

Einleitung

In den Sechziger Jahren gelangte der amerikanische Filmmacher Owen Land schnell zu einer gewissen Berühmtheit unter den Liebhabern des Avantgardefilms. Seine frühen Arbeiten galten als Vorreiter des Strukturellen Films, und Land, der bis in die späten Siebziger Jahre seinen Geburtsnamen George Landow führte, zählt heute neben Filmmachern wie Michael Snow, Hollis Frampton und Paul Sharits zu den Protagonisten dieser Bewegung.^[1] Der Filmwissenschaftler P. Adams Sitney beschrieb als erster den Structural Film und seine stilistischen Merkmale wie die statische Kamera, den Flicker-Effekt, die Endlosschleifen und die mechanischen Manipulationen des Filmstreifens durch Schmelzen oder Zerkratzen.^[2] Diese Attribute waren von einem künstlerischen Interesse geleitet, wie es auch in den zeitgleich entstandenen Bewegungen der Konzeptkunst, der Performance, der Minimal- und Prozesskunst zu finden war. Die Filmmacher experimentierten mit dem Materialcharakter des Mediums, um die für den Film typische passive Rezeptionshaltung durch die Aufhebung der Illusion zu stören. Analog zu den institutionskritischen Auseinandersetzungen im Bereich der Kunst betonten sie den Produktionsprozess und befragten bildgestalterische Konventionen und Präsentationsbedingungen. Beispielhaft dafür ist Owen Lands *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.* (1965–66), in welchem der Künstler einen gefundenen Werbefilmstreifen, auf dem nichts als ein in die Kamera blickendes Mädchen zu sehen war,

1. P. Adams Sitney, *Visionary Film – The American Avant-Garde*, New York, 1974, S.347.
2. Ebd. S.348.

Introduction

In the 1960s, American film-maker Owen Land quickly accrued a certain celebrity amongst lovers of avant-garde film. His early work was considered a precursor to Structural Film, and Land – who changed his name from George Landow at the end of the 1970s – is now mentioned in the same breath as the protagonists of said movement like Michael Snow, Hollis Frampton and Paul Sharits.^[1] Film critic P. Adams Sitney was the first to describe Structural Film and its stylistic traits, such as the static camera, the flicker-effect, the infinite loops and the mechanical manipulations of negatives and filmstrips through melting or scratching.^[2] These attributes resulted from a certain artistic interest and sensibility which we also find in other movements of that period like Minimal, Concept, Performance or Process Art. The filmmakers experimented with the materiality of their medium in order to disturb the illusions and the ‘suspension of disbelief’ underlying the passive kind of consumption which film usually entails. At a time of fierce institutional criticism in the art world, these artists emphasized the process of production and questioned compositional conventions and the conditions of art’s production. Owen Land’s *Film in Which There Appear Edge Lettering, Sprocket Holes, Dirt Particles, etc.* (1965–66) is a prime example of these aesthetics. In this piece, the artist films found filmstrip of a commercial in such a manner that one not only sees the girl actor staring into the camera, but also the film’s sprocket

1. P. Adams Sitney, *Visionary Film – The American Avant-Garde*, New York, 1974, p.347.
2. Ibidem, p.348.

so abfilmte, dass die Löcher des Filmstreifens, die Randbeschriftung und Staubkörner zu sehen sind. Land zufolge erhöhte die Zurschaustellung des Bildträgers den Realitätsgrad des Filmes erheblich.^[3]

In seinen nachfolgenden Arbeiten verband sich Lands bildgestalterisches, formales Interesse immer mehr mit komplex verwobenen, lückenhaften Narrativen, die oft fremdes Filmmaterial oder spöttische Neuauflagen anderer Filme enthielten. Lands *Remedial Reading Comprehension* (1970) verwendete – und persiflierte zugleich – die Ästhetik von Werbe- und Ausbildungsfilm: Land bettet einen Informationsfilm über industriell verarbeiteten Reis in den Traum einer Maya-Deren-Doppelgängerin ein, der mit der Ansicht eines unbeteiligten Film-Publikums im Walker Art Center beginnt und mit einem laufenden Owen Land endet. Der Kontrast zwischen dem sich abmühenden Produzenten, der sich quält, um „die Muse zu amüsieren“ und der gelangweilten Rezipientenschaft gipfelt in der Texteinblendung *This is a film about you, not about its maker* (Dieser Film handelt von Dir und nicht von seinem Schöpfer). Aber nicht nur der kommerzielle Film und dessen Wahrnehmungsbedingungen gerieten in den Fokus von Lands spöttischen Kommentaren. Lands Filme enthalten unzählige Parodien auf die Werke seiner Avantgardefilm-Kollegen. Für die Endsequenz von *Wide Angle Saxon* (1975) griff er beispielsweise auf Hollis Framptons *Nostalgia* (1971) zurück. In *Nostalgia* hält Frampton autobiografisch Rückschau, während er Fotografien auf einer heissen Herdplatte langsam schwarz werden und schliesslich verbrennen lässt. In seiner Version der Szene begiesst Land eine gleichartige Platte mit roter Farbe, die bald kocht, Blasen wirft und somit abstrakte Bilder entstehen lässt.

Lands Betrachter muss sich Handlungen und Sinnzusammenhänge aus den Zitaten, Parodien, Witzen und Wortspielen, die seine Filme bilden, selbst zusammensetzen. Dabei ist Lands Vorgehensweise persönlich und assoziativ, und nicht selten sind

3. P. Gregory Springer, „New improved George Landow Interview“, In: *Film Culture*, No.63–64, 1976, S.87–94.

holes, lettering on the edges and specks of dust. According to Land, this visualization of the image's material carrier augments the film's sense of reality.^[3]

In the works that followed, Land's aesthetic and formal penchants became interwoven with ever more complex, meandering and fragmentary narratives, often alluding in a satirical manner to pieces by other artists. Land's *Remedial Reading Comprehension* (1970) used and satirized the aesthetics of commercials and educational films: he embeds an informational narrative on processed rice into the dream of a doppelganger of the artist Maya Deren, which begins with a view of an uninvolved audience at a film-screening at the Walker Art Center and ends with a scene of Owen Land running. The contrast between the hard-working producer, who desperately tries to "amuse the muse", and the bored audience, culminated in the title card *This is a film about you, not about its maker*. But Land's mocking commentary extended beyond commercial film-making and the conditions of its production and reception. His films contain countless parodies of works by his avant-garde colleagues. The ending sequence of *Wide Angle Saxon* (1975), for example, was cribbed from Hollis Frampton's *Nostalgia* (1971). In *Nostalgia*, Frampton attempts an autobiographical retrospective while he slowly burns photographs on a hot plate. In Land's version of the scene, an identical hot plate is covered with red paint, which soon heats to a boil, bubbles and produces abstract images. The viewers of Land's films must assemble some kind of plot and cohesion for themselves based on the puns, jokes and quotes from which the works are fashioned. Land's approach is personal, subjective and associative; the ubiquitous double-entendres often provide the most straightforward access to the films. His most famous work, *On the Marriage Broker Joke as Cited by Sigmund Freud in Wit and its Relation to the Unconscious or Can the Avant-Garde Artist Be Wholed?* (1980) is a good

3. P. Gregory Springer, "New improved George Landow Interview" in: *Film Culture*, no.63-64, 1976, p.87-94.

die Anschlusspunkte in sprachlichen Doppeldeutigkeiten zu finden, wie in Lands bekanntestem Film *On the Marriage Broker Joke as Cited by Sigmund Freud in Wit and its Relation to the Unconscious or Can the Avant-Garde Artist Be Wholed?* (1980). Land erklärt seine Inspirationen und Referenzsysteme gerne, da er weiss, dass sie selbst für den bemühten Zuschauer schwer nachzuvollziehen sind. Ausgangspunkt für *On the Marriage Broker Joke...* war Land zufolge die Beobachtung, dass Freud als einziges Beispiel für Humor Heiratsvermittler-Witze anführt. Die ähnliche Aussprache von „Pander“ (Kuppler, Heiratsvermittler) und „Panda“ (Pandabär) im Englischen inspirierte Land dazu, dem Film zwei Pandabären hinzuzufügen, die einen strukturellen Film über die Marketingstrategien japanischer Salzpflaumen der Marke „Marriage Broker“ (Heiratsvermittler) drehen.

Owen Land distanziert sich heute vom Strukturellen Film und seinem Frühwerk, da es ihm nach eigener Aussage an den Sujets fehlte: „Die Künstlergeneration von Jackson Pollock und Stan Brakhage hat generell alle Themen gescheut. Vergleiche die Sujets der Kunst der Nachkriegszeit mit denen von Egon Schiele oder El Greco, sie beschäftigten sich mit Religion und Sex. Ich beschäftige mich in meinen Arbeiten auch mit Sex und Religion, weil das die Dinge sind, von denen uns immer gesagt wird, dass wir sie auf jeden Fall vermeiden sollen.“ Nach *On the Marriage Broker Joke...* produzierte Land lediglich zwei Kurzfilme auf Video (*Noli Me Tangere* (1984) und *The Box Theory* (1984)) und den unvollendeten Film *Undesirables* (1999). Im Zusammenhang mit Owen Lands Einzelausstellung in der Kunsthalle Bern wurde nach einer über zwanzigjährigen Pause sein jüngster Film *Dialogues* (2007–2009) fertiggestellt, in dem sich Land ausführlich mit seinen Lieblingsthemen Sex, Spiritualität und Kunst befasst. Bereits 1976 sprach Land von dem Vorhaben einer Autobiografie in Spielfilmlänge; heute befragt, führt er die Idee auf P. Adams Sitneys These zurück, dass Mythopie und Autobiografie die grossen Themen des amerikanischen Avantgardefilms waren. Lands autobiografische Mythopie *Dialogues* erzählt in fünfzig kurzen Episoden Ereignisse

example of that. Land is eager to explain his influences and references, since he is aware that even keen viewers are easily puzzled by his works. The point of departure for *On the Marriage Broker Joke...* was, according to Land, the observation that Freud's only examples for humor are marriage-broker jokes. The phonological similarities between the words "pander" and "panda" then inspired Land to add two panda bears to the film. These bears are attempting to produce a Structural Film about the marketing strategies used by the producers of Japanese salted plums of the brand "Marriage Broker".

Today, Owen Land distances himself from Structural Film and from his early work since the formal approach is lacking in subjects, as he puts it: "Artists of the generation of Brakhage, or Jackson Pollock, generally avoided ALL subjects. Compare the 'subjects' of modern, post-WWII painters to those of El Greco, or even Egon Schiele, the religion and sex boys. You can quote me. I chose the subjects of sex and religion, because those are the subjects we are told to always avoid." After *On the Marriage Broker Joke...*, Owen Land produced just two short films on video (*Noli Me Tangere* and *The Box Theory*, both in 1984) and the unfinished film *Undesirables* (1999). In the context of Land's solo exhibition at the Kunsthalle Bern, his hiatus that had spanned more than twenty years ended and he presented his new film *Dialogues* (2007–2009). In *Dialogues*, Land gleefully approached his favourite topics – sex, spirituality, and art. As early as 1976, he spoke of producing a feature-length autobiographical film. When asked about the origins of *Dialogues* today, Land traces the idea back to P. Adams Sitney's thesis that mythopoeia and autobiography are central subjects of American avant-garde film-making. Land's autobiographical mythopoeia *Dialogues* recounts events from his life in fifty short episodes, starting in the year 1985 after his return from Japan to Los Angeles. Flashbacks evoke the "formative" 1960s, and some scenes, "which are more speculative than real", narrate the artist's encounters with characters from ancient

aus Lands Leben im Jahre 1985, als er nach einem Japanaufenthalt nach Los Angeles zurückgekehrt war. Rückblenden führen in die für Land prägenden Sechziger Jahre und einige Szenen, „die mehr wahrscheinlich als real sind“, handeln von Lands Begegnungen mit Figuren der antiken Mythologie. *Dialogues* beinhaltet ausserdem Parodien auf Hollywood-Filme wie *Die Reifeprüfung* oder *Red Eye* und Anspielungen auf die Filme von Maya Deren und Kenneth Anger. Die vorliegende Publikation enthält das von Owen Land kommentierte Skript von *Dialogues*, eine Einleitung des Künstlers, zwei Interviews mit Owen Land von Susanne Pfeffer und Scott Foundas und Chris Sharps Beobachtungen zu Lands neuestem Film.

Wir danken Owen Land für eine bereichernde, unterhaltsame und inspirierende Auseinandersetzung und schätzen uns glücklich, die Ausstellung und den Katalog mit ihm realisiert haben zu können. Weiterhin sei Mark Webber gedankt, dessen Publikation *Two Films by Owen Land* den Grundstein für unsere Arbeit zu und mit Owen Land bildete. Dank gilt auch den Galerien und dem Verleih: Wim Peeters und Marie Denkens von Office Baroque, Antwerpen; den Anthology Film Archives, New York; Canyon Cinema, San Francisco; Lux, London; The Kitchen, New York, und dem Österreichischen Filmmuseum, Wien, sowie Rainer Bellenbaum, Scott Foundas, Johannes Gfeller, Lucy Harris, Pascale Keller, David Landolf, Kaisa Lassararo, Sonja Lau, David Leister, Ana Lopes, Karin Minger, Susanne Pfeffer, Julian Reidy, Elfriede Schalit, Werner Schmied, Ines Schweinlin und Chris Sharp.

Philippe Pirotte und Julia Strebelow
Kunsthalle Bern

mythology. Moreover *Dialogues* contains parodies of Hollywood-productions such as *The Graduate* or *Red Eye*, and it alludes to films by Maya Deren and Kenneth Anger.

This publication contains the script of *Dialogues*, with annotations by Owen Land himself, an introduction written by the artist, two interviews with Owen Land by Susanne Pfeffer and Scott Foundas, and Chris Sharp's observations on Land's latest film.

We would like to thank Owen Land for all the enriching, entertaining and inspiring discussions and encounters he has given us, and we consider ourselves lucky to have been able to realize this exhibition with him. Thanks are also due to Mark Webber, whose publication *Two Films by Owen Land* constituted the foundation and point of departure for our work on and with Owen Land. Furthermore, we would like to thank the gallery and the distributors: Wim Peeters and Marie Denkens from Office Baroque, Antwerp; Anthology Film Archives, New York; Canyon Cinema, San Francisco; Lux, London; The Kitchen, New York, and the Österreichische Filmmuseum, Vienna, as well as Rainer Bellenbaum, Scott Foundas, Johannes Gfeller, Lucy Harris, Pascale Keller, David Landolf, Kaisa Lassinaro, Sonja Lau, David Leister, Ana Lopes, Karin Minger, Susanne Pfeffer, Julian Reidy, Elfriede Schalit, Werner Schmied, Ines Schweinlin and Chris Sharp.

Philippe Pirotte and Julia Strebelow
Kunsthalle Bern