künstler in »Slow Glass« immer wieder mit Konventionen und formalen Tricks des Films, springt von einem Genre ins andere, etwa vom Dokumentar- zum Horrorfilm, und behauptet trotz aller eingestreuten Irritationen – oder gerade deswegen?! – doch stets souverän den narrativ-informativen Charakter seines Werkes. Bis zuletzt ist daher auch immer wieder die männliche Stimme und deren Erzählung von der Geschichte der Glasfertigung zu hören.

Der Film endet mit einer Aufnahme des Fensters, das anfangs von einem Fußball getroffen in Scherben aufging – dank dieses Zitats schließt sich der Kreis. Der Film ist aufgrund seiner formalen Zugriffe auch wie viele von Smiths Werken ein Beispiel für dessen explizit kritisch-reflexiven Einsatz des Mediums. Dennoch bleibt »Slow Glass« alles andere als ein ausschließlich in sich geschlossenes, selbstreferenzielles Werk, sondern eines, das beständig auf Fakten nichtfilmischer Art Bezug nimmt – und hier Stellung bezieht. Genau dieser hier fast schon modellhaft vorgeführte Dualismus von Selbstreferenzialität und kognitiver Öffnung, von »operationaler

The film starts off with the view through a pane of glass from a room window. A football is suspended in front of the window, ultimately moving towards the pane — yet the shattering of the window remains to be seen. Only the sound track makes the impact perceptible, with the image now evincing an almost monochrome-abstract plane of black. Slowly the focus is intensified, and the plane turns out to be a brimming Guinness glass close up. Now the voice of a man becomes audible, who is sitting in a pub and knowledgeably beginning to convey the history of glass production, all the while interspersing his story with personal, almost philosophical anecdotes. Cut — and the cutting of a glass pane appears in the image, a shot that recurs over the course of the film, each time from a varied angle. The cutting of the glass metonymically stands for the act of cutting film. A few shots later the assembly line at a modern glass factory enters the moving image. At first nothing more than a puzzling texture, the assembly line is not recognisable until, several minutes later, the camera pan takes in its surroundings. Cut — the camera perspective shifts and leads the gaze of the viewer out through the windscreen of an automobile driving in the forest. A male voice tells of how the Romans brought the art of glass-making to England, where it was initially centred in forested regions since the artisans required a great deal of wood to produce glass. The retrospective historical view promptly persuades the man to ponder aloud the relationship between perception and memory. Meanwhile, the vehicle is back amidst the cityscape of London, with roadworks entering the picture, deserted shops with notices reading “lock-up shop to let”, but also a chic new winebar, a real-estate business, “open on Sundays”: advertised in the window are supposedly lucrative offers luring new owners, when suddenly a child appears in the window to stare at us …

Throughout the entire film, the sound and image tracks interact in different ways. Sometimes sound and image are congruent, such as when the driving car is both audible and visible. Yet John Smith repeatedly wields the sound/image cutting in order to expose the illusionary character of the filmic occurrences. A trenchant example: about a quarter of an hour into the film, the roof of a residential chimneyed building enters the picture, a bird flies past, (its) chirping clearly audible. Suddenly we see the same image, but the colouring has shifted to a quasi “blackening”, and the dramatic music typically associated with cinema resounds. It is not by chance that this sequence is reminiscent of similar takes in “The Black Tower”. The artist in “Slow Glass” for instance keeps toying with filmic conventions and form-based tricks and jumps from one genre to the next, such as from documentary to horror film. Despite — or precisely because?! — of the many interspersed irritations, the film masterfully asserts the narrative-informative character of its craft. The male voice and its historical narrative of the glass-making trade are threaded through to the very end.

The film concludes with a view of the window that in the beginning was shattered by the impact of a football — and thanks to this reference, the circle is closed. With its formal points of access, “Slow Glass”, like many of Smith’s works, is an example of the artist’s explicitly critical-reflective execution of the medium. Nonetheless, the film remains anything but an exclusively self-contained, self-referential work. It rather repeatedly makes reference to facts of a non-filmic nature — and, in the process, takes a stance. Precisely this almost exemplarily staged dualism of self-referentiality and cognitive opening — “operational closedness” and “informational openness” — is known to be a basic principle in the systems theory of Niklas Luhmann.[9]

5. — Urban life and municipal development are now finally posited at the centre of aesthetic activity in the fourteen-minute-long film “Blight” (1994–96). The work “documents” the demolition of a housing settlement in East London. The complex was forced to yield to the construction of a new motorway link road, despite

years of passionate protesting on the part of residents. Invoking acutely sensitive imagery, underscored by a suggestive score and everyday sounds, like chirping birds, a mother calling out to her son, and traffic noise, John Smith shows not only how architecture is dismantled piece by piece, but how the once vital community is destroyed by the demolition crew: bricks tumble down, building walls are razed one by one to reveal what were once private living spaces, a deflated children's football has been abandoned, excavators move across the screen, and bare-chested workers carry out their tasks. Smith also shows stumps of felled trees, as well as an old shoe lying on the ground and the frayed wallpaper of what used to be the nursery …

The pictures seen in "Blight" suggest danger, yet this impression is counteracted by the accompanying sentimental music in particular — and also by the nature of the kitsch that distinguishes many of the images, as well as the frequently audible refrain "Don't really remember". But John Smith does not stop at this duality of meaning, for the soberly spoken text fragments that have been additionally integrated, telling of the multifaceted memories of the fight to save the housing settlement, serve to additionally charge the sound track with narrative objectiveness. The film ends with shots of the new road net construction and the later traffic along the new route. Brief shots intermingle to show graffiti that reads "No", "Homes", or "Not here". The failure of the protest movement is ultimately documented with a graphic depiction of London's road network, with "Kill the spiders for me" simultaneously heard from offscreen. Image and text now, for the last time, enter into the exciting affinity of ambiguity so typical for John Smith's aesthetic pursuits: this collage of visual and auditive material is basically harmonious and dissonant at once. The harmonious character arises because the road net and the net-spinning spiders indeed reveal semantic overlapping, while dissonance emerges with the picture of the (environmentally unsound) road network frankly deviating in meaning from the spider web originating in the realm of nature. So who is now actually meant to be "killed", the net-producing urban planners or spiders? Precisely this question ends up remaining pugnaciously open in this constellation.

1 A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video* (London: British Film Institute, 1999), p. 117.
2 Ibid.
3 See Mikhail Bakhtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (Frankfurt/Main: Ullstein Materialien, 1985).
4 John Smith, *Worst Case Scenario: Filme von 1975 bis 2003*, ed. Ingo Clauß (Bremen: Weserburg Museum für moderne Kunst, 2012), p. 46.
5 Ibid.
6 John Smith, *Solo Show*, ed. Gemma Lloyd and Gareth Bell-Jones (London: Royal College of Art Galleries, 2010), p. 3.
7 Michael Stoeber, "John Smith", in *Artist* (Bremen), 91 (2012), p. 42.
8 Smith, *Worst Case Scenario*, p. 46.
9 See Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1997).

Geschlossenheit« und »informationeller Offenheit« ist bekanntlich ein Grundgedanke der Systemtheorie von Niklas Luhmann.[9]

5. — Urbanes Leben und Stadtentwicklung stehen in dem 14 Minuten langen Film »Blight« (1994 – 1996) dann endgültig im Zentrum des ästhetischen Geschehens. Die Arbeit »dokumentiert« den Abriss einer Wohnsiedlung in East London. Die Siedlung musste, trotz eines über Jahre anhaltenden engagierten Protestes der BewohnerInnen, dem Bau einer Autobahnverbindung weichen. In überaus sensiblen Bildern, unterlegt mit suggestiver Filmmusik und Alltagsgeräuschen wie Vogelgezwitscher, dem Rufen einer Mutter nach ihrem Sohn und Verkehrslärm, zeigt John Smith, wie Stück für Stück nicht nur Architektur, sondern vor allem, wie ein einstmals vitaler Lebensraum von der Abrisskolonne vernichtet wird: Ziegelsteine fallen herab, Häuserwände werden reihenweise niedergerissen, so den Blick auf einst private Wohnräume freilegend, ein kaputter Kinderfußball liegt herum, Bagger fahren durch das Bild, Arbeiter mit nackten Oberkörpern verrichten eilfertig ihre Arbeit. Auch Stümpfe abgeholzter Bäume werden von Smith gezeigt, ebenso ein auf dem Boden liegender alter Schuh und die zerfetzte Tapete eines einstigen Kinderzimmers …

Bedrohung suggerieren die Bilder von »Blight«, doch dieser Eindruck wird vor allem durch die sentimentale Musik konterkariert. Und auch durch den Charakter des Kitsches, den nicht nur viele der Bilder, sondern auch der oftmals zu hörende Refrain »Don't really remember« charakterisieren. Aber mit dieser Zweideutigkeit lässt es John Smith nicht bewenden, denn die zudem eingefügten, sachlich gesprochenen Textfragmente, die von den vielfältigen Erinnerungen um den Kampf um die Wohnsiedlung erzählen, laden die Tonspur außerdem auch mit einer narrativen Sachlichkeit auf. Der Film endet mit Aufnahmen des Baus der neuen Straßennetze und des späteren Verkehrs auf ihnen. Dazwischen geschnitten sind kurze Einstellungen, die Graffitis mit den Schriftzügen »No«, »Homes«, »Not here« zeigen. Das Scheitern des Protestes wird schließlich dokumentiert mit einer grafischen Darstellung des Verkehrsstraßennetzes Londons, aus dem Off ertönt im selben Moment: »Kill the spiders for me«. Bild und Text begeben sich ein letztes Mal in ein spannungsvolles Verhältnis der Ambiguität, das typisch ist für John Smiths ästhetische Arbeit: Diese Collage von Visuellem und Audiellem ist eine quasi harmonische und dissonante zugleich: Harmonischen Charakters ist sie, weil Straßennetz und die Netz knüpfende Spinne nun mal eine semantische Schnittmenge ausweisen, als dissonant erweist sie sich, weil das Bild des (umweltschädlichen) Straßennetzes eben etwas anderes meint als das Wort des aus der Welt der Natur stammenden Spinnennetzes. Und wer da nun tatsächlich »gekillt« werden soll, die Netze produzierenden Städteplaner oder die Spinnen, genau das bleibt in dieser Zusammenstellung letztlich kämpferisch offen.

1 A. L. Rees, *A History of Experimental Film and Video*, London: British Film Institute 1999, S. 117.
2 Ebd.
3 Vgl. Michail Bachtin, *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt/Main: Ullstein Materialien 1985.
4 John Smith, *Worst Case Scenario. Filme von 1975 bis 2003*. Hrsg. von Ingo Clauß, Bremen: Weserburg Museum für moderne Kunst 2012, S. 46.
5 Ebd.
6 John Smith, *Solo Show*, Hrsg. von Gemma Lloyd und Gareth Bell-Jones, London: Royal College of Art Galleries 2010, S. 3.
7 Michael Stoeber, »John Smith«, in: *Artist* (Bremen), Nr. 91, 2012, S. 42.
8 John Smith, *Worst Case Scenario*, a.a.O., S. 46.
9 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997.