

FLATNESS: KINO NACH DEM INTERNET

FLATNESS: CINEMA AFTER THE INTERNET

KURATIERT VON *CURATED BY SHAMA KHANNA*

Im Mittelpunkt des Filmprogramms zum Thema „Flatness: Kino nach dem Internet“ steht der Gedanke, dass die Zeit, die wir mit Arbeit und mit der Pflege sozialer Kontakte vor dem Bildschirm verbringen, die „Rundheit“ unserer wirklichen Lebenserfahrung abflacht und jede menschliche Regung so standardisiert, dass sie zu einer algorithmischen Übung wird. Innerhalb der zeitgenössischen Praxis bewegter Bilder und anderer zeitbasierter Medien stellt man sich die Frage, ob und wie das Auseinanderfallen von Zeit in Information wieder rückgängig zu machen ist. Die in „Flatness“ präsentierten Arbeiten sind entweder in dieser paradigmatischen Flachheit zu Hause und hinterfragen die darin enthaltenen Ausdrucksmöglichkeiten, oder aber sie lehnen ihren glättenden, homogenisierenden Einfluss ab und versuchen die Unebenheiten des Lebens, die die Flachheit hinter sich gelassen hat, wieder einzufangen.

Ein orwellisches Misstrauen gegenüber neuer Technologie ist zwar nichts Neues, doch können wir jetzt, nach dem Web 2.0, da der Bildschirm zum Interface geworden ist, vielleicht damit anfangen, seine aktive Rolle in unserem Leben etwas genauer zu betrachten. Gewiss suggeriert uns die zunehmende Anpassung an die Benutzer und die Einführung von Prosumenten-Software (Software für professionelle Konsumenten) wie Final Cut und Adobe Premiere eine nie dagewesene Kontrolle über die Technik, was die Prozesse des Sehens und Produzierens, des Lesens und Schreibens immer enger zusammenrücken lässt und potenziell auch die Kunst und das Leben. Die Kluft zwischen dem, was wir über Computer wissen und was sie von uns zu wissen scheinen, besteht jedoch weiter. Um zukünftiges Verhalten absehen zu können, werden unsere Bewegungen im Netz, die von uns eingegebenen Suchbegriffe und Status-Updates sowie die Inhalte unserer E-Mails mathematisch kartografiert. Wo unsere Fotos und Kommentare unauslöschlich unter Schichten immer neuer Inhalte gesichert werden, hat Vergessen keinen Platz mehr. Die Vorstellung, das Internet sei eine Raum-Zeit-Sphäre, die unsere eigene Umgebung spiegelt, scheint verkehrt - das Internet ist mitnichten ein Zeit-Raum, Vergangenheit und Zukunft werden dort vielmehr auf die Unmittelbarkeit eines Klicks reduziert. Angesichts dieses verlustfreien und unerfüllten Aussetzens der Zeit beginnen wir, uns nach dem Sehnen zu sehnen.

The central proposition of the “Flatness: Cinema after the Internet” screening programme considers that the time we spend working and socialising behind screens compresses the roundness of real-life experience, standardising the presence of human emotion into an algorithmic exercise. A concern within contemporary moving image and time-based practice is, therefore, to reconcile this collapse of time into information. The works featured in “Flatness” either inhabit this paradigmatic flatness, questioning the possibility of expression within it, or turn away from its smoothing, homogenising influence attempting to recapture the unevenness of life it leaves behind.

Orwellian mistrust in technology is nothing new but perhaps now, post Web 2.0, as the screen has become an interface, we can begin to have some perspective on its active role within our lives. Indeed, increasing customisation and the introduction of prosumer (professional consumer) software such as Final Cut and Adobe Premiere, suggests that we have unprecedented control over technology, drawing the processes of looking and producing, reading and writing, and potentially art and life closer together. But there is still a gap between what we understand about computers and what they seem to understand about us. Our movements online, the search terms and status updates we enter and the contents of our emails are mapped mathematically in order to predict future behaviours. There is no space for forgetting as photos and comments are indelibly backed-up under layers of new content. The conception that the Internet is a spatio-temporal sphere that mirrors our own seems amiss - the Internet is not a temporal space at all, rather, the past and the future are reduced to the immediacy of a click. In this way, as time is suspended without loss or fulfillment, we begin to desire to desire.

Harun Farocki’s latest video “Ein neues Produkt” (“A New Product”, 2012) gives an insight into the operations of a business consultancy firm whose work, specifically designed to go unseen - the new product is really a new concept the company is about to launch - forms the conditions of digitised immaterial labour economies. Farocki observes the informalisation of language, playing on our emotional deficit, used to give a positive spin to potentially exploitative practice. Here, for example, the

Harun Farockis jüngstes Video „Ein neues Produkt“ (2012) bietet Einblick in die Geschäfte einer Consultingfirma, deren Arbeit, die speziell darauf ausgelegt ist, unsichtbar zu bleiben – das neue Produkt ist in Wirklichkeit ein neues Konzept, das die Firma auf den Weg bringen will –, die Grundlage für digitalisierte immaterielle Arbeitsökonomien bildet. Farocki beobachtet, wie mit unseren emotionalen Defiziten gespielt wird, um mittels der Informalisierung der Sprache potenziell ausbeuterischen Praktiken etwas Positives zu verleihen. So diskutieren die Berater hier beispielsweise nicht über die Kürzung von Arbeitszeit, sondern reden stattdessen von „Zeitausgleich“. Der Betrachter nimmt den Wahnsinn dieses Vorhabens wahr und spürt angesichts einer kapitalistischen Realität, deren Horizont nicht über ihre eigene Kalkulation hinausreicht, gleichzeitig ein Gefühl der absoluten Verflachung.

Es scheint, als sei das denkwürdige Cyberpunk-Mantra der Achtzigerjahre „Information will frei sein“ von einem alles zentralisierenden System kostenfreier Dienste (wie Facebook und Google, die mit Werbeeinnahmen und Datengewinnung aus Userinformationen Profite erzielen), die nicht nur das Verbreitungspotenzial des Internets, sondern auch jegliche Möglichkeit einer darüber hinausgehenden Neuorganisation dominieren, verzerrt und mit einem neuen Image versehen worden. Gleichzeitig hat die Zunahme flexibler und befristeter Arbeitsverhältnisse ohne Arbeitsplatzsicherheit, dafür aber mit der Möglichkeit, immer und überall zu arbeiten, dazu geführt, dass die Grenzen zwischen Berufs- und Privatleben immer mehr verwischen, weil wir der Option, stets „on“ zu sein, nicht mehr widerstehen können und so jederzeit verfügbar sind. Nach der Verflachung der Zeit am Ende der Geschichte wird die verbreitete neoliberale Vorstellung von Freiheit zu einer Freiheit, die gleichbedeutend ist mit Selbstausbeutung. Auf einer noch privateren Ebene sorgt die Art und Weise, wie wir das Internet als Archiv nutzen, um unser Leben zu dokumentieren und das kollektive Gedächtnis zu ersetzen, dafür, dass wir unser Leben in ständiger narzisstischer Retrospektion erleben. In seinem Buch „Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?“ vergleicht Mark Fisher diese Loslösung vom zeitlichen Aspekt der Wirklichkeit mit einer sentimental, melancholischen Befindlichkeit, die Kreativität zurückweist und die Schwelle zu Neuem meidet. Ihm geht es um das Verhältnis zwischen dem politischen Klima und der Psychopathologie des Alltags. Er beschreibt die Depression als die Schattenseite der Unternehmerkultur, als das, was passiert, wenn magischer Voluntarismus auf eingeschränkte Möglichkeiten trifft. Eine unmögliche Situation, aus der es keinen rationalen Ausweg gibt und die keine andere Verweigerungsmöglichkeit beinhaltet, als sich mit dem Problem auseinanderzusetzen, und zwar nach dessen eigenen irrationalen und abenteuerlichen Regeln: Flachheit mit Flachheit begeben.

consultants discuss how instead of cutting workers hours they will “pay them with time.” The viewer experiences the absurd humour of the proposition and at the same time the feeling of absolute flatness presented with a capitalist reality with no horizon beyond its own calculations.

It seems that the memorable 1980s cyberpunk mantra, ‘information wants to be free’, has been distorted and rebranded by a centralising system of “free” services (such as Facebook and Google, which generate profit from advertising revenue and data-mining users’ information) that dominate over the distributive potential of the Internet and the possibility for re-organisation beyond. At the same time, the rise of flexible and temporary work lacking job security but enabling us to work wherever we are has blurred our social lives into our work lives, leaving us “always on” and available via the irresistible connection of technology. After the flattening of time at the end of history, the common neo-liberal conception of freedom becomes one that is synonymous with self-exploitation.

On an even more intimate level, the way we use the Internet as an archive to document our lives and substitute collective memory means we experience our lives in constant, narcissistic retrospection. In his book Capitalist Realism, Mark Fisher compares this disengagement from the temporal aspect of reality to a sentimental, melancholic disposition rejecting creativity and shunning the cusp of the new. Highlighting the relationship between the political climate and people’s everyday psychopathology, he writes about how, “depression is the shadow side of entrepreneurial culture, what happens when magical voluntarism confronts limited opportunities”. There is something impossible about the situation with no rational way out or option of refusal other than addressing the problem on its own irrational, impossible terms: by meeting flatness with flatness.

The kitchen sink everyday reality brought about by the financial downturn casts the glossiness of High Definition video as a strange excess. The experience of HD is somehow entirely different to what and how we see normally, so that visiting the cinema to watch feature films such as “Avatar” has become quite an abstract experience. Ed Atkins’ self-taught skill using prosumer video editing software deftly puts to use the latest HD modelling programmes and pitch perfect sound recording technology. As the work unravels, however, Atkins breaks the illusion by pointing to the errors at its seams; artificial surface noise, such as hairs on the lens, is amplified to a ridiculous density while imperfections in the prototype models left uncorrected reveal the hollowness of the representation, returning the viewer’s attention to the presence of their own fallible corporeal reality amongst other bodies also seated, quietly watching in the cinema.

Die mit der Finanzkrise über uns hereingebrochene Alltagswirklichkeit lässt den HD-Glanz des Videobildes wie einen merkwürdigen Exzess erscheinen. Das HD-Seherlebnis unterscheidet sich vollkommen von unseren normalen Seherfahrungen, weshalb ein Kinobesuch, bei dem wir uns einen Film wie „Avatar“ ansehen, zu einer ziemlich abstrakten Erfahrung wird. Ed Atkins hat sich den Umgang mit professionellen Videoschnittsystemen selbst beigebracht und setzt gekonnt brandneue HD-Modelling-Programme und Soundtechnologie ein. Es entsteht eine Illusion von Perfektion, die Atkins sofort wieder zerstört, und zwar noch während sich das Werk entfaltet, indem er auf marginale Irritationen verweist; künstliches Oberflächenrauschen wie Haare auf der Linse wird auf eine lächerliche Dichte verstärkt, während die in den Prototypmodellen unkorrigiert belassenen Fehler die Hohlheit der Darstellung offenlegen und die Aufmerksamkeit der Betrachter wieder zurücklenken auf die Präsenz ihrer eigenen fehlbaren körperlichen Wirklichkeit zwischen den anderen ebenfalls dort sitzenden und still zuschauenden Körpern.

In der Konzeptualisierung ihrer eigenen Videoarbeit als Meditation über das Verhältnis zwischen Oberfläche und Abbildung nutzt Gil Leung das Beispiel der minimalistischen Malerei, bei der die Wahrnehmung der Oberfläche des Werks zum Material selbst wird: „Der Raum, den die Abwesenheit der Abbildung hinterlässt, wird mit der Anwesenheit von Eventualität gefüllt. Die abgeflachte Form erhöht die Lautstärke ihrer Umgebung, die mediatisierte Darstellung des Werks.“ Ein wichtiger Vorläufer für diese Eigenschaft der „gesteigerten Abwesenheit“ ist das bemerkenswerte filmische Œuvre von Robert Bresson - auch wenn seine Spielfilme aufgrund ihrer Länge für ein Kurzfilmfestival ungeeignet sind - und die ausgesprochen unpersönliche schauspielerische Leistung der „Modelle“, mit denen er zu arbeiten pflegte; ihr Spiel war bar jeder Emotion, jedes subjektiven Handelns, das zu zeigen Schauspielerinnen und Schauspieler normalerweise ausgebildet sind. Bressons radikale Methode der Einebnung des Vordergrunds (Handlung und Drehbuch) in den Hintergrund (das, was normalerweise nicht wahrgenommen wird) offenbart die Wertmaßstäbe, die wir anlegen, wenn wir etwas ansehen; gleichzeitig werden die Bedingungen, unter denen das Subjekt vorgefunden wird, wie auch die Position der Betrachterin bzw. des Betrachters offen gelegt und damit ein Bewusstsein für unsere Sehnsüchte reklamiert.

Anthea Hamilton erforscht die Fähigkeit von Bildern, als Oberflächen oder Gesten zu fungieren, indem sie die eigentliche Rolle der Metapher in ihren Arbeiten ausklammert. Sie sagt: „Meine Arbeiten stehen offenbar dafür, dass die Vergangenheit ein Ort ist, aus dem man Informationen extrahieren kann, ohne sie historisch verifizieren zu müssen, indem man Epochen nach thematischen Gesichtspunkten und zu dekorativen Zwecken einsetzt.“ Sie bezieht sich auf die ähnlich respektlose Geschich-

Conceptualising her own video work as similarly meditating on the relation between surface and depiction, Gil Leung uses the example of minimalist painting where perception of the surface of the work becomes the material: “The space left by the absence of depiction is filled with the presence of contingency. The flattened form makes louder its surroundings, the mediated way the work is represented.” Although feature length and therefore unsuitable for a short film festival, the key precursor to this quality of ‘heightened absence’ are the exceptional films of Robert Bresson and the distinctively impersonal delivery of the ‘models’ he worked with, emptied of emotion, cancelling any subjective agency an actor might otherwise be trained to inflect. This subtraction leaves the viewer with the choice to either internalise the fiction or project their responses back onto it. Bresson’s radical method of flattening the foreground (the action and the script) into the background (that which is normally not perceived) exposes the value system we apply in looking at something, whilst also revealing the conditions in which the subject is found and where the viewer locates him/herself, reclaiming an awareness of our desires.

By cancelling out the role of metaphor in her work, Anthea Hamilton explores the capacity of images to function as surfaces, or as gestures. She says how, “In my work I seem to stand for the past as a place to mine information from without need for historical verification, using eras thematically and for decorative purposes.” She refers to the similarly irreverent history of camp performance as an example of a discourse “which allows for that which has been internalised to manifest physically.” Paradoxically, by inverting the hierarchy of normative historical knowledge in this way Hamilton preserves a sense of tradition by lifting it away from the conformism that attempts to overpower it. Here, flatness can be read as a hyper-real familiarity between different images rather than the disembodied equivalence of pictures in a Google image search.

In contrast, the hyperculturalism of franchises such as Guggenheim and Yale copied and pasted into Dubai and Abu Dhabi accepts the transient, a-temporal space of the Internet too literally forgoing the sensitivities, and the romance of these different cultural contexts entirely. Hamilton reminds us to consider the medieval flatness of the world asking, vitally, “What was it like to believe you could fall off the edge of the Earth?”

Emily Roysdon’s written manifesto of “Ecstatic Resistance” chimes with Hamilton’s sensibility calling for the re-articulation of the imaginary, thinking about “all that is unthinkable and unspeakable in the Eurocentric, phallogocentric world order.” Her two channel video “Sense and Sense” (2011) follows the slow and precarious movement of a lone figure lying prostrate on the ground, performing the action of walking across Sergels torg in

te der übertriebenen Darbietung des Camp als Beispiel für einen Diskurs, „der einen körperlichen Ausdruck dessen erlaubt, was verinnerlicht wurde.“ Hamilton stellt die Hierarchie des normativen historischen Wissens auf den Kopf und bewahrt paradoxerweise gerade dadurch ein Gefühl für Tradition, dass sie es von eben jenem Konformismus fernhält, der es zu überwältigen sucht. Hier kann Flatness als hyperreale Vertrautheit zwischen unterschiedlichen Bildern interpretiert werden und nicht als entkörperlichtes Äquivalent der Bilder in einer Google-Bildersuche.

Dagegen nimmt der Hyperkulturalismus eines Franchise wie das Guggenheim oder Yale, die man mit Copy & Paste einfach in Dubai oder Abu Dhabi einfügt, den kurzlebigen, atemporalen Raum des Internets zu wörtlich und verzichtet damit gänzlich auf die Befindlichkeiten und die Romantik, die unterschiedliche kulturelle Zusammenhänge mit sich bringen. Mit ihrer existenziellen Frage „Wie war es wohl, zu glauben, man könne vom Rand der Erde fallen?“ erinnert Hamilton uns an die mittelalterliche Vorstellung, die Welt sei eine Scheibe.

Emily Roysdons geschriebenes Manifest des ekstatischen Widerstands, „Ecstatic Resistance“, steht im Einklang mit Hamiltons Sensibilität, die sich für eine Neuartikulation des Imaginären ausspricht und dabei an „all das Udenkbare und Unausprechliche in der eurozentrischen, phallogozentrischen Weltordnung denkt“. Ihr Zweikanalvideo „Sense and Sense“ (2011) folgt den langsamen und unstenen Bewegungen einer einsamen Figur, die auf der Seite liegend Sergels torg überquert, einen traditionell für politische Demonstrationen genutzten öffentlichen Platz in Stockholm. Die Kontemplation dieses tänzerischen Akts durch die Passanten auf dem Platz und das Publikum, das von der erhöhten Position der Künstlerin und ihrer Kamera aus zuschaut, verkörpert das Risiko und den Kampf der politischen Bewegung.

Wir haben in unserem Onlineleben ein Stadium der Ungeduld erreicht, wo die digitale „Beschaffenheit“ der pixeligen Oberflächen komprimierter Videodateien, die eine sofortige Übertragung und Zirkulation ermöglicht, immer bedeutender wird gegenüber der Bewahrung ihrer materiellen Bildqualität oder Tiefenschärfe. Das Festival bietet uns Gelegenheit, das Kinoerlebnis mit dem Anschauen von Bewegtbildern auf dem Laptop oder anderen mobilen Displays zu vergleichen. Im Flatness-Programm geht es nicht zuletzt um die Rolle des physikalischen Raums des Kinos im Verhältnis zum Internet und dieser immateriellen Kultur ganz allgemein. Wie wirken sich ein gesteigertes Gefühl von Dauer und die soziale Erfahrung im Kinosaal darauf aus, wie wir uns mit der enträumlichten Welt hinter dem mobilen Display auseinandersetzen?

Stockholm, the traditional site for political demonstrations in the city. The risk and struggle of political movement is embodied in the contemplation of this action, by the dancer, the observers in the street and the viewer watching from the elevated position of the artist and her camera.

We are at an impatient point in our online lives where the digital “texture” of the pixelated surface of compressed video files, enabling instant transmission and circulation, is supplanting an appreciation for actual material picture quality or depth of field. Using the opportunity presented by the festival to compare the experience of visiting the cinema to taking in moving image on your laptop or phone, the Flatness programme aims to consider the role of the physical space of the cinema in relation to the Internet, exploring how the increased sense of duration and the social experience in the auditorium might affect how we engage with the deterritorialised world behind the mobile screen, and of immaterial culture in general.

Oliver Laric’s practice points to new forms of production made possible by digital networking amongst the floating interest groups and anonymous users who populate Internet sites like YouTube and 4Chan. Tracing the secondary economy of digital images as they are copied and reinterpreted he uncovers examples which hold their own within the continuous circulation of material around them. Finding originality in works with multiple authors, Laric’s own website makes his works accessible for re-appropriation confounding both the logic of copyright and intellectual property law and, to a large extent, cinema and the art world, which operate by limiting production. As part of his curated screening “Hybridize or Disappear”, Laric has selected “Stopover in Dubai” (2011), a chilling work by Chris Marker which he made available to viewers before his death by uploading it anonymously onto his site gorgomancy.net. The video, made from blurry CCTV footage, tracks the movements of a group of political assassins around a Dubai hotel in the hours leading up to the murder of Hamas commander Mahmoud al-Mabhouh. The poor image quality of the video is true to the incidental way the footage was recorded and shared online. The pure fact of the sequence of events brings the action to the surface of the screen eliciting strong emotional sensation which, shared in the cinema auditorium is activated by the viewing context.

Flatness reveals the unspoken complicity between the background and the foreground, the poor and the sharp image, and the after and the before of the Internet in order to be able to conceive of the flattening of time and to reimagine the presence and futurity of real-time emotion and desire.

Shama Khanna

Oliver Larics Filmpraxis verweist auf neue Produktionsformen, ermöglicht durch das digitale Networking wechselnder Interessengruppen und anonymer User, die sich auf Websites wie YouTube und 4Chan tummeln. Er verfolgt die Spuren der Zweitverwertung von digitalen Bildern durch Kopie und Neuinterpretation und entdeckt dabei Beispiele, die sich in der kontinuierlichen Zirkulation des sie umgebenden Materials relativ gut halten. Für Laric findet sich auch in den Werken multipler Autoren eine gewisse Originalität, auf seiner Website stellt er seine eigenen Arbeiten für die weitere Neuaneignung zur Verfügung. Damit bringt er sowohl die Logik des Urheberrechts und des geistigen Eigentums durcheinander als auch weitgehend die des Kinos und der Kunstwelt, die beide von der Produktionsbeschränkung leben. Für sein kuratiertes Programm „Hybridize or Disappear“ hat er unter anderem die Arbeit „Stop-over in Dubai“ (2011) ausgewählt, ein beklemmendes Video von Chris Marker, das dieser seinem Publikum kurz vor seinem Tod zugänglich machte, indem er es anonym auf seine eigene Website gorgomancy.net hochlud. Das aus verschwommenem Material von Überwachungskameras zusammengestellte Video folgt den Bewegungen einer Gruppe politisch motivierter Auftragskiller in einem Hotel in Dubai ein paar Stunden vor dem Mord an dem Hamasführer Mahmoud al-Mabhouh. Die schlechte Bildqualität des Videos passt zu seiner zufälligen Entstehung und Verbreitung im Netz. Allein die Abfolge der Ereignisse bringt die Handlung an die Bildoberfläche, was eine starke emotionale Empfindung hervorruft, die, wenn man sie im Kontext des Kinosaals mit anderen teilt, umso spürbarer wird.

Flatness offenbart die unausgesprochene Komplizenschaft zwischen Hintergrund und Vordergrund, dem scharfen und dem unscharfen Bild und dem Danach und Davor des Internets, damit wir die Verflachung der Zeit begreifen und die Gegenwart und Zukünftigkeit von Emotionen und Sehnsüchten in Echtzeit neu erfinden können.

Shama Khanna