

Being John Smith

secession



Secession Being John Smith

4	First Person Plural, Erika Balsom
10	Erste Person Plural, Erika Balsom
18	Transcript of voice and captions in <i>Being John Smith</i>
42	“Did you really go to school with a William Shakespeare Smith?”, John Smith in conversation with Jeanette Pacher
70	„Sind Sie wirklich mit einem William Shakespeare Smith in die Schule gegangen?“, John Smith im Gespräch mit Jeanette Pacher
86	Two Pids, a postscript to <i>Being John Smith</i>

First Person Plural

Erika Balsom

What's in a name? Perhaps everything, perhaps nothing. The author of *Romeo and Juliet* wrote, "That which we call a rose by any other word would smell as sweet."¹ But what would he make of the fact that, as we learn in John Smith's film *Being John Smith* (2024), the artist had a schoolmate called William Shakespeare Smith? Names can make a claim on those who possess them, whether via the grip of genealogy or the associative drift of cultural connotation. They whisper an inescapable commentary on one's origins, one's character – even on one's very being. Or do they?

Such questions sit at the heart of *Being John Smith*. For anyone immersed in the field of artists' cinema, where the filmmaker's name rings out as the property of an individual who has produced one of the most important bodies of work of the last fifty years, it can be easy to forget that it is shared by some 30,000 others in Great Britain. A Labour Party leader, the settler colonialist supposedly entangled with Pocahontas, and the Tadcaster brewer who in 1852 started producing an ale that is still popular today are just a few of the famous John Smiths of history – to say nothing of the multitude of others who bear the name. This ubiquity seems to have weighed heavily on *the* John Smith, at least if this new work is anything to go by. Beginning from the curse (or blessing) of his own moniker, he carefully choreographs image, voice, and text to spin out an autobiographical reflection on art, individuality, and mortality. In this sad and funny film, old photographs, images and sounds of London, and even an anecdote about running into Paul McCartney come together in an essayistic account of a life lived with the desire to be different.

In voiceover, Smith tells of his youthful discontent with his name and relates that before he had established himself as a filmmaker, he flirted with the idea of changing it to something more unusual. The proper noun, after all, is supposed to be the linguistic encapsulation of a person's unique individuality. Then, on the occasion of his first big screening at the London Film-Makers' Co-operative, he met artist-filmmaker Malcolm Le Grice, who suggested that a rechristening would serve Smith well. What had seemed like an attractive reinvention suddenly felt like a capitulation. So rather than follow this advice, the "new face" at the Co-op, as Le Grice called the emerging filmmaker in a write-up about the event in *Time Out*,² decided to dig in his heels and stay John Smith out of spite – at just the same moment that his film *The Girl Chewing Gum* (1976), a wonder conjured from modest means, was meeting its first audience. There is, then, some sense that although one John Smith

was born on 13 July 1952 in Walthamstow, East London, with a name he never fully embraced, a second John Smith was born on 10 March 1976 at the London Film-Makers' Co-op in Primrose Hill: an artist who, in name and work, defiantly claimed ordinariness as his own, as something extraordinary and deserving of a place within the realm of vanguard filmmaking.

Unlike films made by some of his contemporaries in the heady days of structural materialism, whose formalism has begun to gather dust owing to its detachment from the world as it is lived, Smith's work has become only more relevant over time because from the very start he pursued an inquiry into the workings of the apparatus in tandem with a commitment to social reality. The humdrum stuff of life appears transfigured, becoming at turns hilarious, poignant, or sharply political. While the reconciliation of art and life was, as Peter Bürger has demonstrated, a dream of the historical avant-gardes,³ Smith's goal has not been to put an end to art's existence as a specific sphere of activity by dissolving it into the quotidian. Rather, his claim is that even – or especially – the humblest objects, images, and experiences deserve a place within the frame of representation, provided that they are approached from just the right angle, with just the right rhythm. The unruliness of the world meets a meticulous attention to form, so that it can be seen anew, as if for the first time.

In *Being John Smith*, the artist professes regret that he spurned Le Grice's advice but also speculates on a possible connection between his name and the kinds of films he makes: "Psychoanalysts might suggest," he says, "that it's the suspicious ordinariness of my name that's led me to make work that questions its own truth and takes everyday life as its subject matter." Artist Cornelia Parker has also remarked upon this connection, writing, "I had heard of the legendary John Smith, cult filmmaker, and was intrigued by the ordinariness of his name. I suspected it was a pseudonym, but if not, hadn't he been tempted to change it to something more exotic or strange? Later on, meeting him and seeing his films, with their ironic embracing of the ultra mundane, I realised that the name was a perfect fit, a ready made."⁴ The notion of something being "ready made" brings to mind the realm of mass production, of industrial standardization rather than bespoke creation – all the debased sameness in which Smith fears he will drown, with his name pulling him down into the murky, undifferentiated depths like a dead weight destined inexorably for rock bottom. Yet perhaps more strongly, the readymade (now with no space) evokes the Duchampian concept by which a banal object becomes an artwork by virtue of an artist's designation of it as such. Here the movement is not down, but up: a lift into a place where the air is different. Understood in this sense, Smith's name itself reads like an artistic gesture, a transformative reclaiming and reframing.

If Smith's name is tantamount to an artistic gesture, then it follows that his artistic practice would encompass not just his films, but his very person.

Such a perspective hardly seems inappropriate given how consistently the artist's own life figures as a central part of his work. *The Girl Chewing Gum* is habitually understood as an interrogation of the device of voiceover and the relationships between language and image it instates, but it is also a film made at street level, shot in the neighbourhood where Smith lived at the time, featuring his own voice on the soundtrack. With the passing years, the artist's presence in his films and videos only intensifies. He makes work in relation to events proximate to him, as in *Home Suite* (1993–94) and *Blight* (1994–96), both of which stem from his eviction from his home in Leytonstone and the demolition of his street to make way for the construction of a motorway after a long grassroots campaign resisting displacement. And he takes up the role of autofictional narrator, as in the *Hotel Diaries* (2001–07), a series of seven videos shot alone, in which the artist confronts the strange dislocation of hotel rooms alongside local specificities and global geopolitics. As Gemma Lloyd and Gareth Bell-Jones have put it, "John has always been present in the work, though increasingly his presence in the film is less as a character or everyman and more as himself... Throughout the chronology of John's films he becomes increasingly present, from an unidentified face to a narrator, and more recently fully present as someone we can relate to and empathise with."⁵

One way of interpreting the trajectory Lloyd and Bell-Jones describe is as a movement towards a greater degree of disclosure and a deeper investment in the autobiographical. It is one that continues through *Dad's Stick* (2012), a five-minute work of familial memory and filial ambivalence centred on three objects once owned by Smith's late father, and which might seem to find its telos in the life story told in *Being John Smith*. The film moves from the artist's birth to the present moment, through his school years (a report card carries the scrawled remark that he was "not without hope" in History), his development as a filmmaker, and his recent cancer treatment, concluding in the darkness of our bad new days. Smith's arid wit mingles with the rage and vulnerability he feels as he ages, as a genocide continues in Gaza, and as species extinction looms. Yet as intimate and moving as this film is, it would be a mistake to assume that unrelenting candour is the order of the day; this is John Smith, after all. Alongside the sense that his practice moves increasingly from "character" to "self" over time, it is worth remembering the first attribute he mentions when speculating on what a psychoanalyst might make of the relation between his name and his art: he "make[s] work that questions its own truth." This attitude exists in a more subtle form in *Being John Smith* than in previous films – such as *Om* (1986), in which a man who appears to be a saffron-clad monk turns out to be a skinhead in a Fred Perry shirt – but it is nonetheless present. The self is always also a character.

Does Smith truly fear that this new work lacks "the idiosyncratic wit and formal inventiveness" of his earlier projects? Is he really so worried about having a plain name? Or is this an elaborate conceit, part of an intricate

choreography of personality and performance, pathos and humour? Part of what makes *Being John Smith* so engaging is that there are no simple yes-or-no answers to these questions. Irony and genuineness commingle; sincerity sits alongside a persistent disruption of naturalism. In line with his longstanding interest in semiotics, Smith splits his narration between voiceover and onscreen text; he plays with the differences between speech and writing by muddling the values that are typically associated with each. For instance, the bulk of the remarks that seem most "personal" come not from the voice, as might be expected owing to the particularity of accent and the corporeal connection to throat, mouth, and breath. Instead, it is in written text – a form more distant from the living body and more deliberate – that Smith communicates his doubts and fears and expresses his views on contemporary politics. Meanwhile, though spoken in the first-person, the voiceover has none of the spontaneity and talkiness that tend to characterize the divulgence of intimate detail. Smith recites his script with a measured cadence, punctuated by pauses and bursts of sound (a baby's cry, the swish of a schoolmaster's cane, a dial-up modem), such that one is reminded of the existence of words on the page. He blurts out nothing. Every second of the film is as sharp as a diamond, trimmed of all extraneity, devoid of any trace of the confessional narcissism that is now so prevalent in first-person expression across literature and the moving image. A patient control sits in tension with the self-deprecation and self-questioning Smith sprinkles throughout. Through all this, he carries forward a great lesson taught by the 1970s' Co-op generation: in the cinema, immediacy is a ruse and everything is a construction. At the same time, he insists that the moving image is more than just its materiality; through the thickness of mediation, it can convey experience, feeling, and even truth.

Near the end the film, Smith presents an image of a crowd of more than 40,000 people in London's Finsbury Park in summer 2023, attending a Pulp reunion concert. Owen Hatherley describes the band as "the last major group to be both consciously working class and to be consciously, unashamedly arty" – qualities (wrongly) not often thought to go together and which one might also assign to Smith.⁶ The VIP tower from which the artist looks down on the spectacle reminds him of his film *The Black Tower* (1985–87), but this is not his only personal connection to the event: he was Pulp frontman Jarvis Cocker's teacher at Central Saint Martins. From his perch above the multitude, the septuagenarian enjoys a privileged vantage. Yet as the music builds and the bobbing masses scream out "I want to live with common people like you" – a refrain of class difference and classed desire – the conviction at the core of *Being John Smith*, and the artist's practice more generally, can be felt in its beauty and bite. In our society, to be common is to be put down, erased. The demand to perform exceptionality is integral to the neoliberal commodification of the self. Everyone is told that they must stand out from the crowd if they are to succeed or, indeed, survive. But the game is rigged from the start, and the elevation of a lucky few comes at a great cost to the many,

whose lives are devalued and demeaned. Smith may be ambivalent about the prevalence of his name, but there is a crisp certainty in his commitment to push back against the denigration of what and who is common. Working independently and with modest means, he creates monuments to the glorious ordinary. There, he finds an inexhaustible wealth of stories and faces, worries and dreams – as well as the possibility of redeeming individuality from being just another thing for sale. His unique “I” embraces how firmly it is nestled within a “we,” a collectivity that encompasses not just the thousands of other John Smiths out there, but also the millions more with whom he does not share a name but must share a fragile and unequal world.

- 1 William Shakespeare, *Romeo and Juliet* from *The Folger Shakespeare*, ed. Barbara Mowat, Paul Werstine, Michael Poston, and Rebecca Niles (Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library, n.d.), 73–74.
- 2 Malcolm Le Grice, untitled film listing, *Time Out* (5–11 March 1976), 64.
- 3 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).
- 4 Cornelia Parker, “John Smith’s Body,” *John Smith: Film and Video Works, 1972–2002*, ed. Mark Cosgrove and Josephine Lanyon (Bristol: Picture This Moving Image and Watershed Media Centre, 2002), 8.
- 5 Gemma Lloyd and Gareth Bell-Jones, “John Smith Returns,” *John Smith: Solo Show* (London: Royal College of Art, 2010), 31.
- 6 Owen Hatherley, *Uncommon* (Winchester: Zero Books, 2011), 14.

Erste Person Plural

Erika Balsom

Was ist ein Name? Vielleicht alles, vielleicht nichts. „Was wir nennen Rose, das duftet grad so süß mit anderm Namen“, meinte der Autor von *Romeo und Julia*.¹ Was würde er jedoch davon halten, dass der Künstler John Smith einen Schulkameraden hatte, der – wie wir aus seinem Film *Being John Smith* (2024) erfahren – William Shakespeare Smith hieß? Namen können diejenigen, die sie tragen, beeinflussen, ob das nun mit genealogischen Zwängen zu tun hat oder mit den durch kulturelle Konnotationen ausgelösten Assoziationen. Sie flüstern einen unvermeidlichen Kommentar zur Herkunft, zum Charakter, ja sogar zur eigenen Existenz. Oder doch nicht?

Solche Fragen stehen im Zentrum von *Being John Smith*. Wer sich intensiv mit dem Genre des Artists' Cinema beschäftigt, wo dieser Name einen guten Klang hat und einem Filmemacher gehört, der eines der wichtigsten Œuvres der letzten 50 Jahre geschaffen hat, kann schon mal vergessen, dass in Großbritannien etwa 30.000 Menschen leben, die genauso heißen. Ein Parteichef der Labour Party, der Siedler und Kolonist, der irgendwie mit Pocahontas liiert war, und der Bierbrauer aus Tadcaster, der 1852 ein heute noch beliebtes Ale herzustellen begann, sind nur ein paar der berühmten John Smiths der Geschichte – ganz zu schweigen von den vielen anderen, die diesen Namen tragen. Auf dem John Smith scheint die Allgegenwart seines Namens schwer gelastet zu haben, jedenfalls nach dem neuen Werk zu urteilen. Ausgehend vom Fluch (oder Segen), John Smith zu heißen, entwickelt sich ein sorgfältig choreografiertes Zusammenspiel von Bild, Stimme und Text zu einer autobiografischen Reflexion über Kunst, Individualität und Sterblichkeit. In diesem traurigen und humorvollen Film fügen sich alte Fotografien, Bilder, Klänge von London und sogar eine Anekdote über eine Begegnung mit Paul McCartney zu einem filmischen Essay über ein Leben, das von dem Wunsch geprägt war, anders zu sein.

Im Voiceover erzählt Smith von seiner jugendlichen Unzufriedenheit mit seinem Namen und dass er, bevor er sich als Filmemacher etabliert hatte, mit dem Gedanken spielte, sich einen ungewöhnlicheren zuzulegen. Schließlich soll der Eigenname die unverwechselbare Individualität einer Person sprachlich erfassen. Bei seinem ersten großen Screening in der London Film-Makers' Co-operative lernte er dann den Künstler und Filmemacher Malcolm Le Grice kennen, der meinte, dass eine Umbenennung für Smith nur von Vorteil sein würde. Was ihm bis dahin wie eine verlockende Neuerfindung erschienen war, glich plötzlich einer Kapitulation. Das „neue Gesicht“ in der

Co-op, wie Le Grice den aufstrebenden Filmemacher in einem Bericht über die Veranstaltung im *Time Out* genannt hatte, beschloss daher, diesen Rat nicht zu befolgen, sondern auf stur zu schalten und John Smith zu bleiben – just in dem Moment, als sein Film *The Girl Chewing Gum* (1976), ein mit bescheidenen Mitteln geschaffenes Wunder, seine Premiere feierte.² John Smith kam zwar am 13. Juli 1952 in Walthamstow, East London, zur Welt und trägt seither einen Namen, den er nie wirklich akzeptiert hat, aber es lässt sich völlig zu Recht behaupten, dass er am 10. März 1976 in der London Film-Makers' Co-op in Primrose Hill seine zweite Geburt erlebte: als Künstler, der in seinem Namen und seinem Werk trotzig das Gewöhnliche für sich reklamierte und der es sich zu eigen machte als etwas Außergewöhnliches, das einen Platz im Reich der Avantgardefilmkunst verdient.

Im Gegensatz zu den Filmen einiger seiner Zeitgenoss*innen aus den be rauschenden Tagen des strukturalistischen Materialismus, dessen Formalismus wegen seiner Abgehobenheit von der tatsächlich gelebten Welt schon etwas verstaubt wirkt, ist das Werk von Smith mit der Zeit nur noch relevanter geworden, da seine Untersuchungen der Mechanismen des kinematografischen Apparats stets auch gesellschaftliche Realitäten reflektierten. Die alltäglichen Dinge des Lebens wirken dabei wie verwandelt, sind mal umwerfend komisch, mal zutiefst berührend, dann wieder höchst politisch. Während man in den historischen Avantgardebewegungen davon träumte, Kunst und Leben in Einklang zu bringen, wie Peter Bürger aufgezeigt hat,³ ist es Smith nie darum gegangen, die Kunst als spezifisches Arbeitsgebiet abzuschaffen, indem er sie im Alltäglichen auflöst. Sein Anspruch ist vielmehr, dass auch – oder gerade – die schlichtesten Objekte, Bilder und Erfahrungen einen Platz im Rahmen der Repräsentation verdienen, vorausgesetzt, man nähert sich ihnen aus dem richtigen Blickwinkel und im richtigen Rhythmus. Mit akribischer Genauigkeit wird daher die Aufmerksamkeit auf die Form gelenkt, sodass die Welt in all ihrer Widerspenstigkeit neu gesehen werden kann, als wäre es zum ersten Mal.

In *Being John Smith* gesteht der Künstler, dass er bedauert, Le Grice' Rat nicht befolgt zu haben, er macht sich aber auch Gedanken, ob zwischen seinem Namen und der besonderen Art seiner Filme ein Zusammenhang besteht: „Psychoanalytiker*innen könnten behaupten, dass mich die verdächtige Alltäglichkeit meines Namens dazu gebracht hat, Werke zu schaffen, die ihre eigene Wahrheit hinterfragen und das alltägliche Leben thematisieren.“ Die Künstlerin Cornelia Parker hat sich ebenfalls Gedanken über diesen Zusammenhang gemacht und schreibt: „Ich hatte vom legendären John Smith, dem Kultfilmemacher, gehört und war von der Gewöhnlichkeit seines Namens fasziniert. Ich vermutete, dass es sich um ein Pseudonym handelt, aber wenn nicht? War er denn nie in Versuchung gekommen, ihn in etwas Exotischeres oder Ungewöhnlicheres zu ändern? Als ich ihn später kennenlernte und seine Filme sah, in denen er sich auf ironische Weise mit der banalen Normalität auseinandersetzt, wurde mir klar, dass der Name perfekt zu ihm

passte, sozusagen *ready-made* war.“⁴ Dass etwas „ready-made“, „vorgefertigt“, ist, erinnert eher an den Bereich der Massenproduktion, der industriellen Standardisierung, als dass es von künstlerischer Schöpfung zeugt – all die mindere Gleichheit, in der Smith zu ertrinken fürchtet, zieht ihn doch sein Name hinab in die trüben, undifferenzierten Tiefen wie ein schweres Gewicht, das unaufhaltsam auf den Grund sinkt. Also vielleicht besser das Readymade (nun zusammengeschrieben) als Konzept von Duchamp denken, dem zufolge ein banaler Gegenstand zu einem Kunstwerk wird, indem Künstler*innen ihn dazu erklären. Hier geht es nicht nach unten, sondern nach oben: hinauf zu einem Ort, wo ein frischer Wind weht. In diesem Sinne lässt sich der Name Smith als eine künstlerische Geste lesen, als ein transformatives Reclaiming und Reframing.

Wenn Smiths Name gleichbedeutend mit einer künstlerischen Geste ist, dann folgt daraus, dass seine künstlerische Praxis nicht nur seine Filme, sondern auch die eigene Person umfassen würde. Was durchaus einleuchtend klingt, wenn man bedenkt, mit welcher Konsequenz der Künstler daran festhält, das eigene Leben ins Zentrum seiner Arbeit zu rücken. *The Girl Chewing Gum* wird für gewöhnlich als eine kritische Analyse der Voiceover-technik und der sich daraus ergebenden Beziehungen zwischen Sprache und Bild verstanden, ist aber auch ein Film, der eine alltägliche Straßenszene zeigt, der im Viertel, in dem Smith damals wohnte, gedreht wurde und von seiner Stimme auf der Tonspur begleitet wird. Mit den Jahren ist der Künstler in seinen Filmen und Videos nur noch präsenter geworden. Er schafft Werke, die sich auf Ereignisse in seiner unmittelbaren Umgebung beziehen, wie *Home Suite* (1993–94) und *Blight* (1994–96), die zurückgehen auf die Zwangsräumung seines Hauses in Leytonstone und den Abriss eines ganzen Straßenzugs, um Platz zu schaffen für eine neue Verbindungsstraße, gegen deren Bau und die erzwungene Umsiedlung lange Widerstand geleistet wurde. Und er übernimmt die Rolle des autofiktionalen Erzählers, wie in den *Hotel Diaries* (2001–07), einer Serie von sieben Videos, die er alleine gedreht hat und in denen er die seltsame Entortung von Hotelzimmern nutzt, um lokale Besonderheiten mit globaler Geopolitik zu verknüpfen. Gemma Lloyd und Gareth Bell-Jones haben es so formuliert: „John ist in seinem Werk stets präsent, wenn er auch in seinen Filmen immer weniger als Figur oder Jedermann und immer mehr als er selbst in Erscheinung tritt [...]. Betrachtet man Johns Filme in chronologischer Folge, wird er zunehmend präsenter, von einem unbekannten Gesicht zu einem Erzähler, bis er schließlich voll präsent ist als jemand, mit dem wir uns identifizieren und mit dem wir mitfühlen können.“⁵

Der von Lloyd und Bell-Jones beschriebene künstlerische Werdegang kann ebenfalls als Bewegung interpretiert werden, nur führt sie ihn diesmal dazu, freimütiger zu werden und besondere Aufmerksamkeit auf das Autobiografische zu legen. Diese Entwicklung setzt sich fort in *Dad's Stick* (2012), einem fünfminütigen Werk über familiäre Erinnerung und kindliche Ambivalenz, das

drei einst im Besitz von Smiths Vater befindliche Gegenstände in den Fokus rückt, und scheint mit der in *Being John Smith* erzählten Lebensgeschichte ihr Telos zu finden. Der Film spannt einen Bogen von der Geburt des Künstlers bis in die Gegenwart, berührt seine Schulzeit (und ein Zeugnis mit dem handschriftlichen Vermerk „nicht hoffnungslos“ im Fach Geschichte), seine Entwicklung als Filmemacher und seine kürzlich erfolgte Krebsbehandlung, um schließlich im Dunkel der schlechten, neuen Zeit zu enden. Smiths trockener Humor mischt sich mit der Wut und Verletzlichkeit, die er empfindet, während er älter wird, in Gaza der Völkermord weitergeht und das Artensterben droht. So intim und bewegend dieser Film auch ist, es wäre ein Fehler anzunehmen, dass schonungslose Offenheit auf der Tagesordnung steht; hier war schließlich John Smith am Werk. Neben unserer Erkenntnis, dass sich seine künstlerische Praxis immer mehr von der „Figur“ zum „Selbst“ bewegt, steht immer noch das erste Charakteristikum, das ihm zufolge Psychoanalytiker*innen in der Beziehung zwischen seinem Namen und seiner Kunst entdecken würden: Er „schafft Werke, die ihre eigene Wahrheit hinterfragen“. Zwar wird diese künstlerische Haltung in *Being John Smith* auf subtilere Weise zum Ausdruck gebracht als in früheren Filmen – wie zum Beispiel *Om* (1986), in dem sich ein Mann, der ein Mönch in einer safrangelben Kutte zu sein scheint, als Skinhead in einem Fred-Perry-Poloshirt entpuppt –, sie ist aber dennoch präsent. Das Ich ist immer auch eine Figur.

Befürchtet Smith tatsächlich, dass sein neues Werk den „eigenwilligen Witz und formalen Einfallsreichtum“ früherer Projekte vermissen lässt? Stört es ihn wirklich so sehr, dass er einen Allerweltsnamen hat? Oder ist das alles nur ein raffiniertes Konzept, Teil einer komplizierten Choreografie von Persönlichkeit und Performance, Pathos und Humor? Dass sich diese Fragen nicht einfach mit Ja oder Nein beantworten lassen, macht unter anderem den besonderen Reiz von *Being John Smith* aus. Ironie verbindet sich mit Ehrlichkeit; Authentizität mit einem immer wieder gebrochenen Realismus. Das schon lange bestehende Interesse an der Semiotik zeigt sich ebenfalls in diesem Werk, da Smith seine Erzählung zwischen Voiceover und Onscreen-Text aufteilt, wobei er mit den Unterschieden zwischen Sprache und Schrift spielt, indem er die mit ihnen gemeinhin assoziierten Funktionen und Bedeutungen durcheinanderbringt. So werden zum Beispiel die meisten Kommentare, die am „persönlichsten“ zu sein scheinen, nicht gesprochen, wie man aufgrund des unverkennbaren sprachlichen Duktus und der körperlichen Verbindung der Stimme zu Kehlkopf, Mund und Atem erwarten würde. Stattdessen werden diese Bekenntnisse gewissermaßen aus dem lebendigen Körper ausgelagert, teilt uns Smith doch seine Zweifel und Ängste und seine Ansichten über die aktuelle Politik in einer bewussteren, durchdachteren, weil schriftlichen Form mit. Das Voiceover wiederum, obwohl aus der Ich-Perspektive eingesprochen, hat nichts von der Spontaneität und Redseligkeit, die für die Preisgabe intimer Details typisch sind. Smith trägt seinen Text in gemessenem Rhythmus vor, unterbrochen von Pausen und kurzen, unvermittelt einsetzenden Geräuschen (Babygeschrei, das Zischen eines

Rohrstocks, ein analoges Einwahlmodem), sodass man unmittelbar an die Verschriftlichung der Sprache denken muss. Was immer er zu erzählen hat, wird von ihm ruhig und unaufgeregt erzählt. Jede Sekunde dieses Films ist so scharf wie ein Diamant, und lupenrein dazu, ohne die geringste Spur von narzisstischem Bekenntnisdrang, wie er zurzeit in der Literatur und im Bewegtbild bei Erzählungen aus der Ich-Perspektive vorherrscht. Hier stehen Geduld und Kontrolle in einem Spannungsverhältnis zu den Selbstzweifeln und der kritischen Selbstbefragung, die er immer wieder einstreut. Im Grunde ist es die Fortsetzung einer großen Lektion der Co-op-Generation der 1970er-Jahre: Im Kino ist die Unmittelbarkeit eine Täuschung und alles eine Konstruktion. Gleichzeitig besteht er darauf, dass das Bewegtbild mehr ist als seine Materialität und aufgrund seiner Vielschichtigkeit nicht nur Erleben und Gefühl, sondern auch die Wahrheit vermitteln kann.

Gegen Ende des Films zeigt Smith das Bild einer Menschenmenge von über 40.000 Personen, die im Sommer 2023 ein Reunion-Konzert von Pulp im Londoner Finsbury Park besuchten. Owen Hatherley beschreibt die Gruppe als „die letzte große Band, die sich sowohl ihrer Zugehörigkeit zur Arbeiter*innenklasse bewusst war als auch unverschämt einen betont künstlerischen Ansatz verfolgte“ – Eigenschaften, die man oft (und fälschlicherweise) für unvereinbar hält und die auch auf Smith zutreffen würden.⁶ Der VIP-Turm, von dem aus der Künstler auf das Spektakel blickt, erinnert ihn an seinen Film *The Black Tower* (1985–87), was aber nicht seine einzige persönliche Verbindung zu dieser Veranstaltung ist: Er war der Lehrer von Pulp-Frontman Jarvis Cocker am Central Saint Martins. Von seinem erhöhten Standpunkt über der Menge genießt der 70-Jährige einen privilegierten Blick. Doch während die Musik so richtig Fahrt aufnimmt und die wogende Masse „I want to live with common people like you“ – einen Refrain über Klassenunterschied und klassenbedingtes Begehren – mitschreit, ist diese Überzeugung, die auch den Kern von *Being John Smith* wie überhaupt der Praxis des Künstlers ausmacht, in ihrer Schönheit und Schärfe zu spüren. In unserer Gesellschaft bedeutet „einfach“ zu sein, dass man herabwürdigend behandelt und allzu gern übersehen wird. Die Forderung, Außergewöhnliches zu leisten, ist ein integraler Bestandteil der neoliberalen Kommodifizierung des Selbst. Allen wird gesagt, dass sie aus der Masse herausstechen müssen, wenn sie erfolgreich sein oder auch nur überleben wollen. Aber das Spiel ist von Anfang an manipuliert, und der Aufstieg von ein paar Glücklichen geht auf Kosten der vielen, deren Leben abgewertet und abqualifiziert wird. Die Haltung von Smith zur Verbreitung seines Namens mag durchaus ambivalent sein, was jedoch außer jedem Zweifel steht, sind seine Überzeugung und sein Engagement, gegen das Schubladendenken, was und wer gewöhnlich ist, anzukämpfen. Als unabhängig und mit einem bescheidenen Budget arbeitender Filmemacher setzt er dem spektakulär Unspektakulären würdige Denkmäler. Denn dort, im ganz normalen Leben, findet er eine unerschöpfliche Fülle von Geschichten und Gesichtern, Sorgen und Träumen – wie auch die Möglichkeit, die Individualität davor zu bewahren, ein käufliches Gut zu werden.

Sein einzigartiges „Ich“ hat nämlich erkannt, wie fest es in einem „Wir“ eingebettet ist, in einer Kollektivität, die nicht nur die Tausenden anderen John-Smiths da draußen umfasst, sondern auch die zusätzlichen Millionen, mit denen er nicht den Namen, sondern eine fragile und ungleiche Welt teilen muss.

Aus dem Englischen übersetzt von Friederike Kulcsar

- 1 William Shakespeare, *Romeo und Julia*, übersetzt von Erich Fried, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1989, S. 115.
- 2 Malcolm Le Grice, o. T., in: *Time Out* (5.–11. März 1976), S. 64.
- 3 Siehe Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.
- 4 Cornelia Parker, „John Smith's Body“, in: Mark Cosgrove, Josephine Lanyon (Hg.), *John Smith: Film and Video Works, 1972–2002*, Bristol: Picture This Moving Image, Watershed Media Centre, 2002, S. 8.
- 5 Gemma Lloyd, Gareth Bell-Jones, „John Smith Returns“, in: Kat. *John Smith: Solo Show*, London: Royal College of Art, 2010, S. 31.
- 6 Owen Hatherley, *Uncommon*, Winchester: Zero Books, 2011, S. 14.



JOHN - 3 HOURS OLD.
THORPE COMBE. 8lb 3oz
JULY 13th 1952.

Being John Smith
2024, HD video
Transcript of voice and captions

My parents never intended to call me John. They were going to call me Ian but my cousin Ian Smith was born a few weeks before me, so they had to come up with an alternative quickly. When I was growing up I realised that I had narrowly escaped sharing a name with another Ian Smith, the then Prime Minister of apartheid Rhodesia. When Rhodesia grew up it changed its name to Zimbabwe.

My name never bothered me as a child. When I was at junior school I was one of the tallest in my class and my friends all called me Big John. I loved my junior school and did very well.

When I got to the age of ten I stopped growing and all my classmates got bigger. So by the time I got to senior school I had become one of the shortest boys in my class. To make things worse, I was one of the few boys to be sent to their new school in short trousers. I was bullied a bit, and acquired the nickname Piddly Smith because of my diminutive stature. There were three other Smiths in my class – Peter R Smith, Peter J Smith and William Shakespeare Smith, who for some reason got bullied too.

I hated being called Piddly Smith. In order to stop being bullied I misbehaved a lot and became one of the gang. My nickname soon got shortened to Pid, which I didn't mind. I hated senior school and did very badly. I found it hard to concentrate in class and my school reports got worse every year. I got beaten by the headmaster frequently and got expelled when I was 17 for having long hair.

I'm starting to worry that this film is going to be too conventional, just a voice-over accompanied by illustrative images.

I'm worried that it might lack the idiosyncratic wit and formal inventiveness of my earlier work.

Fortunately I've got to an age now where I can accept the commonly held opinion that an artist's early work is often their best.

**I've come round to accepting that I might have
made my best work before I was 70.**

**What I don't accept is the commonly held belief
that people become more politically conservative
as they get older.**

I'm driven further to the left every day.

After I was kicked out of school I managed to get a place at the local art college, despite having failed my art O level. I started growing again and got quite tall. I met my first girlfriend and moved in with her, which amazed my former schoolfriends who were still living at home with their parents. Piddly Smith had become Big John again. Everyone at art school called me Pid, fortunately without knowledge of the name's embarrassing origins.

**Stop the genocide.
Ceasefire now.**

I was very comfortable with my nickname. I'd been known as Pid for at least five years. I was Pid and Pid was me. That was my identity, I definitely felt like a Pid – 'the' Pid, the one and only Pid. But sadly my girlfriend didn't like the name and insisted on calling me John, which gradually caught on with everyone else. That's when the trouble started.

**Someone like Winston Churchill once said "Any man
who is under 30 and is not a liberal has no heart; and
any man who is over 30 and is not a conservative
has no brains".**

I'm a bit worried about my brain.

This is what my brain looked like in 2015
but I'm sure it would look different now.

Zoom: 285% Angles: R 1° 54' 49"
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

NOT FOR MEDICAL USE

TE: 127.14 TR: 731.478
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

I'm distracted by the escalating horror
of world events and find it hard to
concentrate on my work.

Zoom: 285% Angles: R 1° 54' 49"
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

NOT FOR MEDICAL USE

TE: 127.14 TR: 731.478
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

It's hard to have much enthusiasm for
making art when you know that the
human race will soon be extinct.

Zoom: 285% Angles: R 1° 54' 49"
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

NOT FOR MEDICAL USE

TE: 127.14 TR: 731.478
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

I find it strange that so many artists
are now obsessed with creating their
personal 'archives' for posterity.

Zoom: 285% Angles: R 1° 54' 49"
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

NOT FOR MEDICAL USE

TE: 127.14 TR: 731.478
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

What's the point?

Zoom: 285% Angles: R 1° 54' 49"
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

NOT FOR MEDICAL USE

TE: 127.14 TR: 731.478
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

Cockroaches can't read.

Zoom: 285% Angles: R 1° 54' 49"
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm

NOT FOR MEDICAL USE

TE: 127.14 TR: 731.478
Rv 22°28' 53" L 03° Series: 4
L1000x1000mm
Thickness: 3.00 mm Location: 0.970 mm



LYLES GOLDEN SYRUP

TATE
+ LYLE

KEEPING
THE NATION
SWEET

FOR
140
YEARS



I was at art school and like everybody else I wanted to be different, to stand out from the crowd. But my parents had cursed me with the commonest name in the English-speaking world. While visiting them for lunch one Sunday I resentfully asked them why they had given me such a boring name. I knew that they'd had to come up with something in a hurry because of my cousin, but couldn't they have been a bit more imaginative? My middle name is Anthony, which was my father's first name, demonstrating a further lack of imagination. My father, by contrast, had the very unusual middle name Lyle, so I praised his parents for being a lot more original. He responded to my criticism by telling me that he had been born in a maternity hospital in Silvertown, next to the Tate and Lyle sugar refinery. Through the window of the ward, the name 'Lyle' on the building's signage was clearly visible.

I don't know if it was because he was named after it, but my father loved Lyle's Golden Syrup. When I was a child it was a staple part of the family's diet, Lyle's Golden Syrup on white bread and butter. We also ate a lot of sugar sandwiches and bread and dripping. I don't think my parents had much money when I was growing up, though that never occurred to me at the time.

I recently went to check out the signage on the Tate and Lyle factory, which turned out to be one of the most aesthetically offensive structures I have ever encountered. Sir Henry Tate the art collector must be turning in his grave. One building in the refinery complex reminded me of the black tower in my film of the same name.

In 2010 the Tate Gallery bought my film *The Girl Chewing Gum* for their collection. They were also interested in purchasing *The Black Tower* but it was too expensive.



When I was at art school I decided that I would change my surname to my mother's maiden name, 'Pledger'. I liked the idea of a name that sounded like 'Pleasure'. I fantasized about being called 'Johnnie Pleasure', a good name for a gangster, as well as an artist. I desperately wanted to stand out. My parents couldn't understand the problem I had with my name as the last thing they wanted for themselves was to stand out. They just wanted to fit in. They knew their place in society and were content to remain there. When I was at junior school I remember having a lesson on the subject of class. Returning home, I asked my mother what class we were. Without hesitation she replied "lower middle class". We lived in the slightly posher part of working class Walthamstow, which my mother referred to as 'Upper Walthamstow'.

All through my time at art college I intended to become John Pledger. But during my final year at the Royal College of Art something happened that made me change my mind. I had my first one-person screening at the London Filmmakers' Co-op and a well-known artist filmmaker with a very distinctive name came to see my work in order to review it for a magazine. He told me that he was very impressed by my films but strongly advised me to change my name. Being somewhat bloody minded, I decided on the spot to retain the generic John Smith, and refrain from ever mentioning that I had a middle name.

I've regretted that decision ever since. After a few years I accepted that I'd been given some very sensible advice, but by then my films were starting to become known and it seemed a bit too late to turn into someone else.

I don't think my embarrassment about my name will ever go away. To pre-empt the inevitable and predictable jokes, I frequently respond to people in call centres who ask me my name by saying that it's quite unusual and I'll have to spell it out for them. At other times I find myself apologising for its ordinariness by saying "It's John Smith, believe it or not." When I first meet people who have encountered the unreliable narrators that feature in my films they often think that my name is a pseudonym, which pleases me immensely. Psychoanalysts might suggest that it's the suspicious ordinariness of my name that has led me to make work that questions its own truth and takes everyday life as its subject matter. But whether that's true or not, I can honestly say that being called John Smith still undermines my sense of individuality and self-worth on an almost daily basis. When I'm introduced by name to new people I often feel like Piddly Smith again, fearing that they will see me as boring and insignificant. I'm 71 years old, but the name my parents gave me continues to have a profound detrimental effect on my confidence and sense of self. There is one advantage though. When filling out online forms I often find that my name is already there on the template, so it saves me a bit of writing time.

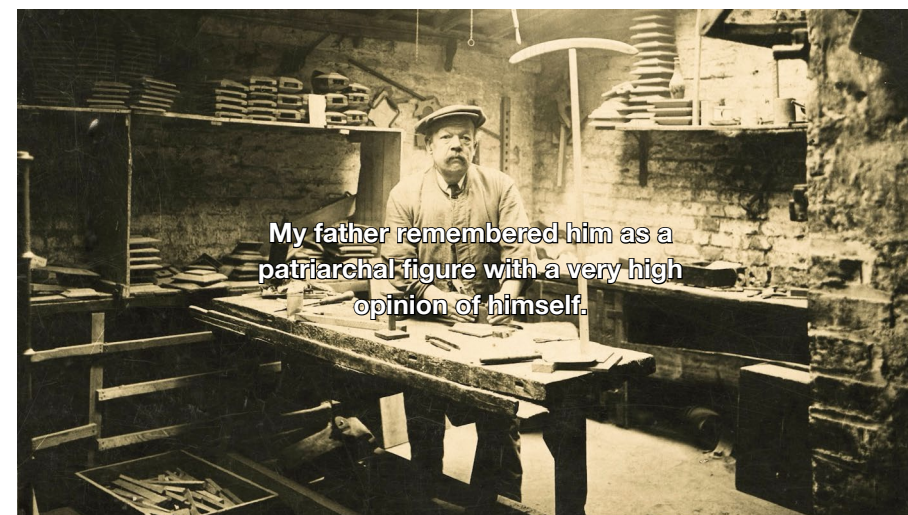
On May the 12th 1994 I arrived at the art school where I taught and went straight to the canteen to buy my morning coffee. As I approached the counter, Annette, the canteen manager, burst into tears, before telling me how glad she was that I was still alive. While her greeting was very touching it was also quite confusing, as I hadn't heard the news that another John Smith, the leader of the Labour Party, had died unexpectedly only an hour previously. Throughout the day people kept coming up to me and telling me how happy they were to see me. It was a sad day for the Labour Party but a great one for my self-esteem.

All my ancestors are dead.

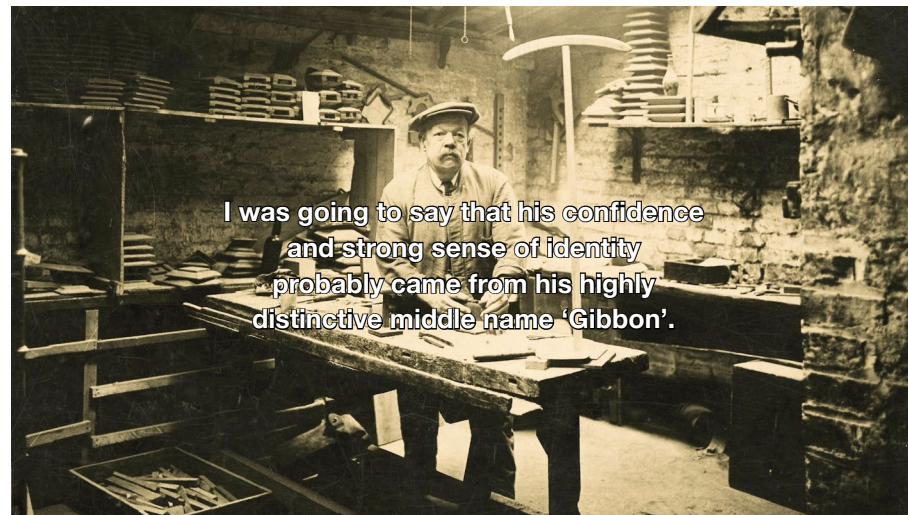
I know very little about my family's history except that I come from a long line of east London woodworkers.



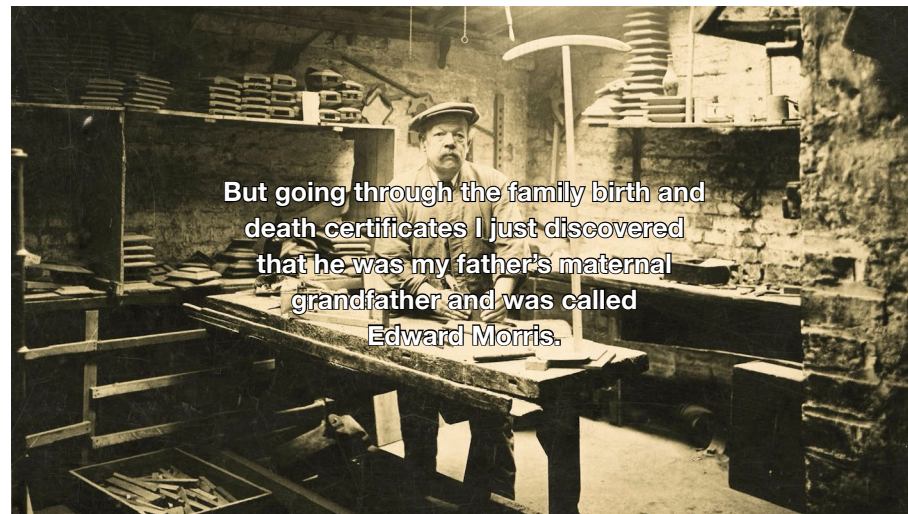
This is my great grandfather.



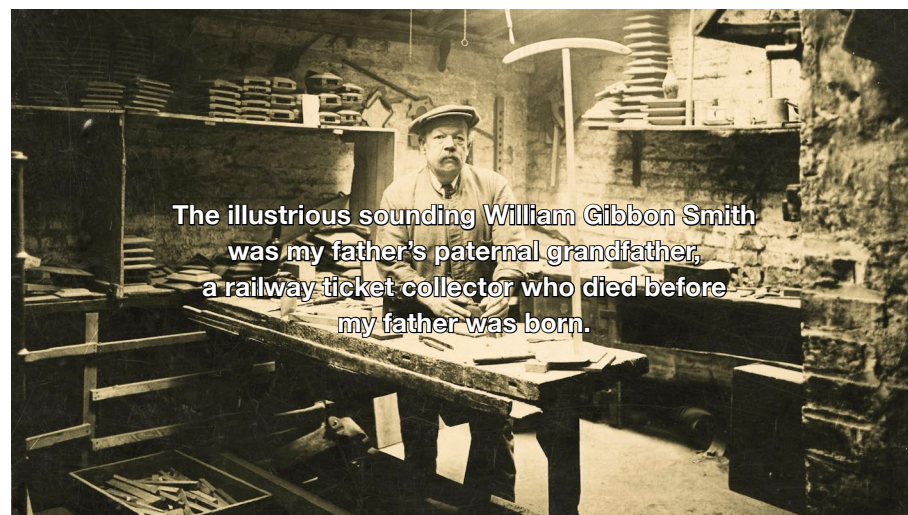
My father remembered him as a patriarchal figure with a very high opinion of himself.



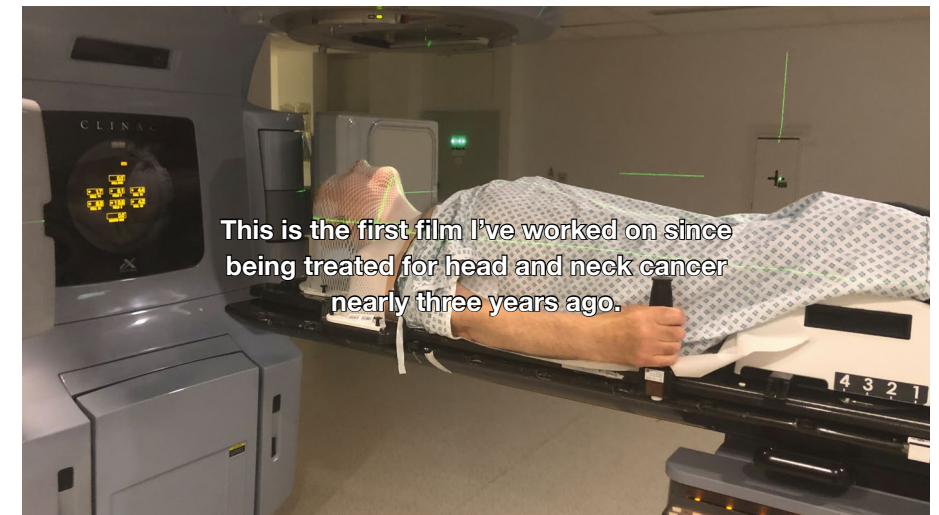
I was going to say that his confidence and strong sense of identity probably came from his highly distinctive middle name 'Gibbon'.



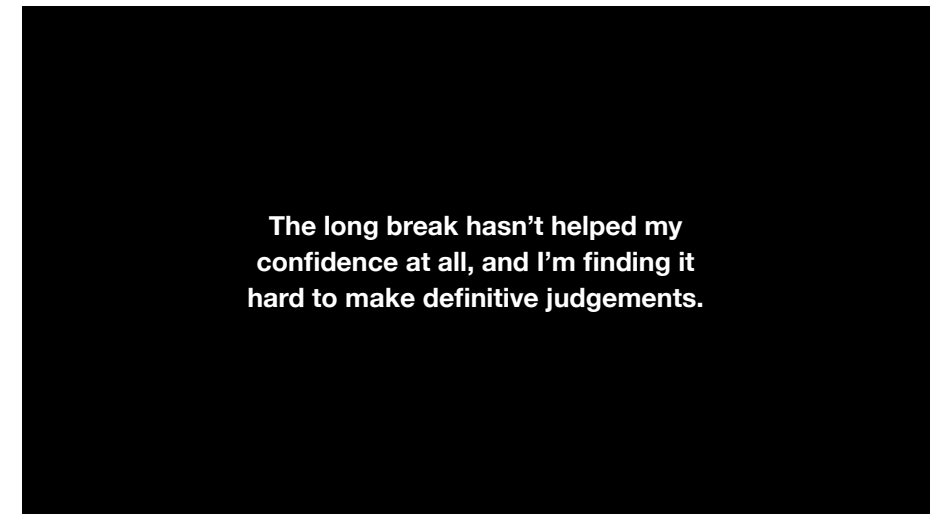
But going through the family birth and death certificates I just discovered that he was my father's maternal grandfather and was called Edward Morris.



The illustrious sounding William Gibbon Smith was my father's paternal grandfather, a railway ticket collector who died before my father was born.



This is the first film I've worked on since being treated for head and neck cancer nearly three years ago.



The long break hasn't helped my confidence at all, and I'm finding it hard to make definitive judgements.



Sometimes I think what I'm doing is great, but at other times I feel that my piddling efforts are insubstantial, superficial and worthless.

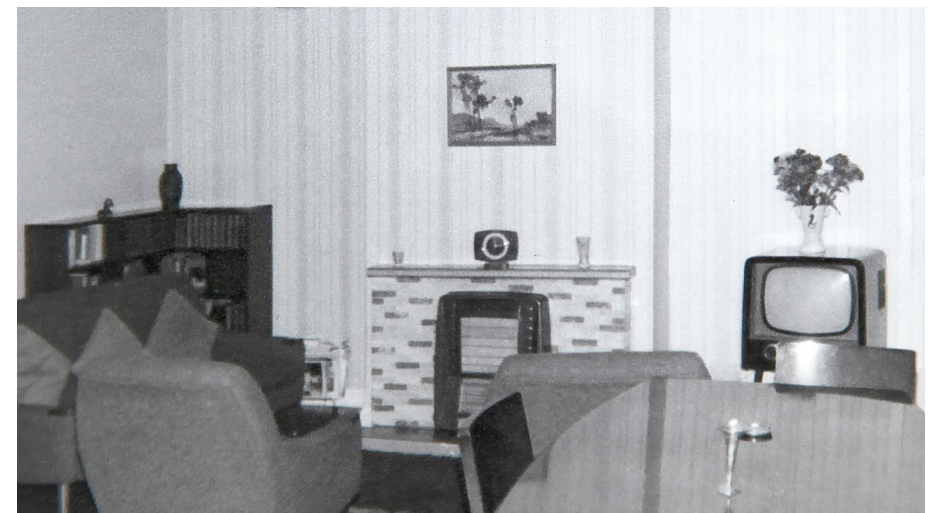
I'm avoiding making important decisions,
distracting myself from the big picture by
worrying about minor technical details.

I'm disappointed by the poor quality of
some of my family photographs and
have spent many hours on my computer
trying to improve them.

Like my mother, I'm fanatical
about tidiness and order.



I couldn't stop myself from adjusting the
imperfectly aligned picture above our
1960s fireplace, though I'm not at all
confident that I've made it better.



If I'd known back in the 1970s that the internet would be invented I would have changed my name like a shot. If you do a Google search for 'John Smith' online you will get about 35 million results. If you narrow the search down to 'John Smith' and 'film' it goes down to about six and a half million, but most of the results will refer to Captain John Smith in Disney's *Pocahontas*, so if you don't know the names of my films it's almost impossible to find me online.

**I don't like the sound of my voice in
this film and prefer to speak in captions.**

**I can hear aberrations in my speech and
don't feel confident about my performance.**

**My voice has been affected by my cancer
treatment as the radiotherapy has
damaged my salivary glands.**

**I now have a perpetually dry mouth,
matching my dry sense of humour.**

I'm pretty sure that I'd be much more famous if I had a more distinctive name. It baffles me why I'm not much better known when my films are such works of genius. I think I've always been desperate for fame but been too embarrassed to admit it. Publicly I'm quite self-deprecating but it's just a front. I really like it when I'm introduced to people for the first time and they ask me if I'm 'The John Smith'. For a few brief moments it makes all the suffering that I've been through seem worthwhile.

I first encountered fame in 1978 in a deserted back street in the Soho district of central London. While walking through Saint Anne's Court I saw someone approaching who looked very familiar. In situations like this when I can't remember who the person is, I usually cross the road and look the other way to avoid potential embarrassment. But even though this man's face was partially obscured by his upturned overcoat collar he looked so familiar that I felt compelled to approach him. Maybe he'd been one of my best friends at school. I bounded up to him and greeted him with an enthusiastic 'Hello' but he quietly repeated my greeting much less enthusiastically and walked on, quickening his step. He obviously had no idea who I was.

At the time of our awkward encounter there was a lot of building work going on in St Ann's Court and the corrugated iron fencing enclosing the building site was densely covered with fly posters. Immediately after my mysterious friend passed me by, I noticed a long row of identical posters advertising the latest Wings single. The song was called 'I've Had Enough' and the poster featured a photograph of Paul McCartney trying to hide his face. I felt guilty about invading the privacy of the former Beatle but he disappeared before I had the chance to apologise.

For many years I wondered whether I'd imagined the last part of this story. I remembered the song as being called 'Incognito' and could find no trace of it.



Although I'm not so famous myself I do know a few famous people. One of them is the musician Jarvis Cocker, the singer/songwriter in the band Pulp. Jarvis gave me a free ticket for Pulp's open-air concert in London last year. I got to watch the proceedings from the VIP deck of the tower that was erected to accommodate the mixing desk and lighting controls. The structure reminded me of the black tower in my film of the same name.

I was Jarvis' tutor when he was a student at Saint Martins College.

One of his best known songs is called 'Common People'.

There are currently about 30,000 John Smiths in Great Britain.



A high-angle, wide shot of a massive crowd of people at what appears to be a concert or festival. The crowd is dense, filling the entire frame, and many individuals have their arms raised in the air, suggesting a moment of celebration or a performance. The lighting is bright, casting shadows on the ground. The overall atmosphere is one of collective joy and energy.

I'm not sure what I think about this ending.

Although it works very well in this case, I generally disapprove if a film ends with applause, as it can feel like a cheap/self-congratulatory gesture on the part of the filmmaker.

“Did you really go to school with a William Shakespeare Smith?”

John Smith in conversation with Jeanette Pacher
Conducted and recorded on zoom on 29 May 2025

John Smith shows Jeanette Pacher a photograph taken a few days earlier in his studio. The photo shows him making a coffee table out of a coffee-table book, which restages another, older photograph taken in his great-grandfather's carpentry workshop in which his great-grandfather is making an object that looks like a clothes stand.

JP: Were you thinking of including that photograph in the exhibition?

JS: Absolutely. I want to have that photograph behind the coat hangers that Hans is going to make, and then the *Coffee-Table Books* that I've made will be displayed in front of the photo of my great-grandfather.

It'll be opposite the *Being John Smith* film in the same space, but dimly lit by spotlights, casting shadows of the coat hanger shapes. The photograph of me won't make much sense until you see the rest of the show.

JP: You have the film and you've got the coat hangers, but the photograph shows something else. So, in a way, these things are oddly patched together. But what's nice is when you walk to the end of the exhibition, you see a photograph of your great-grandfather in the same way and realize that the picture in the first room is a reenactment.

JS: Yes, that's exactly what it is. Hopefully, when people walk back to leave, they'll see it again and realize that – and then, it will make sense. I like doing these kinds of things. Although I primarily make films, I like doing shows that combine film and other artifacts of some kind. I don't like a film exhibition in a gallery to feel as if you're going from one cinema space to another, and that's it. The perfect cinema space is a cinema. [laughs] I'm more interested in making use of the gallery in terms of there being a kind of narrative where the pieces are put together. When I'm planning a show, I always see traveling through the exhibition as a journey for the viewer, so that as they move through, things get revealed. Very importantly, there are things that aren't explained, which come to make sense later. As you know, I want to show the actual “dad's stick” in the show, but which you will come across *after* having seen that video. In the video, you're looking at an object which fills the screen, while the actual thing is tiny. The magnification of the end of the stick is a hundred times bigger in the film than it is in reality. Hopefully, seeing the actual stick offers a bit of a revelation, where you realize just how small it is.

JP: I could imagine that visitors may need to look twice because the scale is so different. Which is very interesting because that's really what you do; how you think or work as a filmmaker: using scale – zooming in on something – to attain total abstraction of an actual thing.

JS: That's true in all the films, particularly in *The Black Tower*, where I zoom in so much on objects that they just look like colour fields, and then they're revealed to be representational images – like when you see a red colour field and then a hand comes in and picks it up, and you realize it's a t-shirt and you're looking at a pile of clothes. That happens with a series of flat colour fields. I'm really interested in making work that moves between representation and abstraction. But I don't do it in the new film, *Being John Smith*. There's no visual abstraction in that, which is kind of unusual for me.

JP: *The Black Tower* begins with this repetitive structure that slowly establishes a rhythm. There's a strong focus on shape and colour, presented in a very abstract way, and initially, you only get a sense of what's happening through the voiceover. It's telling a narrative, which is paired with abstract images. The structure feels intentionally open at first, leaving space for the viewer's own associations. The sound of water and the colour blue appear early on and begin to form connections, subtly recurring throughout the film. Gradually, you offer more clues, building toward a clearer representation of what's going on. I really like that progression, how things slowly come into focus. At the same time, there's this eerie undercurrent, and a growing sense of anxiety. These parallel moods – the abstract and the narrative, the calm and the unsettling – are what I find especially compelling in the way you've constructed the film.

Your most recent film, *Being John Smith*, shows a very different approach ...

JS: Both films disrupt a narrative flow, but in different ways. Both are concerned with the power that the word has to determine how we see images. *The Black Tower* in particular draws you into a kind of psychological relationship with a narrative. Very intentionally drawing you into that immersive world, then introducing elements which break that up and remind you that you're looking at something which is constructed, which is an artifice, moving back and forth between conventional storytelling and visual abstraction. I do a similar thing, but in a different way, in *Being John Smith*, by creating a dialogue between the voice and the captions, which are interruptions to the narrative flow. I also introduced those covered buildings, which are really important to the film. When I was working on it, I really did get to a point, as I say in the voiceover, where I became a bit worried that the film was going to be a bit too conventional. I needed to introduce an element that was unexplained. The images of covered buildings are not illustrations of what I'm talking about. They are abrupt, unexplained interruptions accompanied by

equally unexplained aggressive sounds. It's very important for me to shift the register of the film so that you don't get carried along in one way and start to settle into being too comfortable. An element of discomfort or disorientation is introduced and hopefully, you're kept on your toes while watching the film – so it's hard to go to sleep. [laughs]

JP: Do you want to talk a little bit more about the covered buildings in *Being John Smith*?

JS: Yes, absolutely, because they became an important element in the film. I've been photographing these buildings around the place where I live for a while, and they're all very local to me. When I'm walking down the street and I see one, I very often take a photograph on my phone.

JP: Is that in East London?

JS: That's in Hackney in East London. This part of London, like many other parts, has become increasingly gentrified over the last 20 or so years. Although I've always lived in East London, I moved to this particular house in 2003, at a time when the gentrification process was really starting to accelerate. Many changes have happened in the time that I've been here, living in a house that I could no longer afford to buy. These changes have been very dramatic, and as we know, divisions in our society, as well as many others, have become much greater.

There's a lot more poverty in relation to much more affluence. When I first moved here, people who lived in houses like this were very often artists, teachers or social workers. Now, if somebody sells their house, it's usually a banker who buys the house or somebody involved in finance or big business. These covered buildings, for me, represent the gentrification of the area where I live. It's like a gentrification virus. Every time I go out into the street, there are more of them... they're all around. Usually, what's happening is that people buy old Victorian houses and build an extra attic room on top of the house. For this, they take the roof off and then cover the house in order to stop rain getting inside. These are images of affluence, either that of the person who's going to live in the house, or the property developer who's bought it in order to turn it into lots of flats.

Another thing that interests me about the covered buildings is, as I suggest in the film, that they reminded me a little bit of *The Black Tower*. I always look for connections when I make films, and I'm a great believer in chance. In this film, there are some lovely things to do with chance that occurred. But perhaps I should go back to talking about the flow of connections between different elements. People sometimes ask me how long it took to write the script, to plan it. *Being John Smith* was much quicker to make than most of my films.

Very often, I might take two years to make a half-hour film because I work on my own, and usually I can work at my own speed. However, this film came about very, very quickly and only took about four or five months from start to finish. This was partly because there are lots of things I can say about my name and the stories and anecdotes that I have. But also, there was a kind of stream of consciousness and bits of luck that created the flow of the film. For example, my father's middle name was Lyle. I describe in the film how I complained to him about how boring my name is, and I say to my father: "You've got an interesting name" and he answers: "My middle name is Lyle, because I was born next to the Tate & Lyle sugar factory, and Lyle was the part of the sign on the building that could be seen through the window of the hospital ward. That's how I got that name." So I decide to go and take a photograph of the Tate & Lyle sugar refinery. I've never been there before. When I get there, I notice there's a bit of the factory that looks a bit like the black tower in my film. It's a kind of sinister connection. So now I've got this connection to *The Black Tower*, which also relates to the covered buildings – so chance has now determined that *The Black Tower* has to be referred to in *Being John Smith*.

As I say in the film, the Tate & Lyle company was originally set up by Henry Tate, who was also the founder of the Tate Gallery. After including the familiar logo from the Tate & Lyle company in the film, I also introduced the Tate Gallery logo, which is very distinctive as well. Back in 2010 the Tate Gallery bought my film *The Girl Chewing Gum* for their collection, and they were also interested in buying *The Black Tower*. However, that was too expensive, enabling me to include an image of a John Smith's Bitter beer mat in the film by way of comment. It's just magical when chance connections like these come about unexpectedly, how one thing leads into another to move a film forward. I'd had that double meaning of John Smith's Bitter in my head for decades, so it was great to have the opportunity to use it in a film.

JP: Were these incidents or rather things that you were coming across while you were already thinking of making the film? How did that work? Did you plan some parts out, and other parts were just coming up?

JS: A lot of it was a process of discovery. I always think that if you look hard enough, you can see connections between everything. I sometimes go a bit crazy in terms of things that are so coincidental. I can't believe it. Am I imagining the world around me? I quite often get that kind of feeling, and I seem to have phases, especially when I'm intensely involved in something, when I see coincidental things all the time. It's a bit like that thing when you come across a word you've never seen before, and you think, "Oh, what does that word mean?" You look it up in the dictionary, and it's an unusual word. Then you might be sitting on a train the next day, and somebody's reading a book, and you see the same word over their shoulder. I sometimes have this sense that all the information in the world is there all the time in front of all of us.

JP: So, noticing the connections just depends on your focus?

JS: It's all about focus. One of the great things about getting intensely involved in making an artwork – and I do get very intense about my work – is that you become hyper-aware of all those kinds of possibilities of things that you can bring together. That's important. I should say that when I started planning the film, there were certain anecdotes that I definitely wanted to include. It wasn't that one thing just led to another, then another. Rather, I had certain things that I wanted to talk about, but I needed to find ways to connect from one thing into the next. I wanted to create a constant flow. I hope you'll agree that the film takes you from one thing to another quite seamlessly. But they're unconnected events. There are always surprises about where the film goes next.

JP: In terms of the title *Being John Smith* and how the film starts off with when you were born, there is this idea of biography or autobiography. In your exhibition, you'll have this photograph of your great-grandfather. So, it seems you could be taking an autobiographical approach and, in fact, it has a lot to do with you as a filmmaker, an artist. But it's more like you're patching these pieces together, just like you were talking about how you make your films, and how you observe things very closely and develop a capability of seeing all these abstractions from representational objects, for instance.

I have the impression that many people aren't aware that they can do that. We're seeing so many images all the time, but often only superficially and we aren't thinking of how images are composed.

JS: Hopefully, it's about sharing a kind of way of looking that we all have or can have if we want to. Everybody should value their own perception. There are so many ways in which we can interpret experience. I was very interested in semiology when I was young and have always loved exploring the mutability of meaning and the ambiguities of the everyday. I am particularly fond of developing bogus analyses!

JP: Let's come back to the question of identity or biography. I'm interested in this aspect of your work, or in this exhibition that we're putting together. Why did you make a film about being John Smith at this stage in the first place?

JS: As I say in the film, quite genuinely, I have been affected detrimentally by my name throughout my life. In certain circumstances, it really has undermined my confidence. Especially when I was young, thinking: "Oh, I'm just a boring John Smith. I've got the most common name in the English-speaking world. Therefore, I'm a nonentity." That ties in with class as well – coming from a lower middle-class background and mixing with other people when I went to art school, people who were upper middle class or who went to private schools, who seemed much more confident. I felt very different from

those people. I had wanted to make a film about my name for decades, but I just never got around to it. I had so many things I could say, but I thought: "Where do I begin?" I eventually decided to start working on the film after I went to see a concert of the band Pulp in 2023. Because I knew the band members, I was lucky enough to have a view looking down onto the audience from a tower and I got fascinated by this view.

There were like 30,000 or 40,000 people in the audience, and they were all having a really great time. It was an open-air concert. I could look down and frame several thousand people on the screen of my phone. I was really interested in this image, partly for abstract reasons. Looking at all the colours, and people as tiny little dots, moving in waves, I thought: "I've got to film that," and I did. I had this idea of superimposing the image on itself multiple times and then gradually peeling the layers away so you'd be looking at something that was completely abstract, and then it would slowly reveal a representation. It's that abstraction-to-representation thing, which occurs a lot in my work. We only have a certain number of ideas in life, and that's one of the ones that I repeat a lot. [laughs] But the idea didn't work out, although I was happy with a still image I made from this superimposed footage, which will be included in the exhibition. I was very disappointed because I really liked the look of the footage, but I decided it was not substantial enough to form the basis of a film. I was going to put it aside, and then I realized the band was playing the song *Common People* and the whole crowd were singing along. As I have the commonest name in the English-speaking world, I realized that this was a perfect way to end a film about my name. I really like the sense of communality in the shot of all these people partying together. They're all singing along with the song, and they're all waving their arms in the air. They're having a great time and they're losing their egos. It's all about being together and celebrating something together. As we know, there's not enough of that going on in the world. That was the impetus to make the film.

My father was an enthusiastic amateur photographer. Although he died 17 years ago, I still have boxes and boxes of all his photographs, including early family photographs that have me in them. The first photo in one of the family albums is a little picture of me, three hours old in the hospital with my mum, and I knew straight away that I wanted to include it in the film. So, I had the beginning shot and the end shot, with a lot of space in between, conceptual black leader. It's a bit like *The Black Tower*, which includes many minutes of darkness. I'm not afraid of having darkness in films because that's where the imagination works. I really love sound and darkness. There was a lot more darkness in the film to begin with. I found things to fill in the spaces with, and the images that were suggested by the stream of consciousness we were talking about earlier, how one thing led into the next. It's great being able to steal images off the internet – many of the images in the film are just screengrabs of other John Smiths. There are very few images that I actually photographed myself.

JP: How do you decide where to have no image, or blackness, or full abstraction? And how do you decide what will be in the voiceover? How do you distinguish that from the inserted text, the captions, that appear in the film?

JS: Inserting captions wasn't something I was planning to do when I started working on the film. But I got to a point quite early on in the process – having decided on the first few images and written the first bits of text about my school days – when I started to think, “this is getting a bit conventional. This isn't me – I don't want to make some conventional film with illustrative images. This is not what I do.” So, I started writing my doubts down, to use them as a counterpoint to what I was doing, and I decided to include them as captions. Once I started expressing doubt about what I was doing, I just ran with it, and it led to the next thought, creating a kind of dialogue between the spoken text and the captions. Also, around that point, I introduce the unexplained images of the covered buildings, because they disrupt the flow, and allay my fears about the film being too conventional.

I like the idea that the way in which I speak on the soundtrack is quite cool and unemotive, while there's much more emotion in the captions, which are conventionally much more neutral in tone than the human voice. I have a particular voice, I have an accent, I have an intonation, whereas a caption doesn't have any accent. It's just words. I always find it very powerful if you say something in captions which is emotive, but it's just plain text on the screen. It makes you ask questions about the tone of what's being said. Is it supposed to be funny? Is it tragic? I do that in *Dad's Stick* as well. I talk about being beaten at school by the headmaster, but it's all captions. I didn't want to make a film where I'm speaking about these things on the soundtrack. It's too loaded. I really like the idea of using a caption – how you read it is more open. Is it a joke? How serious is this? I do it in both films. In *Dad's Stick*, the captions say that my father used to beat me with a piece of washing line, that “He didn't do it often” and “He hated having to do it.” That's literally something he said to me when I tackled him about it as an adult. He used to be quite nostalgic about our relationship when I was a child, and I had to pick him up on that, every now and then, and say: “Our relationship was terrible when I was a teenager. You used to fucking beat me with a piece of clothes-line.” He's like, “Yes, I know. I hated having to do it” and he meant that really genuinely. Anyway, I really like the coolness of talking about emotionally loaded things in emotionless captions.

JP: Not only do they give the film a rhythm, but they also catch your attention in a very different way than a voiceover.

JS: It's authoritative, isn't it?

JP: Yes.

JS: It's saying, “THIS IS HOW IT IS.” It's bold. I really like a lot of revolutionary propaganda films made in South America in the 60s and 70s by people like Santiago Alvarez, punctuated by captions like “REVOLUTION NOW.” It's fantastic. It's stirring. This is going a little bit off the point, but the power that a caption has, I think, is really strong. It has this authority and sense of objectivity, but it can be expressing something that is completely partisan. I'm very happy that I included the caption in *Being John Smith* that says: “Stop the genocide. Cease fire now,” which comes as a complete surprise. As punctuation, as a caption, it has a lot of weight. It's very important to me that it's in the film. In a way, it's reflecting on what I've been talking about in terms of how the film developed as a kind of stream of consciousness. What was happening in Gaza, and is, unbelievably, still happening 19 months later, was constantly in my mind. It was a kind of horrible interruption that would come into my head every day while I was working on the film, so I knew that I had to mention it in the captions.

JP: I wanted to come back to something that we were talking about at the beginning of this conversation – about how film is presented in exhibitions versus in a cinema. We're going to create film spaces in your exhibition.

JS: It's primarily a film show, I agree. There are other elements, but you're essentially moving between three films. The films dominate the exhibition because of the size of the projections, and the omnipresence of their soundtracks.

JP: We'll also present a number of artifacts: objects resembling the coat hanger you found in the photograph of your great-grandfather in his workshop; coffee tables you're making out of coffee-table books; your dad's paint stick. What is the relationship between the objects and the films? Do you consider the objects as sculptural works that exist independently, or do they derive meaning primarily through their connection to the films?

JS: They do exist independently – they certainly aren't just film props. But their meaning is enhanced by the context of the films. And I hope there are cumulative meanings that come from experiencing the exhibition as a whole. I've had the photograph of my great-grandfather that we see in the film for a long time, probably about 30 years. I have a copy of it on the wall in the little area that I use as a workshop in my house. When I discovered that photograph, when my father showed it to me, it was a very powerful thing for me. The reason was that most of my living relatives worked in clerical jobs, office jobs – not the sort of thing that I would ever have wanted to do myself. I felt a bit out of place within my family, so it was great to discover that I had an ancestor who was an artisan who made things with his hands, which is what I do. I guess working on video now is not quite as physical as it was physically cutting film, but I still handle cameras and many other tools. I felt quite a strong empathy with this person and it was an important

thing to include in the film. A little while before I started working on the film, I'd had this slightly silly idea to make coffee tables from coffee-table books. It's just a silly pun, but I really enjoy making them. I've got slightly addicted to it, finding appropriate books in charity shops and appropriate legs to attach to them. My favourite one is called *Doing Up Old Junk*. I took this book called *Doing Up Old Junk* and did it up by putting quite ostentatious black and gold legs on it. The book also has a picture of a coffee table on its cover, making it an even more appropriate choice. I was already making these tables when I started working on *Being John Smith*, and I thought, "these elements can come together." More recently, I thought it would be nice to stage a photograph of me in a workshop surrounded by my *Coffee-Table Books*, modelled on the photograph of my great-grandfather in his own workshop. This photograph will be presented in the exhibition, a contemporary restaging of an event that took place over 100 years ago.

There's a theme of time passing that runs through the exhibition, which is particularly relevant to the video *Dad's Stick*. My father always used to decorate his own house. Not long before he died, I went round to see him one day, and he said: "John, you might be interested to see something I've done in the garage." We went into the garage and he said: "I've cut the end off of the stick that I've used to stir paint for many years and revealed all the layers of paint." When I looked closely at the end of this stirring stick I was amazed. The end of the stick is only about two centimetres wide, and the layers of paint are less than a millimetre thick, they're very thin. But when I looked through a magnifying glass, I could see colours that I could remember from my childhood. About halfway through the stick, there was a bright orange, tangerine colour, which was the colour of our hallway in the 1960s, when I was in my early teens.

Then, looking even further in, nearer the centre, there was a kind of grey-green colour, which I remember was the colour of the kitchen cupboards when I was even younger, like five or something. I realized I was looking at this thing that encapsulated more than 50 years of history in that little, tiny nugget of time. It was so powerful for me and still is. It was just so moving, especially after my father died. I had it for a very long time before I decided to make a film around it. At a certain point, I thought, "I have to make that film." It had a lot of power for me, especially being something that had been used by my dead father many, many times in an artisanal way. Although he was an office worker, he was quite practical, he did paint his own house, and he was very good at DIY. Don't get me wrong, he was a very keen amateur photographer, and he got me interested in photography at an early age. So, I shouldn't imply that he was just a boring office worker.

JP: You still have boxes and boxes of his photographs. But I also find it quite unusual for somebody to use the same stick to stir their paint for years and years and years.

JS: To be fair, this wasn't his only stick. He had several. I've still got the ones that he didn't cut in half, as well. I've got three or four of them, but there was only one that he cut through. I think it's funny that people sometimes think it's weird that he used the same stick again and again. But when you think about it, it's not. Why shouldn't you? Also, because it has all the layers of paint on it, it has a kind of smoothness. It's not like a piece of wood that's going to leave a splinter of wood in the paint when it's stirred. It becomes a lovely, rounded object, rather than a sharp piece of wood. Functionally, it makes absolute sense. I'm sure he didn't value it at all, but he didn't see any need to throw it away.

JP: It's interesting: when you slice it, it reveals all of these layers and becomes an abstract image that represents a lot of history. And it also reminds me of tree rings.

JS: One of the things that's important about it is that it does look like the layers of growth in a tree. The layers of paint are like a human simulation of nature, that happened through an organic process that hasn't been thought about until many years later.

JP: You mentioned that you like to include darkness in your films. I find that idea of a film as a black strip of film stock into which you can place images at certain points very interesting; it challenges the more common notion of scripting a film to create a continuous flow of images, which, as you've said, you're not aiming at a narrative flow – instead you're interested in interruptions and disruptions. This approach seems to offer you greater freedom in handling image and audio tracks?

JS: One of the reasons that I don't usually use sync sound, and that you very rarely see people speaking in my films, is that it enables me to work with the image and the sound completely independently. You can move everything around. You can start off one way and think, "No, I don't like that sound there. I'll put it there." You're not trapped by these images and sounds that have to go together. Everything is flexible. You can juggle it all around until everything slots into place. It's a bit like during the days of analogue paste-up, where you'd have lots of different bits of text on paper that you might slide around and get in the right order for whatever it was you wanted to do.

JP: You want to make bookmarks for your publication by cutting up a copy of *The Black Tower*. So, some strips will just be black as there is a lot of black in that film. But there's also the soundtrack ...

JS: ... at the edge of the film. Yes.

JP: That's a beautiful intervention using analogue film material, which you rarely see these days.

JS: Yes, most younger people will have never seen or handled a piece of movie film. I guess that the material feels more special than it used to because of its scarcity. When I was first asked to come up with an artistic intervention for the book, I wasn't sure if I could think of anything, but when I eventually came up with an idea, I was very happy with it, for more than one reason. Firstly, I'm going to cut the film print into 24-centimetre-long pieces – that's 31 frames, a little over one second of time, which will be the same length as the height of the book. It will be a random thing as to who gets which strip. Each of those strips will be different. Because there are a lot of black sections in the film, some might not have any image at all, some will be half image and half black, and some might not even have any sound because there are bits of silence in the film as well. You could have a very minimal piece of film, which is just black with a line down the side, which doesn't wiggle. That's absolutely fine. I love the chance element of that, that every one is unique. And I like the fact that these strips of film can also have a practical function, as bookmarks. The other thing that amuses me about it, which I didn't think about until afterwards, is that in *Being John Smith* I talk about how purchasing *The Black Tower* was too expensive for the Tate Gallery's budget. But I'm cutting up a copy of the film into small pieces and giving them away as free gifts! [laughs] I rather like that. I don't want to sound decadent, though. The reason I'm cutting the print up is that it's worn out. It will still look like a nice image on the film if you hold it up to the light, but if you projected it, you would see all the scratches and bits of dust and things like that. I love the idea of giving it away when it was too expensive for the Tate. Nick Serota, the former director of the Tate, came to see the new film recently and afterwards I was talking to him, and he said: "I'm sorry we didn't fight enough to buy *The Black Tower*." [laughs]. There was a nice circularity to that.

JP: You have been showing *Being John Smith* quite a few times now, in festivals, but also at your London gallery, Kate MacGarry.

JS: Yes, this show is an expansion of the London show. It's rather nice because the show at Secession has been planned for a long time, so I was able to do a bit of a test run with Kate and see how it worked in that situation. Combining the great-grandfather photo with the *Coffee-Table Books* was a new experiment. After people saw that show, several people said to me: "What were the *Coffee-Table Books* all about?" It's one of the reasons I decided to do this thing of mirroring them with the photograph of myself and the coat hangers, to offer a bit of an explanation.

The object that my great grandfather is showing off on his workbench is quite mysterious. I think it's probably a coat hanger for a shop window display, a forerunner of the mannequin, but I can't be certain. Because we're going to make a multiple of it, around 30 copies, that will read in a much more abstract way as well. There's no clue that it's a functional object; it looks like a

boomerang on a stick... I don't think you'll necessarily think, "That's a coat hanger." Even when you see the photograph, you might not think that.

I like the idea that if you multiply things, and it's similar to the *Coffee-Table Books*, then they become authoritative. They take on a kind of logic and power. You can have a nonsensical thing, but if you have a lot of them, it's like, "There must be a reason for this." I've made a lot more *Coffee-Table Books* since the show in London. There are 25 of them now.

They're all very different books, and I think the more of them there are, the stronger the effect will be. They feel quite anthropomorphic; they all have different characters. There has to be a kind of sense that they're breeding, that more could come through the door. [laughs] It'll be the same with the coat hangers. Tomorrow there's going to be another group over there. That's the idea I want to create ... I guess it's surrealism.

JP: To create an image that makes you think something is on the verge of spiralling out of control?

JS: Absolutely. It's a bit like the covered buildings, another virus. As the artist, thinking about that stuff all the time, I'm making all these connections, which most people probably won't make. So, it's quite nice when occasionally people do notice some subtle connection, and you think, "Oh, I'm surprised. I thought that would just be me."

JP: This viral kind of experience is something you also address in the film *The Black Tower*. You talk about a building that you hadn't noticed before, and then you start seeing it everywhere.

JS: Most of my films come out of real experience. *The Black Tower* was a building that I could see from the bedroom window of my house when I moved to Leytonstone in the early 1980s. I didn't know the area very well. Sometimes I'd be walking down the street, and then I'd notice the tower between two blocks of flats or something and think, "That's a bit weird. I would have thought it would have been a bit further over to the east." My sense of orientation is really bad, and on more than one occasion I was surprised when I turned a corner and the tower appeared at the end of the street. This actual experience was what gave me the idea of making the tower in the film follow the protagonist around. All the films we're showing in this exhibition are constructed from documentary images. After watching *The Black Tower* people sometimes ask: "How did you find so many identical towers?" Other people often assume it's a superimposition." It's quite understandable that people might think that, especially now that digital effects are so easy to create, but it is just simply one building filmed very carefully from different angles to make it seem as though it's in different places.

There's no special effect or anything. I'm just filming the same building, and that's where the narrative of the film comes from. From the places it suggests. I could see the tower over a high wall, and I thought, "Oh, that could be a prison wall," so the character has to go to a prison, or, "I can frame it so there are only trees around it if I'm really careful. So, it's going to go to the countryside." Again, that's an example of how chance can shape the work. It's just a question of obsessing for a while, until those kinds of connections come about in the head.

JP: How you frame the image and then frame that image again with the power of words to suggest how somebody watching the film will perceive it, is in a way revealing how constructed all of this work is.

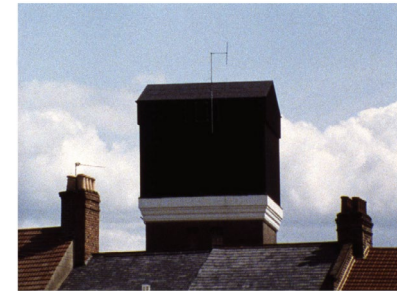
JS: Yes. The politics of form runs through all of my film work. It reminds you that you're looking at a construction and invites you to question its veracity. Particularly with the new film, people quite often have asked me: "Is it *all* true? Is everything you're saying true?" "Did you really go to school with a William Shakespeare Smith?" I can assure you: all the factual information in the film is true. There are no lies in it, but I deliberately exaggerate the impact on my psyche sometimes to make what you're being told feel a bit suspect. Lines like "I really like it when I'm introduced to people for the first time and they ask me if I'm '*the* John Smith'. For a few brief moments, it makes all the suffering that I've been through seem worthwhile." are perhaps a bit over the top. [laughs]

The use of the term "unreliable narrator" has become very common in recent years, but ever since 1976, when I made *The Girl Chewing Gum*, I've always been an unreliable narrator. I don't want people to trust me. I don't want them to think I'm lying to them, but I don't want them to 100 percent trust me, either. I want to generate uncertainty, where viewers question what they are being told instead of just consuming it, and ask themselves, "I wonder if that was *really* true."





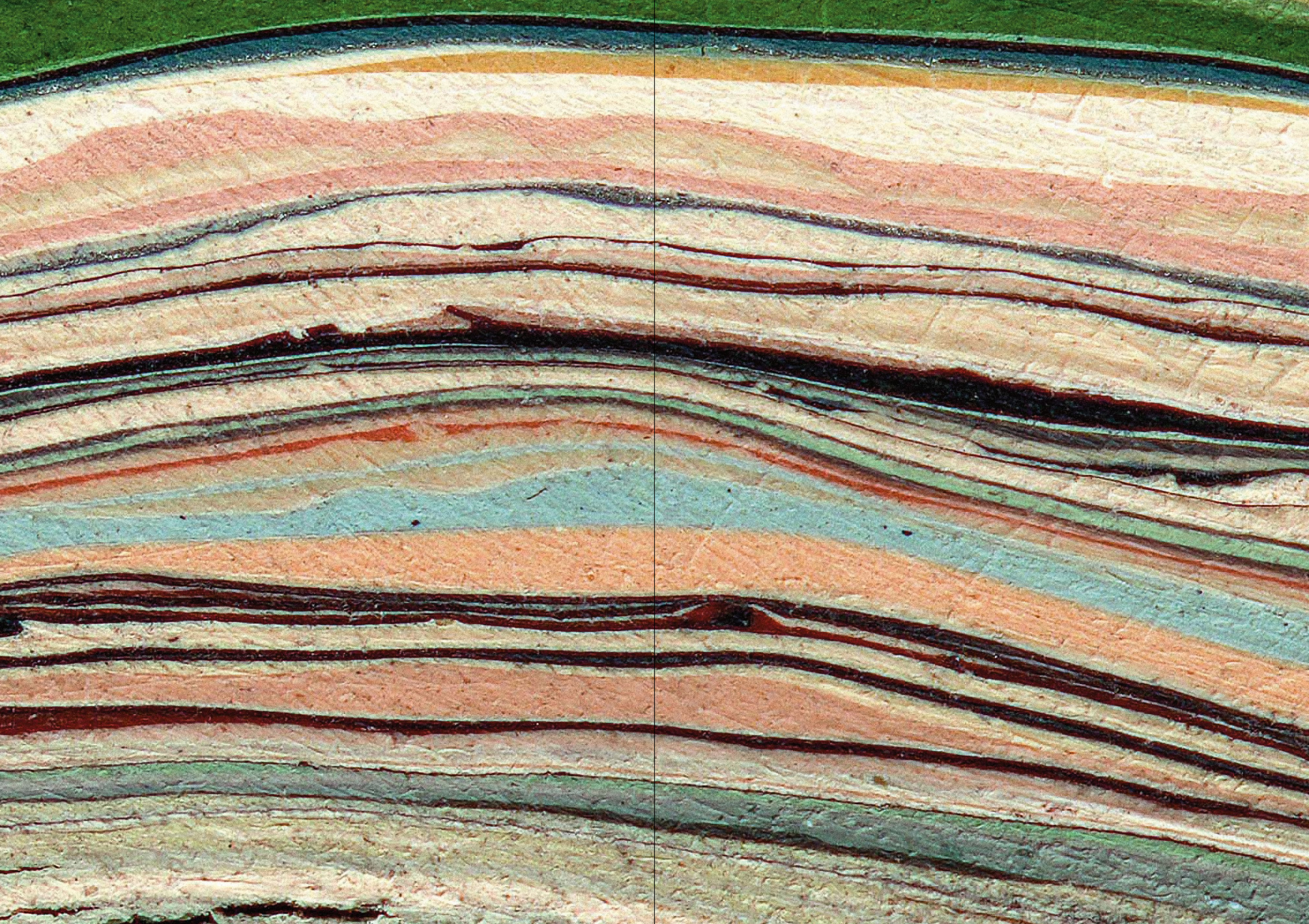
The Black Tower, 1985–87,
stills from 16mm film







Common People (Pulp concert in Finsbury Park), 2024, archival print



He had cut the end off with a saw so that he could look back at all the rooms he had painted over the years in all the family houses.



„Sind Sie wirklich mit einem William Shakespeare Smith in die Schule gegangen?“

John Smith im Gespräch mit Jeanette Pacher

Geführt und aufgezeichnet via Zoom am 29. Mai 2025

John Smith zeigt Jeanette Pacher ein Foto, das einige Tage davor in seinem Atelier aufgenommen wurde. Darauf zu sehen ist John, wie er aus einem großen Bildband, einem *coffee-table book*, ein Kaffeetischchen herstellt. Er reinszeniert damit eine Fotografie, die seinen Urgroßvater in dessen Tischlerwerkstatt zeigt, wie er etwas macht, das ein Kleiderbügel auf einem Stiel, also ein stummer Diener, sein könnte.

Jeanette Pacher: Hast du vor, dieses Foto in der Ausstellung zu zeigen?

John Smith: Ja, auf jeden Fall. Ich möchte es hinter den stummen Dienern platzieren, die Hans anfertigt, direkt gegenüber läuft der Film *Being John Smith*. Meine *Coffee-Table Books* werden wiederum vor dem Foto meines Urgroßvaters stehen. Das Foto von mir wird schwach mit Spots beleuchtet, sodass die stummen Diener Schatten werfen, doch es wird erst dann einen Sinn ergeben, wenn man den Rest der Ausstellung gesehen hat.

JP: Es gibt also den Film, und es gibt die stummen Diener, dazu das Foto, das jedoch etwas ganz anderes zeigt. Diese Arbeiten wirken irgendwie seltsam zusammengewürfelt. Allerdings: Wer durch die Ausstellung geht, wird kurz vor dem Ende ein Foto von deinem Urgroßvater in einem vergleichbaren Setting sehen und erkennen können, dass das Bild im ersten Raum ein Re-enactment ist.

JS: Ja, genau! Hoffentlich werden die Besucher*innen noch einmal einen Blick darauf werfen, wenn sie die Ausstellung wieder verlassen – denn auf einmal ergibt alles einen Sinn. Solche Situationen schaffe ich gerne. Ich mache zwar in erster Linie Filme, gestalte aber auch gern Ausstellungen, in denen Film und diverse Artefakte dicht miteinander verwoben werden. Was ich nicht mag, sind Filmausstellungen in einer Galerie, bei denen man das Gefühl hat, nur von einem Filmraum zum nächsten zu gehen, und damit hat sich's. Der beste Raum, um einen Film zu sehen, ist immer noch das Kino [lacht]. Ich bin mehr daran interessiert, die Galerie so zu nutzen, dass sich alle Werke zu einer Erzählung zusammenfügen. Wenn ich eine Schau plane, stelle ich mir den Ausstellungsbesuch immer als eine Reise vor, auf der sich neue Horizonte auftun. Wichtig ist vor allem, dass sie Dinge enthält, die nicht erklärt werden, die aber später einen Sinn ergeben. Wie du weißt, möchte ich in der Schau auch den Holzstock meines Vaters zeigen, in natura bekommt man ihn aber erst *nach* dem Video *Dad's Stick* zu sehen. Was im

Video bildschirmfüllend dargestellt wird, ist eigentlich ein winziges Ding. Das hier auf das Hundertfache vergrößerte Stockende dann im Original zu sehen wird hoffentlich allen eine Offenbarung sein.

JP: Ich könnte mir vorstellen, dass die Besucher*innen vielleicht sogar zweimal hinschauen müssen, weil das Größenverhältnis so unterschiedlich ist. Was wiederum sehr interessant ist, bringt es doch auf den Punkt, wie du als Filmmacher denkst oder arbeitest: unterschiedliche Maßstäbe nutzen – etwas heranzoomen –, um zur totalen Abstraktion eines konkreten Gegenstands zu gelangen.

JS: Das trifft auf alle meine Filme zu, insbesondere auf *The Black Tower*, wo ich Objekte so nahe heranzoomte, dass sie wie Farbfelder aussehen, bis sich herausstellt, dass es Abbilder konkreter Dinge sind – so sieht man zum Beispiel ein rotes Farbfeld, dann kommt eine Hand ins Bild, die nach dem Rot greift und es hochhebt, sodass man ein T-Shirt erkennt und auf einen Kleiderhaufen blickt. Das wird mit einer Reihe von homogenen Farbfeldern durchgespielt. Mich interessiert, Werke zu schaffen, die sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion bewegen. Allerdings nicht bei meinem neuen Film, *Being John Smith*, in dem es keine visuelle Abstraktion gibt, was für mich ziemlich ungewöhnlich ist.

JP: *The Black Tower* beginnt mit dieser repetitiven Struktur, die langsam einen Rhythmus aufbaut. Im Fokus stehen Form und Farbe, die auf sehr abstrakte Weise ins Bild gesetzt werden, sodass man in den ersten Minuten nur durch das Voiceover ein Gefühl dafür bekommt, worum es in dieser Geschichte geht, wird sie doch immer wieder mit abstrakten Bildern illustriert. Die Struktur wirkt zunächst offen und lässt Raum für eigene Assoziationen. Bald schon ist ein Plätschern zu hören, taucht die Farbe Blau auf, womit erste Verbindungen hergestellt sind, die sich in subtilen Wiederholungen fortsetzen. Nach und nach lieferst du mehr Hinweise, die zu einem klareren Gesamtbild des Geschehens führen. Mir gefällt vor allem, wie sich die Geschichte entwickelt, wie die Dinge langsam in den Fokus rücken. Gleichzeitig gibt es diesen unheimlichen Unterton, ein wachsendes Gefühl von Unbehagen. Durch die Art und Weise, wie du deinen Film konstruiert hast, werden diese parallelen Stimmungen – das Abstrakte und das Narrative, das Ruhige und das Beunruhigende – meiner Meinung nach besonders überzeugend zum Ausdruck gebracht. Bei deinem jüngsten Film, *Being John Smith*, war dein Ansatz ein ganz anderer ...

JS: In beiden Filmen wird der Erzählfluss gebrochen, allerdings auf verschiedene Weise. Beide thematisieren die Macht des Wortes, wie Sprache unsere Rezeption von bewegten Bildern beeinflusst. Vor allem in *The Black Tower* wird man in eine Art psychologische Beziehung zu einer Erzählung verstrickt. Ganz bewusst wird man in diese immersive Welt hineingezogen, bis Elemente auftauchen, die alles wieder durchkreuzen und einen daran erinnern, dass

man etwas sieht, das konstruiert wurde, ein Kunstgriff ist, sich zwischen konventionellem Erzählen und visueller Abstraktion hin und her bewegt. Etwas Ähnliches mache ich in *Being John Smith*, indem ich die Offstimme und die Inserts, die den Erzählfluss unterbrechen, dialogisch gesetzt habe. Ein weiteres wichtiges Element in diesem Film sind die verhüllten Gebäude. Wie ich im Voiceover erzähle, bin ich bei der Arbeit an einen Punkt gelangt, wo ich mir Sorgen machte, der Film würde ein wenig zu konventionell geraten. Ich musste also ein Element einbauen, das rätselhaft ist oder nicht erklärt wird. Die Bilder der abgedeckten Gebäude dienen keinesfalls als Illustrationen meiner Erzählung, sondern sind abrupte, unerklärliche Unterbrechungen, begleitet von genauso unerklärlichen aggressiven Geräuschen. Für mich ist es sehr wichtig, die Stimmung des Films zu wechseln, damit man nicht einfach mit dem Strom schwimmt und es sich zu bequem macht. Ein Element des Unbehagens oder der Irritation wird eingesetzt, um das Publikum beim Betrachten des Films geistig auf Trab zu bringen und hoffentlich am Einschlafen zu hindern [lacht].

JP: Möchtest du die verhüllten Gebäude in *Being John Smith* etwas ausführlicher beschreiben?

JS: Ja, unbedingt, denn sie sind nicht unwichtig für den Film. Ich fotografiere diese Gebäude schon seit Längerem in der Gegend, wo ich wohne, sie befinden sich ganz in meiner Nähe. Wenn ich die Straße entlanggehe und eines sehe, mache ich sehr oft ein Foto mit meinem Handy.

JP: Ist das im Osten Londons?

JS: In Hackney. Dieser Teil im Osten der Stadt wurde wie viele andere Stadtteile in den letzten 20 Jahren mehr und mehr gentrifiziert. Ich habe schon immer im Osten Londons gelebt und bin 2003, zu einer Zeit, als der Gentrifizierungsprozess richtig Fahrt aufnahm, in dieses Haus gezogen. Seitdem hat sich hier viel verändert – das Haus könnte ich mir heute nicht mehr kaufen. Die Veränderungen sind sehr dramatisch, und wie wir wissen, ist die Spaltung der Gesellschaft nicht nur bei uns so tief wie nie zuvor.

Mitten im Überfluss geraten immer mehr Menschen in Armut. Als ich hierhergezogen bin, wohnten in solchen Häusern sehr oft Künstler*innen, Lehrer*innen oder Sozialarbeiter*innen. Wenn heute jemand das Haus verkauft, wird es meist von Banker*innen erworben oder von Leuten, die in einer Versicherung oder einem großen Konzern arbeiten. Diese verhüllten Gebäude symbolisieren für mich die Gentrifizierung meines Wohnviertels. Sie verbreiten sich wie ein Virus: Jedes Mal, wenn ich aus dem Haus gehe, gibt's mehr davon ... man sieht sie überall. Normalerweise läuft es so ab, dass die Leute alte viktorianische Häuser kaufen und den Dachboden zum Loft ausbauen. Dazu müssen sie das Dach entfernen und dann das Haus abdecken, damit es nicht hineinregnet. Es sind Bilder des Wohlstands entweder der Person, die in dem Haus

leben wird, oder des Immobilienunternehmens, das es gekauft hat, um daraus viele Apartments zu machen.

Für mich sind die eingepackten Gebäude schon deshalb interessant, weil sie mich ein wenig an *The Black Tower* erinnern. Wenn ich Filme mache, suche ich immer nach Verbindungen, außerdem glaube ich an den Zufall. Auch in diesem Film hat der Zufall mit Regie geführt. Aber vielleicht sollte ich wieder zu den fließenden Übergängen zwischen den verschiedenen Elementen zurückkommen? Manchmal werde ich gefragt, wie lange ich am Skript geschrieben und den Dreh geplant habe. *Being John Smith* war viel schneller fertig als die meisten meiner Filme.

Oft brauche ich für einen halbstündigen Film zwei Jahre, ich arbeite nämlich alleine und normalerweise auch in meinem eigenen Tempo. Dieser Film ist jedoch sehr, sehr schnell entstanden, ich habe vom Anfang bis zum Ende nur circa vier oder fünf Monate daran gearbeitet. Das hatte einerseits damit zu tun, dass ich zu meinem Namen eine Menge sagen kann und viele Anekdoten parat habe. Andererseits haben eine Art Stream of Consciousness und natürlich auch ein wenig Glück den Erzählfluss des Films mitbestimmt. So war zum Beispiel der zweite Vorname meines Vaters Lyle. Im Film schildere ich, wie ich mich bei meinem Vater über meinen langweiligen Namen beklage und zu ihm sage: „Du hast einen interessanten Namen“, worauf er antwortet: „Mein zweiter Vorname ist Lyle, weil ich neben der Tate-&-Lyle-Zuckerfabrik zur Welt gekommen bin und Lyle der vom Spitalsfenster aus sichtbare Teil des Firmenschildes am Fabriksgebäude war. So bin ich zu diesem Namen gekommen.“ Also beschließe ich, zur Tate-&-Lyle-Zuckerraffinerie zu fahren, wo ich nie zuvor gewesen bin, und ein Foto zu machen. Als ich dort ankomme, fällt mir auf, dass mich ein Teil der Fabrik an den schwarzen Turm in meinem Film erinnert. Eigentlich eine ziemlich unheimliche Assoziation. Jedenfalls gibt es jetzt diese Verbindung zu *The Black Tower*, der wiederum mit den abgedeckten Gebäuden in Zusammenhang steht – womit schon wieder der Zufall bestimmt hat, dass *The Black Tower* in *Being John Smith* vorkommen muss.

Wie ich im Film erzähle, wurde nicht nur die Firma Tate & Lyle ursprünglich von Henry Tate gegründet, sondern auch die Tate Gallery. Nachdem ich das mir vertraute Logo von Tate & Lyle in den Film eingebaut hatte, fügte ich noch das ebenfalls sehr markante Logo der Tate Gallery ein, die 2010 meinen Film *The Girl Chewing Gum* für ihre Sammlung erworben hatte. Sie signalisierten auch Interesse an *The Black Tower*, der ihnen aber dann zu teuer war, was ich nun endlich mit einem Bild von einem Bierdeckel der Sorte John Smith's Bitter kommentieren konnte. Es ist einfach magisch, wenn sich Verbindungen zufällig ergeben und das eine zum anderen führt, denn es bringt einen Film voran. Die Doppeldeutigkeit des Ausdrucks „John Smith's Bitter“ geisterte jahrzehntelang in meinem Kopf herum, es war daher großartig, dass sich mir nun die Gelegenheit bot, das in einem Film unterzubringen.

JP: Waren das Ereignisse oder Dinge, auf die du gestoßen bist, als du bereits daran dachtest, den Film zu machen? Wie lief das ab? Hast du bestimmte Teile genau geplant, und die anderen haben sich einfach so ergeben?

JS: Es war oft ein Prozess des Entdeckens. Mein Standpunkt war immer, dass man Verbindungen zwischen allem entdecken kann, man muss nur genau hinschauen. Manchmal steigere ich mich derart hinein in das Prinzip Zufall, dass ich denke: „Das gibt’s doch nicht! Stelle ich mir die Welt um mich herum nur vor?“ Ein Gefühl, das ich oft habe. Vor allem wenn ich mich intensiv mit etwas beschäftige, scheine ich Phasen zu durchleben, in denen ich ständig ganz zufällig auf etwas stoße. Es ist mit folgendem Phänomen vergleichbar: Wenn man ein Wort liest, das man nicht kennt, fragt man sich, was es bedeutet. Man schlägt es also im Wörterbuch nach und findet vielleicht heraus, dass es ein ungebräuchliches Wort ist. Dann sitzt man am nächsten Tag im Zug, jemand liest ein Buch, und wenn man dieser Person über die Schulter sieht, taucht genau dieses Wort wieder auf. Ich habe manchmal das Gefühl, dass alle Informationen der Welt die ganze Zeit offen vor unseren Augen liegen.

JP: Die Verbindungen zu entdecken ist also nur eine Sache der Fokussierung?

JS: Es geht immer um den Fokus. Wenn man sich voll und ganz darauf einlässt, ein Kunstwerk zu schaffen – und ich widme mich meiner Arbeit mit höchster Intensität –, dann ist man sich all der möglichen Verknüpfungen von Dingen hyperbewusst. Das ist das Schöne an dieser Arbeit und sehr wichtig. Ich sollte noch erwähnen, dass es im frühen Planungsstadium bestimmte Anekdoten gab, die ich auf jeden Fall einbauen wollte. Es war nicht so, dass sich eine Sache aus der anderen ergab und dann zur nächsten führte. Vielmehr gab es bestimmte Dinge, über die ich sprechen wollte, aber ich musste Wege finden, um von einer Sache zur nächsten zu gelangen. Ich wollte einen kontinuierlichen Fluss schaffen. Ich hoffe, du bist mit mir einer Meinung, dass sich in diesem Film alles ziemlich nahtlos aneinanderfügt. Es sind jedoch voneinander unabhängige Ereignisse, sodass es immer wieder eine überraschende Wende gibt.

JP: Der Titel *Being John Smith* und auch die Art und Weise, wie der Film mit deiner Geburt beginnt, lassen an eine Biografie oder Autobiografie denken. In deiner Ausstellung wirst du ein Foto von deinem Urgroßvater zeigen, man könnte hier also ebenfalls einen autobiografischen Ansatz vermuten, und tatsächlich geht es vor allem um dich als Filmemacher, als Künstler. Doch es ist eher so, dass du die Ausstellungsstücke in derselben Art und Weise zu einer Dramaturgie zusammenfügst, wie du es in deinen Filmen machst, wo du die Dinge sehr genau in den Blick nimmst, sodass es dir zum Beispiel möglich ist, all diese potenziellen Abstraktionen von konkreten Objekten zu sehen.

Ich glaube, viele Menschen sind sich gar nicht bewusst, dass sie das können. Wir sehen ständig so viele Bilder, betrachten sie aber oft nur flüchtig und machen uns keine Gedanken darüber, wie Bilder komponiert werden.

JS: Es geht darum, unseren Blick zu schärfen und unsere Wahrnehmung zu sensibilisieren, was möglich ist, wenn wir es wollen. Wir sollten die eigenen Fähigkeiten schätzen, die Welt um uns herum wahrzunehmen. Es gibt so viele Möglichkeiten, wie wir Erfahrungen interpretieren können. Als ich jung war, habe ich mich viel mit Semiotik beschäftigt; die Wandelbarkeit der Bedeutung von Zeichen und die Vieldeutigkeit des Alltäglichen habe ich immer schon gern erforscht. Es bereitet mir auch große Freude, absurde oder scheinlogische Analysen zu machen!

JP: Kommen wir noch einmal auf die Frage der Identität oder Biografie zurück. Mich interessiert dieser Aspekt deiner Arbeit beziehungsweise der Ausstellung, die wir gestalten. Warum hast du genau jetzt einen Film darüber gemacht, John Smith zu sein?

JS: Wie ich in diesem Film freimütig bekenne, habe ich mein Leben lang sehr unter meinem Namen gelitten. Es gab genug Situationen, in denen er mein Selbstwertgefühl unterminiert hat. Vor allem als ich jung war, dachte ich: „Ich bin nur ein langweiliger John Smith. Ich habe den gewöhnlichsten Namen der englischsprachigen Welt. Ich bin daher ein Nichts, eine Null.“ Klassenzugehörigkeit spielt hier auch hinein – aus der unteren Mittelschicht kommend, traf ich an der Kunstakademie auf Leute, die zur oberen Mittelschicht gehörten oder von Privatschulen kamen und viel selbstbewusster zu sein schienen als ich. Ich habe mich unter ihnen ganz fremd gefühlt. Ich wollte schon seit Jahrzehnten einen Film über meinen Namen machen, bin aber nie dazu gekommen. Es gab so viel zu sagen, nur wo beginnen? An die Arbeit gemacht habe ich mich schließlich 2023 nach einem Konzert von Pulp. Da ich die Bandmitglieder kenne, hatte ich das Glück, die Show von einem Turm aus zu verfolgen, der mir einen faszinierenden Blick auf das Publikum bot.

Es waren an die 30.000 oder 40.000 Leute bei diesem Open-Air-Konzert, und alle haben sich blendend amüsiert. Von oben bekam ich ein paar Tausend Leute auf das Display meines Handys. Dieses Bild hat mich wirklich interessiert, zum Teil ging es mir dabei um die Abstraktion. Beim Anblick all der Farben und der Leute als winzig kleine Punkte, dieser wogenden Menge, dachte ich: „Das muss ich filmen.“ Was ich dann auch tat. Ich hatte die Idee, das Bild mehrfach übereinanderzulegen und dann sukzessive wieder Layer um Layer abzuziehen, sodass man etwas völlig Abstraktes sieht, das allmählich eine konkrete Form annimmt. Von der Abstraktion zur Gegenständlichkeit zu gelangen ist ja charakteristisch für meine Arbeit. Wir haben in unserem Leben nur eine bestimmte Anzahl von Ideen, und das ist eine, auf die ich immer wieder zurückkomme [lacht]. In diesem Fall hat es allerdings nicht funktioniert. Mit einem Filmstill von diesem überlagerten Material bin ich jedoch glücklich,

und es wird in der Ausstellung zu sehen sein. Ich war sehr enttäuscht, weil mir das Bildmaterial wirklich gefallen hat, aber ich fand, dass es nicht genug Substanz hatte, um den Ausgangspunkt für einen Film zu bilden. Ich wollte das Material schon beiseitelegen, als mir auffiel, dass die Band den Song „Common People“ spielte und das gesamte Publikum mitsang. Und da ich den gewöhnlichsten Namen in der englischsprachigen Welt habe, war mir klar, dass ich damit das perfekte Ende für einen Film über meinen Namen hatte. Ich mag das Gemeinschaftsgefühl, das in der Aufnahme all dieser Menschen, die zusammen Party machen, zum Ausdruck kommt. Diesen Song singen alle mit, und sie recken dabei die Arme in die Höhe, schwingen sie im Takt hin und her. Sie haben Spaß, und sie legen dabei ihre Egos ab. Wichtig ist nur, zusammen zu sein und miteinander zu feiern. Wie wir wissen, passiert das zurzeit viel zu selten auf dieser Welt. Das war der eigentliche Auslöser, den Film zu machen.

Mein Vater war ein begeisterter Amateurfotograf. Obwohl er schon vor 17 Jahren gestorben ist, habe ich noch immer unzählige Schachteln voller Fotografien, darunter frühe Familienfotos, auf denen ich zu sehen bin. Das erste Foto in einem der Familienalben ist ein kleines Bild von mir, gerade mal drei Stunden alt, im Spital mit meiner Mutter. Ich wusste sofort, dass ich es im Film haben wollte. Somit hatte ich die erste und die letzte Einstellung, mit viel Platz dazwischen, ein konzeptioneller schwarzer Vorspann. Es ist ein bisschen wie in *The Black Tower*, der viele Minuten völliger Dunkelheit enthält. Ich fürchte mich nicht vor Schwarzbild in Filmen, weil dort die Fantasie zu arbeiten beginnt. Sound und Schwärze mag ich sehr. Anfangs gab es im Film viel mehr Passagen, in denen man nichts sieht. Ich fand Dinge, die ich einbauen konnte, dazu die vom Stream of Consciousness suggerierten Bilder, worüber wir bereits gesprochen haben. Fein war auch, dass ich mich im Internet bedienen konnte – viele Bilder im Film sind einfach Screenshots von anderen John-Smiths. Es gibt nur sehr wenige Bilder, die ich selbst fotografiert habe.

JP: Wie entscheidest du, wo kein Bild sein soll, wo totale Dunkelheit oder völlige Abstraktion? Und wie entscheidest du, was im Voiceover zu hören sein wird? Wodurch unterscheidet sich der gesprochene Text vom eingeblendeten Text, von den Inserts, die im Film auftauchen?

JS: Ich hatte nicht vor, Inserts einzublenden, als ich an diesem Film zu arbeiten begann. Kurz nachdem ich mich für die ersten Bilder entschieden und Teile des Texts über meine Schulzeit geschrieben hatte, kamen mir bereits die ersten Zweifel. „Das wird ein bisschen zu konventionell. Das bin nicht ich – ich will keinen konventionellen Film mit illustrativen Bildern machen. Das ist nicht mein Ding.“ Ich fing daher an, meine Zweifel niederzuschreiben und als Inserts wie einen Kontrapunkt zum filmischen Geschehen weiterzuspinnen. Indem ich meine Arbeit infrage stellte und dann meinen Gedanken freien Lauf ließ, ist eine Art Dialog zwischen dem gesprochenen und dem eingeblendeten Text entstanden. Ungefähr an diesem Punkt taucht auch zum ersten Mal

eines dieser mysteriösen verhüllten Gebäude auf. Solche Bilder unterbrechen den Erzählfluss und zerstreuen meine Angst, der Film könnte zu konventionell werden.

Mir gefällt auch dieser Gegensatz: Auf der Tonspur klinge ich ganz unaufgeregt und unbeteiligt, während der eingeblendete Text sehr emotional geladen ist, obwohl es normalerweise gerade umgekehrt ist, denn im Vergleich zu einer Offstimme ist der Ton eines Inserts viel neutraler. Ich habe eine charakteristische Stimme, ich habe einen Akzent, ich spreche mit einer bestimmten Intonation, wohingegen ein eingeblendeter Text keinen Akzent hat. Es sind nur Worte. Ich finde es immer sehr wirkungsvoll, wenn man etwas Emotionales in Inserts erzählt, als puren Text auf der Leinwand, weil es Fragen nach dem Ton der Mitteilung aufwirft. Wie man sie liest, ist offener. Ist das ein Witz? Ist es ernst gemeint? Ich mache das auch in *Dad's Stick*, wenn ich nur via Inserts erzähle, dass ich in der Schule vom Direktor gezüchtigt wurde. Ich wollte keinen Film machen, in dem ich über diese Dinge auf der Tonspur spreche. Das ist zu aufgeladen. In *Dad's Stick* heißt es in den Inserts, dass mich mein Vater immer mit einem Stück Wäscheleine geschlagen hat, dass „er es nicht oft getan hat“ und „gehasst hat, es tun zu müssen“. Das hat er wörtlich zu mir gesagt, als ich ihn als Erwachsener damit konfrontierte. Unsere Beziehung, als ich ein Kind war, wurde von ihm immer nostalgisch verklärt, und ich musste natürlich ab und zu darauf herumreiten und warf ihm vor: „Unsere Beziehung war schrecklich, als ich ein Teenager war. Du hast mich verdammt noch mal mit einer Wäscheleine geschlagen.“ Darauf er: „Ja, ich weiß. Ich habe es gehasst, das tun zu müssen.“ Und er meinte das wirklich und aufrichtig. Wie auch immer, mir gefällt die Distanziertheit emotionsloser Inserts zu emotional aufgeladenen Dingen.

JP: Die Inserts sorgen nicht nur für eine rhythmische Gliederung des Films, sie sorgen auch für Aufmerksamkeit, allerdings auf ganz andere Weise als eine Offstimme.

JS: Das macht ihr autoritativer Ton, oder?

JP: Ja.

JS: Es heißt: „SO IST ES.“ Das ist unerschrocken. Ich bin ein großer Fan von revolutionären Propagandafilmen, wie sie in den 60er- und 70er-Jahren in Lateinamerika von Regisseuren wie Santiago Álvarez gedreht wurden, interpunktiert mit Inserts wie „REVOLUTION NOW“. Das ist fantastisch. Es rüttelt auf, wirkt elektrisierend. Ich schweife jetzt vielleicht ein wenig vom Thema ab, aber die Ausdruckskraft eines Inserts ist meiner Meinung nach immens. Es strahlt Autorität aus, zeugt von Objektivität und kann doch etwas ausdrücken, das völlig tendenziös ist. Ich bin sehr froh darüber, dass ich in *Being John Smith* den Text „Stoppt den Völkermord. Waffenstillstand jetzt“ eingeblendet habe. Er kommt völlig überraschend und hat als Interpunktion, als

Insert großes Gewicht. Es ist sehr wichtig für mich, dass das im Film vorkommt. In gewisser Weise spiegelt es wider, was ich über die Entstehung des Films gesagt habe – dass er sich wie ein Bewusstseinsstrom entfaltet hat: Mich hat damals ständig beschäftigt, was in Gaza passiert ist und unvorstellbarerweise 19 Monate später weiterhin passiert. Während ich an dem Film arbeitete, kam es jeden Tag zu einer Art schrecklicher Störung in meinen Gedanken, und damit wusste ich, dass ich das im Insert thematisieren muss.

JP: Ich würde gern auf etwas zurückkommen, das wir zu Beginn dieses Gesprächs schon angeschnitten haben, und zwar die Präsentation von Filmen in Ausstellungen im Vergleich zur Vorführung in einem Kino. Wir werden in deiner Ausstellung Kinoräume schaffen.

JS: In erster Linie ist es eine Filmschau, das stimmt. Es gibt natürlich noch andere Elemente, aber im Wesentlichen bewegt man sich zwischen drei Filmen, die allein schon aufgrund der Größe der Projektionen und des omnipräsenten Soundtracks die Ausstellung dominieren.

JP: Wir werden auch einige Artefakte zeigen: Objekte, die dem stummen Diener nachempfunden sind, den du auf dem Foto entdeckt hast, das deinen Urgroßvater in seiner Tischlerwerkstatt zeigt; deine aus *coffee-table books* gefertigten Beistelltischchen; den Holzstab, mit dem dein Vater Farbe anrührte. Welche Beziehung besteht zwischen den Objekten und den Filmen? Sind für dich die Objekte eigenständige skulpturale Werke oder erlangen sie ihre Bedeutung vor allem durch ihre Verbindung mit den Filmen?

JS: Es sind eigenständige Werke – jedenfalls nicht bloß Filmrequisiten. Allerdings wird ihre Bedeutung durch den filmischen Kontext erhöht. Wenn man die Ausstellung als Gesamterzählung erlebt, werden sich hoffentlich auch mehrschichtige Lesarten ergeben. Die Fotografie meines Urgroßvaters, die im Film lange zu sehen ist, habe ich bestimmt schon 30 Jahre. Eine Kopie davon hängt in dem kleinen Raum, den ich in meinem Haus als Werkstatt nutze. Als ich diese Fotografie entdeckte, war das wie eine Bestätigung für mich. Die meisten meiner lebenden Verwandten hatten Bürojobs – nicht die Art von Beschäftigung, die ich jemals angestrebt hätte. Ich fühlte mich in meiner Familie irgendwie wie ein Fremder, und es war daher eine wichtige Entdeckung, dass ich einen Vorfahren hatte, der ein Handwerker war, der also wie ich Dinge mit seinen Händen herstellte. Natürlich ist ein Video zu bearbeiten heute nicht so eine körperliche Angelegenheit, wie einen Film mit Schere und Klebeband zu montieren, aber ich arbeite immer noch mit Kameras und vielen anderen Werkzeugen. Ich konnte mich also völlig in diese Person einfühlen, sodass es mir auch sehr wichtig war, das Foto in den Film einzubauen. Kurz bevor ich mit *Being John Smith* begann, hatte ich die etwas absurde Idee, Kaffeetischchen aus *coffee-table books* zu fertigen, aber die Arbeit macht mir wirklich Spaß. Ich bin schon fast süchtig danach, in Secondhandshops nach geeigneten Büchern und dazu passenden Beinen zu

stöbern. Mein Lieblingsstück heißt *Doing Up Old Junk*. Ich habe dem Buch ein Upcycling verpasst und es mit schwarz-goldenen Beinen mächtig aufgemotzt. Passenderweise zeigt das Titelbild ebenfalls ein Beistelltischchen. Da die Tischchen mittlerweile zum Werkblock gewachsen sind, kam mir die Idee, ein Foto zu inszenieren, das mich, umgeben von meinen *coffee-table books*, in meiner Werkstatt zeigt, ganz nach dem Vorbild der Fotografie meines Urgroßvaters in seiner Werkstatt. Dieses zeitgenössische Reenactment eines Ereignisses, das vor über 100 Jahren stattgefunden hat, wird ebenfalls in der Ausstellung zu sehen sein.

Überhaupt ist der Lauf der Zeit ein Thema, das sich durch die Ausstellung zieht und vor allem für das Video *Dad's Stick* relevant ist. Mein Vater hat sein Haus immer selbst ausgemalt und renoviert. Als ich ihn einmal kurz vor seinem Tod besuchte, sagte er zu mir: „John, das könnte dich interessieren, schau dir doch an, was ich in der Garage gemacht habe.“ Wir gingen also in die Garage, wo er mir dann erklärte: „Ich habe das Ende des Stocks, mit dem ich jahrelang Farbe angerührt habe, abgeschnitten, und so sind alle Farbschichten wieder zum Vorschein gekommen.“ Als ich das Ende dieses Stöckchens genau in Augenschein nahm, kam ich aus dem Staunen nicht heraus. Das Stockende selbst hat nur einen Durchmesser von circa zwei Zentimetern, und die einzelnen Farbschichten sind weniger als einen Millimeter dick, also sehr dünn. Durch eine Lupe konnte ich jedoch Farben sehen, an die ich mich noch aus meiner Kindheit erinnere. Ungefähr in der Mitte der Farbringe gibt es ein leicht rötliches, leuchtendes Orange, das in den 1960er-Jahren, als ich 13, 14 Jahre alt war, die Farbe unseres Vorzimmers war.

Noch weiter innen, näher zur Stockmitte hin, konnte ich in einer Art Graugrün die Farbe unserer Küchenkästen wiedererkennen, als ich noch viel jünger war, etwa fünf oder so. Ich begriff, dass in diesem Ding über 50 Jahre Geschichte wie in einer kleinen, winzigen Zeitkapsel eingeschlossen waren. Das hat mich zutiefst beeindruckt und tut es immer noch. Es hat mich emotional berührt, vor allem nachdem mein Vater gestorben war. Der Stab war schon längere Zeit bei mir, als ich beschloss, ihn zum Sujet eines Films zu machen – was an einem bestimmten Punkt bedeutete: „Ich muss diesen Film machen.“ Der Stab strahlte eine derartige Kraft aus, insbesondere weil er von meinem verstorbenen Vater zigmals für handwerkliche Arbeit benutzt worden war. Obwohl er in einem Büro arbeitete, war er ein praktischer, geschickter Mann, er hat das ganze Haus ausgemalt und war ein sehr guter Heimwerker. Versteh mich nicht falsch: Mein Vater war ein begeisterter Amateurfotograf und hat schon früh mein Interesse für Fotografie geweckt. Ich möchte also nicht den Eindruck erwecken, dass er ein langweiliger Büroangestellter gewesen wäre.

JP: Du hast immer noch unzählige Schachteln mit seinen Fotografien. Ist es nicht auch recht ungewöhnlich, dass jemand über Jahre hinweg denselben Stab verwendet, um Farbe umzurühren?

JS: Na ja, das war nicht sein einziger, er hatte ein paar davon. Ich habe immer noch auch diejenigen, die er nicht zerschnitten hat. Es sind drei oder vier, aber durchgeschnitten hat nur einen. Ich finde es wiederum komisch, wenn es jemand seltsam findet, dass er denselben Stab wieder und wieder verwendet hat. Wenn man nämlich darüber nachdenkt, ist es das nicht. Warum sollte man das nicht tun? Wegen der vielen Farbschichten ist er außerdem so glatt wie Seide. Kein Stecken, von dem beim Umrühren kleine Splitter in der Farbe bleiben, kein scharfkantiges Stück Holz, sondern ein wunderschönes, abgerundetes Objekt. Auf seine Funktion reduziert, ist es absolut sinnvoll. Ich bin mir sicher, dass mein Vater dem Stock keine besondere Bedeutung beigemessen hat, er sah aber auch keine Notwendigkeit, ihn wegzuschmeißen.

JP: Besser, ihn durchzuschneiden, damit all diese Schichten zum Vorschein kommen und ein abstraktes Bild entsteht, in dem eine Menge Geschichte mitschwingt. Und es erinnert mich auch an die Jahresringe von Bäumen.

JS: Dass sich ein Bezug zu den Wachstumsringen eines Baumes herstellen lässt, ist ein wichtiger Aspekt. Die Farbschichten sind wie eine menschliche Simulation der Natur, entstanden durch einen organischen Prozess, über den man erst viele Jahre später nachdenkt.

JP: Du hast erwähnt, dass du in deinen Filmen gerne Sequenzen mit völliger Dunkelheit hast. Ich finde diese Auffassung von Film als schwarzem Filmstreifen, in den man an bestimmten Stellen Bilder einfügen kann, sehr interessant; damit hinterfragst du die gängige Vorstellung vom Filmmachen, das heißt, ein Drehbuch zu schreiben, um einen kontinuierlichen Fluss von Bildern zu schaffen, denn wie du gesagt hast, geht es dir nicht um einen narrativen Fluss – stattdessen interessieren dich Brüche und Störungen. Dieser Zugang scheint dir eine größere Freiheit im Umgang mit Bild- und Tonspur zu bieten.

JS: Normalerweise verzichte ich auf Synchronon, weil es mir erlaubt, mit Bild und Ton völlig unabhängig voneinander zu arbeiten, was auch einer der Gründe ist, warum man in meinen Filmen nur sehr selten Menschen sprechen sieht. Man kann alles hin und her schieben. Man kann auf die eine Weise beginnen und es sich irgendwann anders überlegen: „Nein, der Ton gefällt mir hier nicht, ich setze ihn dort ein.“ Man ist in seinen Entscheidungen nicht daran gebunden, dass Bild und Ton zusammenpassen müssen. Alles ist flexibel. Man kann so lange herumjonglieren, bis alles am richtigen Platz ist. Es ist fast wie in den Tagen der analogen Klebmontage, wo man viele Papierschnipsel mit Text hatte, die man ganz nach Belieben herumschieben, zusammensetzen und so in die richtige Reihenfolge bringen konnte.

JP: Du willst für deine Publikation Lesezeichen machen und dafür eine Kopie von *The Black Tower* zerschneiden. Das bedeutet, dass einige Streifen nur schwarz sein werden, weil es in diesem Film viele Schwarzbildsequenzen gibt. Und dann ist da noch die Tonspur ...

JS: ... am Rande des Films. Ja.

JP: Es ist eine schöne Intervention, analoges Filmmaterial zu verwenden, das sieht man heutzutage nur noch selten.

JS: Ja, wahrscheinlich haben viele jüngere Menschen noch nie einen Filmstreifen gesehen oder damit hantiert. Was dieses Material heute besonders macht im Vergleich zu früher, liegt vermutlich an seiner Seltenheit. Als ich gebeten wurde, mir eine künstlerische Intervention für dieses Buch zu überlegen, war ich zunächst nicht sicher, ob mir überhaupt etwas einfallen würde, ich bin daher sehr glücklich über die Idee mit den Lesezeichen, und das aus mehreren Gründen. Erstens werde ich die Filmkopie in 24 Zentimeter lange Stücke schneiden, was nicht nur 31 Filmkaden und somit einer Filmlänge von knapp über einer Sekunde, sondern auch der Höhe des Buches entspricht. Wer welchen Streifen bekommt, bleibt dem Zufall überlassen. Jeder Streifen wird anders sein. Einige werden vielleicht kein einziges Bild enthalten, weil dieser Film ja viele schwarze Sequenzen hat, andere werden teils schwarz und teils mit Bildern sein, und wieder andere werden keine Tonspur haben, denn es gibt auch Passagen der Stille. Man könnte also ein sehr minimalistisches Stück Film bekommen, das nur schwarz ist und an der Seite eine gerade Linie hat. Das ist völlig in Ordnung. Ich liebe dieses Element des Zufalls, jedes Stück ist ein Unikat. Weiters gefällt mir, dass die Filmstreifen auch eine praktische Funktion haben und als Lesezeichen verwendet werden können. Bei meiner Intervention gibt es übrigens noch einen Aspekt, der mir erst im Nachhinein bewusst wurde, aber dafür sehr amüsant ist: In *Being John Smith* erzähle ich, dass die Tate Gallery nicht das nötige Geld für den Kauf von *The Black Tower* aufbringen konnte. Ich hingegen schneide eine Kopie dieses Films in kleine Stücke und verschenke sie [lacht]! Das gefällt mir. Ich will aber nicht dekadent klingen. Ich zerschneide die Kopie, weil sie abgenutzt ist. Zwar sehen die Bilder auf dem Filmstreifen noch immer schön aus, wenn man sie gegen das Licht hält, bei einer Projektion würde man jedoch die vielen Kratzer und Staubkörner und so weiter sehen. Die Idee, etwas zu verschenken, das der Tate zu teuer war, gefällt mir jedenfalls außerordentlich gut. Nick Serota, der ehemalige Direktor der Tate, war vor Kurzem bei der Vorführung meines neuen Films, und als ich mich danach mit ihm unterhielt, sagte er: „Es tut mir leid, dass wir nicht hart genug gekämpft haben, um *The Black Tower* zu kaufen“ [lacht]. Womit sich auf schönste Weise ein Kreis geschlossen hat.

JP: *Being John Smith* hast du jetzt bereits einige Male gezeigt, zum Beispiel auf Festivals, aber auch in deiner Londoner Galerie Kate MacGarry.

JS: Ja, die Ausstellung in Wien ist eine Erweiterung der Londoner Schau. Was mir sehr gelegen kam: Da die Ausstellung in der Secession seit Langem geplant war, konnte ich bei Kate einen kleinen Testlauf machen und schauen, wie die Dinge in so einer Situation funktionieren. Das Foto von meinem

Urgroßvater mit den *Coffee-Table Books* zu verbinden war ein neues Experiment. Nach der Ausstellung wurde ich ein paar Mal gefragt, was es mit diesen *Coffee-Table Books* auf sich hat. Nicht zuletzt aus diesem Grund habe ich beschlossen, etwas Licht in die Sache zu bringen und die Räume so zu inszenieren, dass sich diese Objekte in der Fotografie von mir und in den stummen Dienern spiegeln.

Das Objekt, das mein Urgroßvater stolz auf seiner Werkbank präsentiert, ist ziemlich mysteriös. Wahrscheinlich ist es eine Art stummer Diener für eine Auslage, ein Vorläufer der Schaufensterpuppe, aber ich kann mich auch irren. Weil wir etwa 30 Stück davon ausstellen, lässt es sich noch viel abstrakter deuten. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass es sich um einen funktionalen Gegenstand handelt; es schaut aus wie ein Bumerang auf einem Stock ... ich glaube nicht, dass man zwangsläufig denkt: „Das ist ein stummer Diener.“ Nicht einmal wenn man das Foto sieht, würde man darauf kommen.

Ich mag die Vorstellung, dass Dinge, wenn man sie vervielfacht, Autorität erlangen - ähnlich wie bei meinen *Coffee-Table Books*. Sie bekommen eine Art Logik und Kraft. Mag ein Ding auch noch so unsinnig oder absurd sein, sobald man viele davon hat, denkt man: „Dafür muss es einen Grund geben.“ Seit der Ausstellung in London habe ich viele *Coffee-Table Books* gemacht, inzwischen gibt es 25 Stück.

Die Bücher bilden eine bunte Gruppe, und ich bin überzeugt, je mehr herumstehen, desto stärker wird die Wirkung sein. Sie haben anthropomorphe Züge, einen ausgeprägten Charakter. Man muss den Eindruck gewinnen, dass sie neue ausbrüten, dass gleich noch ein paar durch die Türe drängen [lacht]. Oder im Fall der stummen Diener, dass morgen die nächste Truppe dastehen wird. Dieses Bild möchte ich evozieren. Das wäre dann wohl Surrealismus.

JP: Ein Bild, das den Eindruck erweckt, irgendetwas würde gleich außer Kontrolle geraten?

JS: Genau. Es ist wie mit den verhüllten Gebäuden, ein neuer Virus. Als Künstler, der die ganze Zeit über solche Dinge nachdenkt, stelle ich natürlich Verbindungen her, die den meisten Menschen vermutlich nie in den Sinn kommen würden. Schön, wenn auch einmal andere eine subtile Verbindung entdecken und denken, wie überraschend, ich dachte immer, nur mir geht's so.

JP: Um diese Art viraler Erfahrung geht es auch im Film *The Black Tower*. Deine Erzählung handelt von einem Gebäude, das dir vorher nicht aufgefallen ist und das du auf einmal überall siehst.

JS: Die meisten meiner Filme wurzeln in persönlichen Erfahrungen. *The Black Tower* war ein Gebäude, das ich vom Schlafzimmerfenster meines Hauses aus sehen konnte, als ich in den frühen 1980er-Jahren nach Leytonstone gezogen war. Ich kannte mich in dieser Gegend nicht sehr gut aus. Als ich wieder einmal in meinem Viertel unterwegs war, entdeckte ich den Turm zwischen zwei Häuserblocks und dachte: „Komisch, der müsste doch etwas weiter östlich sein.“ Mein Orientierungssinn war nie besonders ausgeprägt, sodass ich mehr als einmal eine Überraschung erlebte, wenn ich um eine Ecke bog und der Turm am Ende der Straße auftauchte. Die persönliche Erfahrung brachte mich auf die Idee, dass der Protagonist des Films vom Turm verfolgt wird. Alle Filme in dieser Ausstellung sind aus dokumentarischem Bildmaterial entstanden. Nach den Screenings von *The Black Tower* werde ich manchmal gefragt, wie ich so viele identische Türme finden konnte. Oft wird auch angenommen, dass es eine Doppelbelichtung ist. Es ist durchaus verständlich, dass man das glaubt, vor allem jetzt, wo digitale Effekte so leicht anzuwenden sind; doch es ist schlicht und einfach ein einziges Gebäude, allerdings ein Gebäude, das akribisch aus verschiedenen Blickwinkeln gefilmt wurde, damit es wirkt, als würde es an verschiedenen Orten stehen.

Es gibt keinen Spezialeffekt oder sonst etwas. Ich filme ein und dasselbe Gebäude, und daraus entwickelt sich die Geschichte. Aus den Orten, die der Turm evoziert. Ich konnte ihn zum Beispiel hinter einer hohen Mauer sehen und dachte: „Das könnte eine Gefängnismauer sein“ – also muss der Ich-Erzähler jemanden im Gefängnis besuchen. Oder ich überlegte: „Ich kann das Bildfeld so begrenzen, dass um den Turm herum nur Bäume zu sehen sind, wenn ich beim Filmen achtsam bin“ – und schon geht die Geschichte auf dem Land weiter. Wiederum Beispiele dafür, wie der Zufall die Arbeit beeinflussen kann. Man muss sich nur eine Zeit lang intensiv mit etwas beschäftigen, bis sich solche Verbindungen ergeben.

JP: Wie du den Bildausschnitt festlegst und dann dieses Bild wieder in Text einbettet, mit der Macht der Worte einrahmst, um die Aufmerksamkeit und Wahrnehmung des Publikums in eine bestimmte Richtung zu lenken, zeigt auch, wie präzise dieses Werk konstruiert ist.

JS: Ja. Die Politik der Form zieht sich durch mein filmisches Werk. Sie erinnert uns daran, dass wir eine Konstruktion betrachten, und fordert uns dazu auf, ihre Richtigkeit in Zweifel zu ziehen. Vor allem beim neuen Film werde ich oft gefragt: „Ist das *alles* wahr? Stimmt alles, was Sie erzählen?“ – „Sind Sie wirklich mit einem William Shakespeare Smith in die Schule gegangen?“ Ich kann dir versichern, dass alle Sachinformationen in diesem Film der Wahrheit entsprechen. Er enthält keine Lügen, ich übertreibe nur manchmal, was die Auswirkungen auf meine Psyche betrifft, damit dir das, was dir erzählt wird, ein wenig suspekt erscheint. Einige Textzeilen wie etwa: „Es gefällt mir, wenn ich jemandem vorgestellt werde und man mich fragt, ob ich *der* John Smith

bin. Für einen kurzen Augenblick ist alles Leid, das ich erfahren habe, vergessen“, sind vielleicht ein Tick zu viel des Guten [lacht].

Der Begriff „unzuverlässiger Erzähler“ ist mittlerweile sehr geläufig, ich bin jedoch schon seit 1976, als ich *The Girl Chewing Gum* machte, ein unzuverlässiger Erzähler. Ich will nicht, dass die Leute meinen Worten trauen. Ich möchte nicht, dass sie denken, ich belüge sie, aber ich will auch nicht, dass sie mir zu 100 Prozent vertrauen. Ich möchte Unsicherheit erzeugen, damit die Betrachter*innen die Erzählung kritisch reflektieren, anstatt nur zu konsumieren, und sich dann fragen, ob das *wirklich* alles wahr ist.

Aus dem Englischen übersetzt von Friederike Kulcsar

Two Pids

A postscript to *Being John Smith*



The world premiere of my film *Being John Smith* took place at the Toronto International Film Festival (TIFF) in September 2024. I had never visited the festival before, and when the courtesy car from the airport arrived at my hotel I was thrilled to discover the luxurious accommodation that TIFF was providing free of charge. My no-budget short film was included in the avant-garde 'Wavelengths' strand, but TIFF mainly hosts red carpet premieres of mainstream features, so when I surveyed the opulence of my room I wondered if the festival's guest office might have confused me with some famous Hollywood director. Opening the curtains onto the scene outside, I was even more excited to find that my room looked directly onto the iconic CN Tower, though I have to admit that my initial enthusiasm was a little dampened by the fact that I couldn't quite see the top of the tower from my 12th floor window. I wondered whether there was a hierarchy in place that reserved the upper floors of the 25 storey building with their spectacular views for the genuinely famous people.



On the following evening my premiere screening and Q&A went very well and I returned to my hotel late at night in a very merry mood. As I approached the gleaming lift doors I noticed several immaculately dressed people chatting as they waited for the lift's arrival. I assumed that one of them was the hotel's night manager who was giving assistance to some guests, but when he got into the lift with me and left the others behind I realised that he was probably a guest himself. As we travelled upwards in silence the reason for my mistake suddenly dawned on me. This man was not the night manager, but the famous British actor Tom Hiddleston, who played the eponymous lead role in the BBC TV series *The Night Manager* that I had watched online some months previously. I wanted to tell him about my error but felt a bit shy, so I exited the lift on the 12th floor and left him to continue the ascent to his penthouse suite on the 25th.



As I walked along the corridor to my room I had another revelation. I remembered watching a TV interview with Tom Hiddleston, where he had talked about being bullied at school because of his name. Hiddleston got shortened to Piddleston, then Piddle, and finally Pid, a nickname that he still retains with his closest friends. I was bullied at school a bit myself, and because of my diminutive size I got called Piddy Smith, which also got shortened to Piddle and then Pid. Like Tom Hiddleston, I too retained the nickname Pid until adulthood. In *Being John Smith*, the film that I had presented at the festival only a couple of hours earlier, I recount this story about my nickname. If this synchronicity had occurred to me while I was in the lift with my 'Night Manager' I would definitely have broken the silence, and asked him if he too sometimes wondered whether the world only existed in his imagination.



John Smith was born in Walthamstow, London in 1952. After making his first films as a student at North-East London Polytechnic and the Royal College of Art he became an active member of the London Filmmakers' Co-op. Inspired in his formative years by conceptual art and structural film, he also became fascinated by the immersive power of narrative and the spoken word, forming the foundation for the diverse body of work that he has developed over the past five decades. Often rooted in everyday life and personal experience, Smith's films playfully explore and expose the language of cinema, subverting the perceived boundaries between documentary, fiction, representation and abstraction.

Since 1972 Smith has made over 60 film, video and installation works that have been shown in museums, art galleries and independent cinemas around the world and awarded major prizes at many international film festivals. Retrospectives of his films have been presented at film festivals in 16 countries. He received a Paul Hamlyn Foundation Award for Artists in 2011, and in 2013 he was the winner of the UK's Jarman Award.

Institutional solo exhibitions include Secession, Vienna (2025); Kunstmuseum Magdeburg (2022); Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2015); Centre d'Art Contemporain de Noisy-le-Sec, Paris (2014); Kestner Gesellschaft, Hannover (2012); Weserburg Museum of Modern Art, Bremen (2012); Turner Contemporary, Margate (2012); Uppsala Art Museum (2011) and Royal College of Art Galleries, London (2010). John Smith's films are in the public collections of Tate Gallery, Arts Council England, MoMA New York, FRAC Île de France, Kunstmuseum Magdeburg and Muzeum Sztuki, Lodz. He lives and works in London and is Emeritus Professor of Fine Art at University of East London.

Artist's website: www.johnsmithfilms.com

John Smith wurde 1952 in Walthamstow, London, geboren. Nachdem er seine ersten Filme als Student am North-East London Polytechnic und am Royal College of Art gedreht hatte, wurde er aktives Mitglied der London Filmmakers' Co-op. In seinen prägenden Jahren von Konzeptkunst und Strukturfilm inspiriert, faszinierte ihn auch die immersive Kraft von Erzählungen und dem gesprochenem Wort, die die Grundlage für sein vielfältiges Werk bildeten, welches er in den letzten fünf Jahrzehnten entwickelt hat. Gerne im Alltag und in persönlichen Erfahrungen verwurzelt, erforschen und enthüllen Smiths Filme auf spielerische Weise die Sprache des Kinos und unterlaufen dabei die wahrgenommenen Grenzen zwischen Dokumentation, Fiktion, Darstellung und Abstraktion.

Seit 1972 hat Smith über sechzig Film-, Video- und Installationsarbeiten geschaffen, die in Museen, Kunstgalerien und unabhängigen Kinos auf der ganzen Welt präsentiert und auf vielen internationalen Filmfestivals mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet wurden. Retrospektiven seiner Filme wurden auf Filmfestivals in 16 Ländern gezeigt. 2011 erhielt er den Paul Hamlyn Foundation Award for Artists und 2013 wurde er mit dem britischen Jarman Award ausgezeichnet.

Zu seinen institutionellen Einzelausstellungen zählen die Secession, Wien (2025); das Kunstmuseum Magdeburg (2022); Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2015); Centre d'Art Contemporain de Noisy-le-Sec, Paris (2014); Kestner Gesellschaft, Hannover (2012); Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen (2012); Turner Contemporary, Margate (2012); Uppsala Art Museum (2011) und Royal College of Art Galleries, London (2010). John Smiths Filme befinden sich in den öffentlichen Sammlungen der Tate Gallery, des Arts Council England, des MoMA New York, des FRAC Île de France, des Kunstmuseums Magdeburg und des Muzeum Sztuki, Lodz. Er lebt und arbeitet in London und ist emeritierter Professor für Bildende Kunst an der University of East London.

Website des Künstlers: www.johnsmithfilms.com

Jeanette Pacher is a curator for contemporary visual arts and has been working at the Secession since 2007. She is a regular lecturer in the Department of Site-Specific Art at the University of Applied Arts Vienna, and since 2023, a jury member of KÖR – Art in Public Space Vienna. She was part of the editorial team of Ö1 Kunstradio and began working in the curatorial field at Kunsthalle Wien in the mid 1990s.

Jeanette Pacher ist Kuratorin für zeitgenössische Kunst und arbeitet seit 2007 an der Secession. Darüber hinaus ist sie Lehrbeauftragte in der Abteilung für Ortsbezogene Kunst an der Universität für angewandte Kunst Wien und seit 2023 Mitglied der Jury für KÖR – Kunst im öffentlichen Raum Wien. Sie war Redaktionsmitglied des Ö1 Kunstradio und begann ihre kuratorische Laufbahn Mitte der 1990er-Jahre an der Kunsthalle Wien.

Erika Balsom is a Reader in Film and Media Studies at King's College London. She is the author of four books, including *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* (2017) and *TEN SKIES* (2021), and was the co-curator of the exhibition *No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image*, which was initiated at the Haus der Kulturen der Welt, Berlin, in 2022. Her in-depth study of *The Girl Chewing Gum* was published by Tate in 2015.

Erika Balsom ist Dozentin für Film- und Medienwissenschaften am King's College London. Sie ist Autorin von vier Büchern, darunter *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation* (2017) und *TEN SKIES* (2021), und war Mitkuratorin der Ausstellung *No Master Territories: Feminist Worldmaking and the Moving Image*, die 2022 im Haus der Kulturen der Welt in Berlin initiiert wurde. Ihre eingehende Studie über *The Girl Chewing Gum* wurde 2015 von Tate veröffentlicht.



Signed on Back, 2024, archival print

This book is published on the occasion of the exhibition *Being John Smith* at the Secession, 12. September – 16 November 2025.

Publisher:
Secession
Editors:
Jeanette Pacher
John Smith
Publication manager:
Tina Lipsky
Series design concept:
Sabo Day
Graphic design:
Sabo Day
Design assistance:
Augustinas Milkus
Photo credits:
Tony Smith (dust jacket and p. 17)
Miranda Pennell (cover)
Eva Vermandel (p. 57)
Ben Westoby (p. 59)
All other photos by John Smith
Texts:
Erika Balsom
Jeanette Pacher/John Smith
Translations:
Friederike Kulcsar
Copyediting & proofreading:
Martin Gastl (g)
Charlotte Eckler (e)

Printed & produced by:
Medienfabrik Graz
Print run
400

Intervention by the artist:
Randomly selected 31 frame clip from a decommissioned 16mm film print of *The Black Tower*, 1985–87.

John Smith would like to thank:
Rob Crow
Kate MacGarry, London

© 2025 Secession, John Smith, the authors and Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König, Köln

Verlag der Buchhandlung
Walther und Franz König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln

Distribution:
Buchhandlung Walther König
Ehrenstraße 4
D - 50672 Köln
Tel: +49 (0) 221 / 20 59 6 53
verlag@buchhandlung-
walther-koenig.de

ISBN 978-3-7533-0800-5

Printed in the EU

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form without written permission by the editor or the publisher. The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>. In case individual copyright holders are not cited, please contact the editor.

Secession

Exhibition
John Smith

Curator:
Jeanette Pacher
Installation crew:
Miriam Bachmann
Hans Weinberger
Andrei Galtsov with
Paulina Bemetz
Wolfgang Enöckl
Said Gärtner
Wolfgang Lehninger
Flavio Palasciano
Alex Pasch
Christian Rasser
Sebastian Scholz
Johanna Steiner
Lorenz Sutter

The exhibition
program is conceived
by the Board of the
Secession.

Board of the
Association of Visual
Artists Secession

President:
Ramesch Daha
Vice-presidents:
Barbara Kapusta
Jun Yang
Secretary:
Michael Part
Treasurer:
Axel Stockburger
Members:
Ricarda Denzer
Philipp Fleischmann
Wilfried Kühn
Ulrike Müller
Nick Oberthaler
Lisl Ponger
Sophie Thun
Anna Witt

Auditors:
Thomas Baumann
Susi Jirkuff
Executive management / Finance and administration:
Magdalena Ritter
Executive management / Development and partnerships:
Nina Buchwaldt
Curators:
Haris Giannouras
Damian Lentini
Jeanette Pacher
Bettina Spörr
Gallery managers:
Miriam Bachmann
Hans Weinberger
Facility manager, audiovisual engineering:
Andrei Galtsov
Publication manager:
Tina Lipsky
Public relations:
Ramona Heinlein
Marketing:
Elisa Mirbach-Eder
Visual concept, graphic design
Secession:
Sabo Day
Archive:
Tina Lipsky
Hessam Samavatian
Art education coordination:
Katharina Schniebs
Art education:
Paul Buschnegg
Grzegorz Kielawski
Benjamin Rosenthal
Accounting:
Barbara Gaupmann
Shop management:
Gabriele Grabler
Assistant to Executive management:
Kathrin Schweizer
Administrative assistants:
Maria Huber
Albert Warpechowski

Visitor service:
Eléonore Archambeault
Mario Heuschöber
Niklas Hofstetter
Anita Husar
Fiona Idahosa
Liana Isakhanyan
Nakale Lefaza-
Botowamungu
Gloria Linares-
Higueras
Carmen Linares
de Schubert
Florian Moser
Sabine Schlemmel
Wei Ling Zheng
Cleaners:
Emine Koza
& Firma Simacek
Web design:
Treat Agency

The board of the Secession would like to thank the Secession Friends for supporting the project with their research.

Board of the Secession Friends

President:

Sylvie Liska

Vice-president:

Gabriela Gantenbein

Treasurer:

Dr. Primus Österreicher

Members:

Sandra Bär Heuer

Ramesch Daha

Marcello Demner

Mafalda Kahane

Benedikt Ledebur

Tassilo Metternich-

Sándor

Franz Seilern

Stefan Weber

Patrons of the Secession Friends

Sandra Bär Heuer

Martin Böhm – Dorotheum

Susanne Breiner Wojnar

Marcello Demner

KR Anton Feistl

Margot & Roman Fuchs – Sammlung Fuchs

Gabriela & Dr. Burkhard Gantenbein

Dr. Christian Hauer

Franziska & Christian Hausmaninger

Felicitas Hausner

Alexander Kahane

Mafalda & Louis Kahane

Mira Kloss-Zechner & Franz Krummel

Meg & Joseph Leo Koerner

Péter Küllői

Jo Carole & Ronald Lauder

Sylvie & Dr. Robert Liska

Heike Maier-Rieper – evn sammlung

Maria Lassnig Foundation

Hema Makwana-Wolfmair & Felix Wolfmair

Barbara Mechtler-Habig & Roland Mechtler

Brigitte & Dr. Arend Oetker

Galerie Thaddaeus Ropac

Franz Seilern

Stefan Stoltzka – SLE Schuh GmbH

Francesca Thyssen-Bornemisza – TBA21

Anne & Wolfgang Titze

Stefan & Elisabeth Weber

Wiener Städtische Versicherungsverein

Otto Ernst Wiesenthal – Hotel Altstadt Vienna

Katharina Wruss

Main Sponsor



Kultur

 Bundesministerium
Wohnen, Kunst, Kultur,
Medien und Sport

secession
friends

secession

Vereinigung bildender Künstler*innen

Wiener Secession

Friedrichstraße 12

1010 Vienna

www.secession.at